

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

Серія Літературознавство № 46

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2017

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, 2017. – Вип. 46. – 413 с.

Редакційна колегія:

Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Едвард Бялек, 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 від 30 серпня 2017 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р. Переєстрація згідно з наказом МОН України № 515 від 16.05.2016 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, 2017

Роман Гром'як у культурному і науковому просторі України

ББК 63.3 (4УКР)
УДК 821.161.2.09

О. П. Куца, професор (Тернопіль)

«Естетика Тараса Шевченка» Романа Гром'яка: екскурс в історію дотичності естетики і поетики

У статті проаналізовано естетикознавчий дискурс Романа Гром'яка, засадничі положення трактату «Естетика Тараса Шевченка», моделі презентації краси у творчості поета різних періодів. Розглянуто підходи Романа Гром'яка до проблеми дотичності естетики і поетики на матеріалі творчості Тараса Шевченка.

Ключові слова: естетика Шевченка, Роман Гром'як, поетика, трактат, естетичні категорії.

O. P. Kutsa. «Aesthetics Shevchenko» by Roman Hromyak: insight into the history of aesthetics and poetics being introduced.

The article analyzes the discourse of Roman Hromyak science of aesthetics, the basic provisions of the Treaty «Aesthetics Shevchenko» presentation model of beauty in different periods of his poetry. The approaches to the problem of Roman Hromyak being introduced aesthetics and poetics on the material of Taras Shevchenko.

Keywords: aesthetics Shevchenko, Roman Hromyak, poetics, treatise, aesthetic categories.

Пристаючи до висвітлення заявленої у заголовку теми, доцільно поставити запитання у стилі типово гром'яківської логіки: у якому контексті маємо розглядати трактат «Естетика Тараса Шевченка»? Відповідь на нього є важливою у тому плані, що увиразнює науковий силует цілісного портрета Романа Гром'яка. Отже, йдеться насамперед про науковий фон естетики, про творчість Шевченка як вагомий етап в історії естетики, науки не

стільки філософської, скільки духовної, яка вивчає «напрямок розвитку духу» і має метою «пошук істини в красі шляхом добра» [1, с. 3]. В усі часи естетика перебувала на вістрі духовності і в усі часи глибинна сутність її поставала частиною духу, навіть якщо не можна було по-науковому об'єктивно про це висловлюватись. Як відомо, вона тривалий час «утримувалась» у системі філософії, хоча не можна сказати, що на якомусь певному етапі «відділилась» від філософії, оскільки є «частиною релігійного життя» [1, с. 3], «традицією мислення» [1, с. 34]. Якщо узагальнювати статті Романа Гром'яка, які стосуються цієї науки, то можна говорити про увиразнення у них специфіки української естетики як окремої галузі, як «традиції духовного мислення» зі всією множинністю форм втілення добра, істини і краси. Серед цих праць на першому місці – «Естетика Тараса Шевченка» (2001).

Автори праць, що формують сьогодні нову історію української естетики, обґрунтовують «незаперечну істину: естетичні категорії ніколи не бувають винайденими зусиллями одного покоління» [1, с. 310]. Роман Гром'як одночасно констатував: «... До нині залишається фактом те, що зацікавлення естетикою як спеціальною галуззю знань ... трапляється зрідка...» [1, с. 51].

Дорога Романа Гром'яка до осмислення естетики «великих одиниць» була цілком закономірною. Ця закономірність впливала із пов'язаності естетики як науки з філософією, теорією літератури, літературною критикою, логікою тощо, тобто із тими науковими галузями, у яких учений певним способом себе оприсутнював. Його наукова дорога до окреслення естетики Тараса Шевченка була досить довгою. Етапною у гром'яківській науковій сфері загалом стала, як відомо, «Естетика праці і боротьби» – ґрунтовна розвідка, видрукована як вступна стаття до упорядкованої Р. Гром'яком разом із Ф. Пустовою книги «Краса і секрети творчості». Нагадаємо, що вийшла вона у серії «Пам'ятки естетичної думки». Книга була запланованою у видавництві «Мистецтво». Це засвідчує, що

Роман Гром'як на той час (1980) був уже відомим вченим у царині естетики. До названої серії увійшли «Олександр Довженко. Про красу» (1968), «Тарас Шевченко. Про мистецтво» (1971), «Митрофан Довгалевський. Поетика. Сад поетичний» (1973). А після «Краси і секретів творчості» – «Павло Тичина. Про мистецтво і літературу» (1981), «Олександр Потебня. Естетика і поетика» (1985). Це, як бачимо, був досить репрезентативний естетикознавчий дискурс, у якому книга «Краса і секрети творчості» не поступалася першістю (зрозуміло, що насамперед завдяки унікальності філософії франкізму). Поза сумнівом, Роман Гром'як і сьогодні не відмовився б від засадничих положень названої студії, тим більше що від намагань «засунути» І. Франка у шухляду навіть наймоднішого стилю залишився слабкий слід. Бо життя знову вимагає нині естетики праці і боротьби, а література – краси і секретів.

Трактат «Естетика Тараса Шевченка» суттєво доповнював видану більш як двадцять п'ять років раніше «Естетику і критику», яка принесла Гром'якові-вченому популярність як дослідника у царині дотичності естетики і поетики. І знову ж додамо, що цій естетикознавчій студії передувала стаття «Повість «Художник» як вияв естетичних поглядів Т. Шевченка» (1972), на яку посилався І. Іваньо, автор «Естетичних поглядів Т. Г. Шевченка» у двотомному Шевченківському словнику. В основу стеження естетики Тараса Шевченка у названому в заголовку трактаті Роман Гром'як кладе її Франкове визначення як «науки, що викликає ублагороднююче зрушення», «пожадане естетичне зворушення всебічно розвинутої одиниці». Гром'яківське осмислення наукового дискурсу навколо естетики Т. Шевченка досить широке – від Омеляна Огоновського до Оксани Забужко. Роман Гром'як простежив, що поняття слова «естетика Шевченка» артикульована у працях небагатьох українських вчених – Миколи Євшана, Марієти Шагінян, Михайлини Коцюбинської, Івана Іваньо, Іллі Стебуна. Натомість він простежив різку амплітуду наукових інтересів до власне естетичної проблематики у творчості

Шевченка чи до застосування понятійного апарату естетики до аналізу поетики. Іван Франко, за Романом Гром'яком, вперше подав розуміння «естетичних основ» поетичної творчості – за суттю структурно-функціональне, рецептивне. Саме від Івана Франка Роман Гром'як простежує «дотичність і перетини естетики і поетики» [2, с. 41].

Оглядаючи естетичний дискурс від часу прибуття Тараса Шевченка до Петербурга (саме від цього періоду починала аналіз естетики Шевченка Марієта Шагінян), Роман Гром'як зосереджує свою увагу на дослідженні Дмитра Антоновича «Шевченко – маляр», у якому той простежує формування естетичного досвіду Шевченка. Скрупульозний аналіз різних естетикознавчих дискурсів привів ученого до запитання: чи є сенс говорити про естетику Шевченка і на яких підставах, оскільки у його україномовних текстах слово «естетика» (чи похідні від нього) не фіксується? Дослідник зосереджує свою увагу на ньому у листі до Броніслава Залеського, у якому Шевченко згадує «многоумную и многоглаголивую эстетику и философию», а далі знаходить його у «Щоденнику», починаючи від 5 липня 1857 року. У системі Шевченкової лексики Роман Гром'як простежує неусталені відношення між термінами «естетика» і «теория изящных искусств». Далі прочитуємо такий його висновок: «Лексична система Шевченка, зокрема її мистецько-естетична верства, виявляють ту тенденцію, яка характерна для розвитку естетики від античності до новітніх часів принаймні в Європі. Фундаментальні праці ерудованих дослідників, які спираються на різномовні джерела і зважають на етимологію наукових термінів, про це переконливо свідчать» [2, с.50-51]. Посилаючись на польського дослідника історії античної естетики Владислава Татаркевича та російського вченого Олексія Лосева, Роман Гром'як констатує, що «єдиним власне естетичним терміном, якого бракувало античності, був термін «естетичний» [2, с.51]. Після повторного і «затяжного» екскурсу у дискусію стосовно історії естетики взагалі і

естетики Шевченка зокрема Роман Гром'як ще раз ставить запитання: «на яких підставах можемо говорити про естетику Тараса Шевченка?» [2, с. 54]. Екскурс у минуле умотивовує обрану Гром'яком досить цікаву методичку опису іманентної та уже сформульованої естетики Шевченка. Він починає від того, яким способом у текстах поета різних періодів презентовано прояв краси. Учений виокремлює визначальні засади, типові ситуації і парадигматичні моделі на підставі вивіреного поетичного метатексту у перших двох томах Повного зібрання творів Шевченка (2001). За його спостереженням, у творах, що увійшли до «Кобзаря» (1840), відчуття і розуміння краси передають портретні деталі, які сприймаються через їх чуттєвий вплив на інших людей, найперше протилежної статі. Лексема «серце», читаємо у трактаті, «виконує низку функцій, ядром яких є зовнішній вияв сильного емоційного зворушення» [2, с. 55]. Мотив серця концептуалізується уже в «Перебенді». Звідси «власне естетичну якість здобувають чуттєві враження тоді, коли не є лише зовнішньою оздобою, формою, пасивною щодо змісту. З цього погляду глибока естетична втіха неможлива без внутрішньої суголосності споріднених особистостей» [2, с. 55]. Отже, за Гром'яком, уже на основі першого видання «Кобзаря» (1840) треба говорити про єдність естетики як традиції духовного мислення і поетики, тобто появу естетичного феномена, який зримо виходив за межі європейського романтизму.

Рецептивний заряд слова у Шевченкових текстах Роман Гром'як розглядає як складову його естетики. Звідси описи поета він констатує як суб'єктивізовані, естетично функціональні. Учений зосереджує увагу на постійній змінності Шевченкового освоєння дійсності. Наприклад, лірику «трьох літ», поеми 1844–1845 років, «Давидові псалми», невольничу поезію Роман Гром'як розглядає не тільки як категорії краси, високого, драматичного, героїко-трагічного, але й потворного, низького, комічного. Подібні судження з галузі поетики насправді увиразнювали етап історії української естетики, тобто вихід Шевченка уже за

межі давньої української традиції. Йшлося про появу у Шевченковій поезії «низьких» естетичних категорій, які сприяли жанровому розгалуженню у різних видах культури, насамперед в українському малярстві.

Роман Гром'як простежує, як переживання суб'єктів художнього світу формує за допомогою поетикориторичних засобів чуттєво-кордоцентричну парадигму естетики Шевченка. Його увагу привертає особливо вражаюча зміна естетичної тональності у поезії «Три літа»: «...тепер я розбитеє / Серце ядом гою, / І не плачу, й не співаю, а вию совою». Важливо, що до подібних спостережень приходять й інші сучасні дослідники, які роблять спробу окреслити Шевченкову космогонічну антиномічність як етап у розвитку історії української естетики, висновуючи, що на сьогодні «вичерпного аналізу антиномій в українській романтичній літературі ще не представлено» [1, с. 297].

Особливої уваги заслуговує власне гром'яківська характеристика Шевченкової естетики процесу творчості на основі аналізу віршів поета: «ховаючись / За валами», «нишком віршує» за звичкою, кладучи «новинку за основу» давню, заохочуючи сам себе «старинку Божу лицювать». Роман Гром'як зіставляє акт творчості поета у попередні часи, на волі, констатує сталий принцип естетичного феномена, коли повторюються концепти, давні топоси, але змінюються мотиви, інтонації, емоційна тональність. Таким способом, висновує він, «виявляється самодостатність естетичного переживання, яке закорінене в катарсичній сутності творчого акту на основі духовної... втіхи» (2, с. 60). Якщо йдеться про особисту духовну втіху Шевченка, то сьогодні на часі доповнити та об'єктивно потрактувати її джерела, починаючи з дитинства. Йдеться про Псалтир як найперше джерело особистої духовної втіхи і назрілу пору реінтерпретацій деяких фактів, які пов'язані із цим джерелом духовної насолоди. Як знаємо, у повісті «Княгиня» вирізьблюються естетичні погляди Шевченка. У ній поет зізнається, що знав майже весь Псалтир напам'ять, читав

псалми виразно; звідси у селі не був похороненим жоден покійник, над яким він не читав би псалмів.

Роман Гром'як у праці «Естетика Тараса Шевченка» відбирає різючі приклади для ілюстрації іманентної естетики, реалізованої у поетичних текстах Шевченка. Все-таки естетичні виміри їх він увиразнює на основі російськомовних повістей, листування, щоденника. Його увагу привертає поетика серця. Шевченкознавці часто цитують уривок з листа до Варвари Рєпніної, у якому він просить надіслати йому «Наслідування Христа» Томи Кемпійського [1, с. 299]. Поет писав: «Единственная отрада моя в настоящее время – это Евангелие. Я читаю его без изучения, ежедневно и ежечасно, прежде когда-то думал я анализировать сердце матери по жизни святой Марии, непорочной матери Христовой, но теперь это мне будет преступление» [1, с. 299]. Роман Гром'як доповнює подібні промовисті факти з царини духовного мислення, наводячи також Шевченкового листа до Варвари Рєпніної, але з приводу того, щоб вона змінила свою думку про «Мертві душі». Дослідника цікавить категорія серця не тільки в поезії, але й в листуванні: «Не такое наш Гоголь – истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ и самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбом! Я никогда не перестану жалеть, что мне не удалось познакомиться лично с Гоголем. Личное знакомство с подобным человеком неоцененно, в личном знакомстве случайно иногда открываются такие прелести сердца, что не в силах никакое перо изобразить» [2, с. 63]. Отже, три речення листа – і три рази згадується серце.

Стосовно концептуального значення серця в усіх текстах Шевченка, то Роман Гром'як співвідносить семантичне наповнення цієї лексеми насамперед у зв'язку з традицією Святого письма і писань отців церкви, що дало можливість поєднати сакральне і національне. Щодо історичної традиції, то учений звертається до дослідницької праці сучасника Тараса Шевченка Памфіла Юркевича «Серце та його значення в духовному житті людини, згідно з

ученням слова Божого» (1860). Для Романа Гром'яка важливим був саме той факт, що сучасник Шевченка був «першим у шерензі філософів, що з'єдналися навколо традиції всеєдності» [2, с. 64]. Працю П. Юркевича він розглядав як верхню часову межу духовного контексту, у якому складався феномен естетики Шевченка. Zenit творчої активності П. Юркевича та інтенсивність самоосмислення Шевченка у період 1851–1861 років співпадають. Роман Гром'як висновує: Т. Шевченко як реальна історична постать володів розвинутою естетичною свідомістю, що сягала європейського рівня; у її структурі виразно виокремлюється естетичний смак, естетичне почуття, естетичні оцінки, естетичні погляди, естетичний ідеал, які виявлялися у найрізноманітніших сферах особистого поетового життя (побуті, навчанні, публічно-офіційних стосунках, мистецькій творчості і переживались у призмі поняття краси (прекрасного)).

Учений підкреслює, що Шевченко артикулював естетичні категорії за допомогою російських лексем – «вкус», «чувство», «оценка», «взгляды», «идеал», «красота». Найвищої частотності вживання набули, за його спостереженнями, поняття, які мають статус естетичних категорій полярної аксіологічної спрямованості: «прекрасное (изящное)», «очаровательное (прелестное)» – «отвратительное (безобразное)». Учений наголошує, що естетика Шевченка як особистості, що змалку тягнулася до мистецтва у різних його формах (спів, оздоблення літер із списуваних книжок, оповідання-речетативи, поезія, малярство), одразу поставала в матеріалізованих формах культури, які він практично освоював і самостійно застосовував уже з дитинства (оздоблення літер). Тому його оцінки і судження з приводу взірців культури завжди мали предметну спрямованість і конкретну визначеність. Від загальних міркувань про мистецтво взагалі («божественное искусство») Шевченко відразу переходив до результатів творчості. Наголошуючи на цьому аспекті, Роман Гром'як посилається на листи до Броніслава Залеського, Варвари

Репніної, Михайла Лазаревського і щоденникові записи. Концептуальним для ученого було зізнання Шевченка про задум подати євангельську притчу про блудного сина у серії власних картин: «Мысль еще не созрела, легко мог бы наделать промахов; выношу, как мать младенца в своей утробе, эту бесконечно разнообразную тему [...], но сохрани Бог, неудача, то я умру; идея слишком тесно срослась с моей душой [...]. Для исполнения задуманного мною сюжета необходимы живые, а не вообразенные типы» [2, с. 67]. У російськомовних листах Тараса Шевченка Роман Гром'як віднаходить матеріали-роздуми поета про конструктивні творчі можливості власної творчої уяви. Стосовно Шевченкової естетики, то для дослідника надважливим було поетове спостереження над відмінністю художнього переживання від духовно ідеального, тобто естетичного почуття.

Внаслідок аналітичного розгляду листування у трактаті «Естетика Тараса Шевченка» прочитуємо висновки, що поет не обмежував своєї естетики чуттєвим сприйманням краси докільця і мистецтва. Досить часто вживаний у його російськомовних текстах вислів «божественный разум- чувство», на думку Романа Гром'яка, не випадковий – сутність його розкривають мотиви перетворення у світі живого і неживого, що пронизують сюжети Шевченкових поезій. Шевченкове розуміння «божественного разума-чувства» Роман Гром'як прочитує у такому уривку листа до Броніслава Залеського: «Без разумного понимания красоты человеку не увидеть всемогущего Бога в мелком листочке растения. Ботанике и зоологии необходим восторг, а иначе ботаника и зоология будет мертвый труп между людьми. А восторг этот приобретается только глубоким пониманием красоты, бесконечности, симетрии и гармонии в природе. О, как бы мне хотелось теперь поговорить с тобой о космосе и послушать, как ты читаешь песни Вайделоты!» [2, с. 68].

Аналіз щоденникових записів і спостережень, листів, прози Шевченка засвідчує «нерозчленованість» естетики і

мистецтвознавчих його міркувань, «невіддиференційованість» поетових літературних зацікавлень. Ця «невіддиференційованість» і поставала, за Романом Гром'яком, визначальною засадою геніальності Шевченка. Знахідкою під таким кутом зору виявилось для дослідника міркування Василя Білозерського (1846), який після прочитання поеми «Єретик» писав: «... Только гений посредством одного глубокого чувства способен загадывать потребности народа и даже целого века, к чему не приведут никакая наука, ни знания без огня поэтического и вместе религиозного» [2, с. 69].

Таким чином, естетика Тараса Шевченка, як підтверджує аналізований трактат, це окремий і самодостатній етап академічної історії української естетики і, отже, потребує окремої дослідницької монографічної праці, яка вимагає (цитую Романа Гром'яка) «сучасної понятійно-термінологічної презентації». Якщо така академічна праця появиться в історії української естетики, то Роман Гром'як буде у ній досить часто цитованим «репрезентантом».

Література

1. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття / Т. Бовсунівська. – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. – 343 с.

2. Гром'як Р. Естетика Тараса Шевченка / Р. ФГром'як // Орієнтації. Розмісли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 39-76.

Куца О. П. «Эстетика Тараса Шевченко» Романа Громьяка: экскурс в историю причастности эстетики и поэтики.

В статье проанализированы эстетиковедческий дискурс Романа Громьяка, основные положения трактата «Эстетика Тараса Шевченко», модели презентации красоты в творчестве поэта разных периодов. Рассмотрены подходы Романа Громьяка к проблеме соприкосновения эстетики и поэтики на материале творчества Тараса Шевченко.

Ключевые слова: эстетика Шевченко, Роман Громьяк, поэтика, трактат, эстетические категории.

УДК 82.09

Михайло Гнатюк проф. (Львів)

Українське класичне літературознавство і деякі проблеми сучасної рецептивної естетики

Питання рецепції літературного твору було однією зі складових літературознавчого дискурсу ще у другій половині XIX ст. Авто статті аналізує підходи до рецепції літературного твору О. Потебні, І. Франка. Вивчення читацької рецепції мистецьких полотен стало основою літературознавчих студій О.Білецького у першій половині XX ст. У наш час, наголошується у статті, питання рецепції твору аналізується у працях І. Дзюби. Автор публікації доводить, що позиції українських літературознавців корелюються з положеннями американської школи рецептивної естетики.

Ключові слова: рецепція літературного твору, рецептивна естетика, естетичний досвід, естетична дистанція, О. Потебня, І. Франко, О.Білецький, І. Дзюба.

Ukrainian classical literary theory and some issues of receptive aesthetics. The question of the reception of a literary work was one of the components of literary discourse even in the second half of the nineteenth century. The article analyzes the approaches to the reception of the literary work of O.Potebni and I.Franko. The research of the reader's reception of artistic canvases became the basis of O.Biletsky's literary studies in the first half of the twentieth century. In our time, according to the article, the question of the reception of a literary work is analyzed in the works by I. Dzyuba. The author of the publication argues that the positions of Ukrainian literary scholars correlate with the positions of the American school of receptive aesthetics.

Key words: reception of literary work, receptive aesthetics, aesthetic experience, aesthetic distance, O. Potebnya, I. Franko, O. Biletsky, I. Dzyuba.

Питання рецептивного вивчення літературного твору як окрема літературознавча проблема виникла у німецькій науці про літературу у 80-х рр. XX ст. у Німеччині. Нагадаємо. Що найяскравішими представниками цієї школи – були вчені університету Констанца Р. Яусс та В. Ізер. На відміну

від позитивістськи зафарбованих теорій представники рецептивної естетики акцентують увагу на критерії впливу, рецепції, зрештою, популярності твору, як і його автора серед читачів.

У ланцюгу комунікації «автор-твір-читач» читачеві представники теорії рецептивної естетики відводять центральне місце. «Читач (чи краще – адресат) може реагувати на мистецький твір по-різному: просто сприймати його чи (у кращому разі) практикувати, захоплюватися ним або заперечувати, гратися його формою, тлумачити його зміст, приймати визнані інтеграції або прагнути самому написати оповідання. Зрештою, адресат може зреагувати на художній твір, створивши власний новий»[1, 38].

Виходячи з феноменологічних досліджень Р. Інгардена, німецький літературознавець і філософ В. Ізер у праці «Процес читання. Феноменологічне наближення» стверджує, що літературний твір має два полюси: художній і естетичний. Художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярності випливає, що «літературний твір не може бути повністю ідентифікований з текстом або з реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитися посередині»[1, 53].

Читання трансформує літературний текст у творчий процес, далекий від простого сприймання написаного. Активізуючи наші творчі здібності, літературний текст дає нам змогу відтворювати мистецький задум автора. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, не є уявою читача, він знаходиться разом із текстом і уявою»[7, 349].

Читач, за В. Ізером, виступає не пасивним споживачем твору, а активним учасником творчого сприймання, здатного творити з авторського тексту власний.

Звідси суб'єктивне сприймання твору читачем visuє множинність інтерпретації авторського тексту. Така

кардинальна зміна предмета дослідження (акцент на реципієнта) у II половині ХХ ст. впливає на весь напрям майбутніх літературознавчих студій. О. Червінська називає її «констанським науковим «вибухом» рецептивної теорії»[20, 200].

У контексті категорій «рецептивна естетика», «естетичний досвід», «естетична відстань», «горизонт сподівань» Г.Р.Яусс пропонує метод дослідження художніх творів, що ґрунтується на реконструкції горизонту сподіваного, у якому «твір створювався або сприймався в минулому, що дозволяє ставити питання, на які текст давав відповідь, і таким чином визначити, як читач у минулому міг сприймати і розуміти твір. Це дозволяє побачити відмінність колишнього і теперішнього розуміння твору»[1, 25]. Такий метод, що має назву рецептивно-історичного, важливий для розуміння особливості рецепції літератури в минулі часи.

Такими ж актуальними для рецептивної естетики є поняття «естетичної дистанції» (нім. *ästetische Distanz*), що визначає ступінь несподіваності твору для читача та його поетичну цінність. Естетичний досвід (нім. *ästetische Erfahrung*), завдяки якому реципієнт може побачити речі в новому світлі, на думку Г.Р.Яусса, дозволяє реципієнтові «забігати вперед», робити прорив у майбутнє, відкривати нові горизонти та досягати нові можливості. Характерно, що естетичний досвід дозволяє людині побачити власне «я» під час переживання ситуацій у процесі естетичного сприйняття твору.

Як бачимо, вивчення літературного твору крізь призму його сприймання стало основою теорії сучасної рецептивної естетики. Хоча витоки цієї теорії представники цієї школи шукали у філософських працях ХVIII ст. Е. Канта «Критика здатності судження», Г.Гегеля «Естетика» та інших.

Сьогодні «поняття «рецептивна естетика» перебуває у стадії самоутвердження, система його методологічних принципів лише формується. Можна запевнити, що власне

рецептивна модель сприймання літературного твору глибоко закорінена в український ґрунт. Передумови ідей рецептивної естетики представлені філософсько-психологічними концепціями українських учених О.Потебні та І. Франка. Їх думки стосовно психології сприймання перебувають у досить великому і складному контекстуальному полі сучасного літературознавства, яке в ланцюгу «автор-художній твір-читач» усе більше зосереджує увагу на останній ланці – читач»[8, 39].

У психолінгвістичних студіях О.Потебні увага звернута на ролі читача як активного учасника літературознавчого аналізу. Його суть, на думку вченого, полягає не в аналізі суспільних обставин появи літературного твору, на чому акцентували увагу позитивістські теорії, зокрема культурно-історична школа, а на аналізі художнього полотна з точки зору його зовнішньої і внутрішньої форми. На це звернув увагу видатний літературознавець Олександр Білецький у статті «Потебня и наука истории литературы в России».

У праці «Думки і мова» О.Потебня як одне з основних ставив питання сприймання літературного образу читацьким середовищем. Для вченого важливим є зміст, закладений автором у творі, а з іншого боку – те, як сприймають цей зміст читачі.

Як відомо, ідеї О.Потебні, які закладені у його психолінгвістичних працях, намагалися «присвоїти» і російські формалісти, і представники Празького лінгвістичного гуртка, і, зрештою, прихильники школи «рецептивної поетики».

Як справедливо стверджує І. Дзюба, «метод О. Потебні не був формальним, оскільки його цікавило слово взагалі і поетичне слово насамперед як «вікно» у світ людського духу та його складної історії, як душевна діяльність, як акт самоусвідомлення, пізнання і здійснення своєї людської сутності. Відповідно недооцінено «кореневі» виходи потебнянської поетики та філології в етнографічний,

фольклорний і народно-світоглядний ґрунт, в соціально-психологічні пласти» [5, 499].

О. Потебня розумів художній твір як акт самоусвідомлення автора. А до того, читач може краще самого автора зрозуміти те, що приховане за словом. Суть, сила твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже в невичерпному важливому його змісті»[11, 38].

Ідеї О.Потебні щодо розуміння художнього твору пов'язана з його теорією мови і мовлення: «... один і той самий художній твір, один і той самий образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час так само, як одне і те ж слово кожний розуміє інакше»[11, 38].

На думку О. Потебні, читачі виходять за межі того змісту, який задумував автор. Вартість літературного твору «не в тому мінімумі змісту, який автор задумував при його творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст»[10, 140-141].

Сьогодні у представників рецептивних теорій (Р. Барт) дуже на часі теорія «смерті автора» після оприлюднення його тексту. Ідеї цієї концепції знаходимо ще у О.Потебні у його теорії «самостійного життя твору».

Основна праця І.Франка, в якій розглядалася згадана проблема – трактат «Із секретів поетичної творчості, який в радянський час прочитувався дослідниками неглибоко, а через ідеологічний тиск в окремих виданнях післявоєнного часу передруковувався зі значними купюрами. Тільки в останні роки посилилася увага з боку літературознавців до проблем рецепції художньої творчості у зв'язку з трактатом І. Франка (праці Г.Ключека, М.Гнатюка, Р.Гром'яка, В.Боднар та ін.).

Крім трактату «Із секретів поетичної творчості», проблеми рецепції художнього твору І.Франко розглядав у працях «Слово про критику», «Старе і нове в українській літературі», «Задачі і метод історії літератури», «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви», «Про друковане й живе слово» та ін.

Проблеми сприймання художнього твору І.Франко виводив ще з праць античних філософів Платона й Аристотеля. Останній, розробляючи питання риторики, звертав увагу на триєдину структуру будь-якої промови (промовець, предмет, про який ідеться та особи, до яких звернена промова, і які врешті є кінцевою метою всього ланцюга комунікації).

Виходячи з раціоналізму Р.Декарта, Н.Буало у трактаті «Art poétique» (1674) вважав розум верховним суддею не лише істини, краси, але й доміантним у сприйманні літературного твору. Подальший розвиток теорії рецепції художнього твору пов'язаний з працями І.Канта «Критика здатності судження» та Гегеля «Естетика». Останній розумів твір мистецтва передусім як діалог з реципієнтом.

О.Потебня наголошував на активній ролі реципієнта у процесі читання, вважаючи, що читач може краще за самого автора зрозуміти те, що приховане за словом. Суть, сила твору не в тому, що розумів під ним автор, а в «тому, як він діє на читача або глядача, отже у невичерпно важливому його змісті»[11, 38]. Ідеї О.Потебні щодо розуміння художнього твору пов'язані з його теорією мови і мовлення: «... один і той самий художній твір, один і той самий образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само, як і одне і те ж слово кожний розуміє інакше»[11, 38].

Проблеми рецепції художнього твору у І.Франка базовані на дослідженнях німецьких експериментальних психологів (Е.Гартмана, В.Вундта, Е.Штайнтала, Е.Дессуара). Очевидно, малознаною І.Франкові була теорія комунікації О.Потебні, хоча праці з українського фольклору він не тільки знав, але й рецензував[18, 187-195]. Ці проблеми І.Франко досліджував в межах культурно-історичної, порівняльно-історичної, психологічної, філологічної школи, біографічного методу. Водночас вчений завжди враховував рецепцію художнього твору, не дотримуючись сліпо якогось одного методу дослідження.

У концепції І. Франка-теоретика поєднувалися генетичний і функціональний підходи до розуміння художнього твору, його поетики. Кожен компонент композиції, кожен поетикальний прийом (художній засіб), на думку І. Франка, виконує подвійну функцію – виражає задум письменника й доносить його до читача. Однак це донесення він розумів не як передачу, перенесення готової інформації, уміщеної у творі, а як збудження у свідомості читача певних імпульсів, подібних за змістом та естетичним характером до авторських. І. Франко назвав ці ідеї «сугестуванням» (навіюванням) автором своїм читачам певних відчуттів.

У межах культурно-історичного підходу до аналізу твору вчений вважав важливим моментом аналізувати публіку письменника (увагу до кількості видань, переробок, переспівів, постановок художнього твору на сцені – усього, що свідчило про рецепцію художнього твору читачем).

Аналізуючи позицію культурно-історичної школи у статті «Етнологія та історія літератури», І.Франко наголошував на тому, що ця школа розглядає літературу «не як мертвий збір книжок, не Парнас авторів, це щось далеко більше, це суперечність я в и щ і в и т в о р і в д у х о в н о г о ж и т т я д а н о г о н а р о д у. Духовне життя народу в усіх його верствах – ось та широка основа, на якій будується ця нова концепція історії літератури. Все, що тільки впливає на зміну у формі або змісті цього духовного життя, має бути предметом пильної уваги з боку історика літератури, якщо він хоче зрозуміти літературні явища даної епохи»[14, 277-278].

Спіраючись на досвід німецьких літературознавців В.Шерера та Е.Шмідта, І.Франко акцентував увагу на особливості місцевості, де народилися літературні твори: «Інакше виглядають твори штуки, що повстали в глибині сухого краю, а інакше ті, що витворені близько моря»[15, 10]. Завдання літературознавців – донести до реципієнта політичні відносини в країні, становище жінки, соціальний

стан письменника, його релігію, місце народження, освіту, ремесло, фінансове становище, родинні стосунки.

Проблеми рецепції художнього твору були визначальними у контексті звернення І.Франка до традицій порівняльно-історичного літературознавства. Виходячи з концепцій Т.Бенфея, М.Драгоманова, О.Веселовського, він звернув увагу на принцип «самозародження міфів», що впливає із загальних рис людської психіки. Український учений звернув увагу на тезу О.Веселовського про те, що епос кожного історичного народу є міжнародним, оскільки кожна нова епоха зводиться до нових комбінацій старих образів під впливом нових історичних обставин. Рецепція кожного художнього твору різними народами передбачає, на думку О.Веселовського, підготовлене до рецепції середовище з мотивами та сюжетами, подібними до тих, що проникають до ментальності народу з зовні.

Філологічне літературознавство (В.Ягич, С.Смаль-Стоцький, В.Перетц) при інтерпретації художнього твору вважало основним своїм завданням не тільки розуміння самих слів, але їх духу, функціонування мови у тій чи іншій місцевості у певний час. Ці ідеї прочитуються у працях І. Франка «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах» та у «Вступному слові до публічних відчитів перед молоддю в залі «Руської бесіди»» (1911). Якщо в першій праці вчений акцентує увагу на потребі глибокого і серйозного філологічного коментування творів української літератури в наших середніх школах, то у «Вступному слові...» він зробив низку важливих висновків на основі власних спостережень, здобутих під час читання поеми «Мойсей» по багатьох містах та містечках Галичини та Буковини. На думку І.Франка, у Галичині нема вдумливих читачів художніх творів. Учений говорив про «малу вправність найбільшої часті освічених людей нашого часу, привиклих до тихого та швидкого читання газет та часописів», натомість «голосне та виразне читання друкованого слова без фальшивого тону «може мати немале значення і дати добірній публіці слухачів таке естетичне

вдоволення, якого не дасть тихе та швидке читання того самого твору»[13, 574].

І.Франко звертав увагу не рецепцію літературних творів читачами: «Найважливішою прикметою таких прилюдних відчитів, чи то літературних чи також популярно-наукових, повинна бути, крім добору самого змісту, простота і виразність, виголошення і темп, відповідний до змісту, який би давав можливість слухачам добре відчитувати ряди слухових вражень і викликані ними уяви фантазій, через що самото осягається найвища мета такого відчиту – дати публіці можливість пережити душею те, що представлено у творі»[13, 574].

Найглибше проблеми рецепції художнього твору І.Франко простежив у трактаті «Із секретів поетичної творчості». У цій праці вчений акцентував увагу на питаннях, які Г.Клочек сьогодні зараховує до рецептивної естетики. Використовуючи найновіші здобутки тогочасної психологічної науки: експериментальну психологію В.Вундта, психолінгвістику Г.Штайнталя, психоестетику М.Дессуара, І.Франко наочно дослідив вплив поетичних засобів на внутрішній світ реципієнта, не лише з'ясував своєрідність емоцій, що їх твір викликає у читача, а й проаналізував засоби, якими ці емоції викликаються.

Виходячи з тези М.Дессуара про «верхню» і «нижню» свідомість, І.Франко говорив не тільки про процес творення автором тексту, але й про процес його сприймання реципієнтом. Спираючись на закони асоціації Г. Штайнталя, він наголошував на величезній ролі уявлень, котрі виникають у свідомості читача у процесі рецепції. Кожен компонент художнього твору, кожен поетичний засіб, на думку І.Франка, виконує подвійну функцію: висловлює задум письменника і доносить його до читача. Однак це донесення вчений розуміє не як передачу готової інформації, вміщеної у творі, а як збудження у свідомості читача асоціацій – подібних за змістом та естетичним характером ідей, закладених автором у творі.

На прикладі творчості Т.Шевченка І.Франко продемонстрував, як геніальний поет збуджує у читача незвичайний ряд асоціацій. У поемі «Гайдамаки» є епізод, «коли в нашій уяві постане образ пожегу, то мимоволі з сим образом в'яжуться й дальші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню і т. і. Се звичайна асоціація, і наша думка мимоволі вертає до неї. Аби уявити собі, що люди серед пожегу танцюють, бенкетують та співають, на се треба незвичайного напруження уяви, ... Шевченко в своїх «Гайдамаках» два рази малює нам бенкети серед пожегів, у Лисянці й Умані»[16, 67].

У концепції І.Франка художнє полотно постає як сукупність засобів, котрі впливають на уяву реципієнта. Тут діє закон множинності асоціацій – тому психологічні реакції читачів на художній твір будуть різними. Значення художнього твору постає, конкретизується в уяві реципієнта, і, відповідно, має стільки тлумачень, скільки читачів.

Питання рецепції художнього твору пов'язане зі специфікою кожного виду мистецтва. Г.-Е.Лессінг у трактаті «Лаокоон, або про межі мистецтва і малярства» («Laokoön, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie» (1766) специфіку кожного виду мистецтва бачив у тих засобах, котрі вони використовують (живопис використовує барви і постаті у просторі, поезія – слова, що розгортаються у часі). Поезія, на думку Лессінга, зображає життя у динаміці та дії: «Ніщо не змушує поета обмежувати те, що зображується лише одним моментом. Він бере, якщо хоче, кожную дію на самому її початку і доводить, всіляко видозмінюючи, до кінця»[9, 401].

І.Франко розрізняв специфіку різних видів мистецтва на основі їх рецепції. Якщо живопис сприймається тільки за допомогою органів зору, то література за допомогою слова може залучати до процесу сприймання всі органи чуття реципієнта («змисли» у І.Франка).

Рецепція музики й поезії теж має свої особливості. «Коли музика б'є переважно на наш настрій, може

викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці»; і далі: «Деякі слухові явища з природи своєї недоступні для музикального представлення, наприклад враження тиші; музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі у формі пауз, тобто моментальних контрастів; поезія має змогу репродукувати в нашій душі і се враження в довільній довготі і силі»[16, 86].

На прикладі уривку з Шевченкової «Причинної» І. Франко продемонстрував, як поет поводить себе зі слуховими враженнями, які дозволяють провести розпізнавання межі між поезією і музикою:

*Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива...*

.....

*Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались
Та ясен раз у раз скрипів.*

На думку І. Франка, у першій і останній парі рядків зібрані кілька сильних слухових образів, які впливають на рецепцію твору: ми чуємо рев великої ріки, свист і виття вітру, крик сичів, скрип дерева – усі слухові відчуття викликають у реципієнта враження музики.

Музичні образи в Шевченка в тій же «Причинній» діють на реципієнта контрастно до попередньої строфи:

*Защбетав жайворонок
Угору летючи;
Закувала зозуленька,
На дубі сидячи;
Защбетав соловейко –
Пішла луна гаєм;*

.....

*Пішов шелест по діброві;
Шепчуть густі лози.*

Аналізуючи рецепцію слухових музичних образів, І. Франко показав уміння Т. Шевченка викликати в реципієнта враження погідного тихого ранку.

Художня література має здатність сугестувати (навіювати) реципієнтові повні чуттєві образи, що дало дослідникам підстави твердити, що у трактаті «Із секретів поетичної творчості» маємо «націленість усієї структури твору на читача»[4, 93]. Можемо сміливо стверджувати, що Франкова концепція рецепції художнього твору, висвітлена у трактаті «Із секретів поетичної творчості», вперше в українському літературознавстві окреслила новий підхід до трактування впливу художнього твору на читача. А при цьому вчений використовував напрацювання німецької експериментальної психології.

Ще у статті «Слово про критику» (1896) І.Франко звернув увагу на відмінність суб'єктивного розуміння тексту читачем і автором. Читаючи певний літературний твір, реципієнт не мусить заглиблюватися у нього так, щоб не бачити нічого за «рамами» того світу, який створила фантазія автора. «Він [читач] може, коли хоче, сперечатися з автором, супротиставити його фіктивному світові свій власний ідейний або дійсний, реальний світ, може квестіонувати і точку виходу, і ґрунт, і спосіб поступування автора. Він не зобов'язаний до такої об'єктивності як критик науковий; він може супроти авторового суб'єктивізму висунути свій суб'єктивізм, звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив, без злобної несправедливості»[19, 216].

Як бачимо, деякі принципові теоретичні положення, котрі характеризують сучасну рецептивну естетику, започатковані гуманітарними науками ще у ХІХ ст. Проблеми рецепції літературного твору, які розроблялися в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. у низці праць І.Франка, знайшли своє ґрунтовне втілення в таких його розвідках: «Слово про критику», «Конечність реформи учення руської літератури

по наших середніх школах», «Задачі і метод історії літератури», «Теорія й розвій історії літератури» та ін. Чи не найґрунтовніше ці проблеми опрацьовані у трактаті «Із секретів поетичної творчості», в якому автор «досліджує поетику художнього твору, що відбувається як моделювання його впливу на читача, виступає одним з найрезультативніших способів виявлення «секретів» генерування художньої енергії»[8, 40].

Отже, у трактаті «Із секретів поетичної творчості» І.Франко, використовуючи праці тогочасних психологів, дійшов висновку, що кожен реципієнт тлумачитиме текст по-різному, що передувало ідеї В.Ізера про нескінченну множинність прочитань тексту, оскільки жодне читання не вичерпує усіх його потенційних можливостей.

І.Франко підійшов близько до важливого теоретичного поняття сучасної рецептивної естетики: «естетична дистанція». Г.-Р.Яусс розумів відмінність між розумом читача і автора. Вона може мати різноманітний характер: історичний, національний, культурний, соціальний, віковий. І. Франко у ряді своїх статей відзначив вплив часової та національної дистанції на особливості рецепції, наголошуючи саме на особливостях естетичного сприйняття твору: «Кожний час, кожда суспільність має свої осібні естетичні міри для творів літератури»[19, 216].

Якщо О.Потебня пояснював рецепцію певного художнього твору національним чинником (ментальними, культурними, історичними та соціальними особливостями народу), то І.Франко, зважаючи на важливість національного чинника, стверджував, що історична та національна дистанція між читачем і твором може бути подолана, якщо твір зможе донести до читача «ті самі почуття, сумніви, страждання, симпатії й антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка»[17, 35]. Зауважимо, що ця теза є однією з базових сучасних імагологічних студій.

Розуміння твору читачем, на думку І.Франка, – це передусім розуміння за допомогою читання самого себе,

свого досвіду та почуттів. Ця ідея корелюється з концепціями рецептивних методологій другої половини ХХ ст., запропонованих П.Рікером, який у герменевтичних дослідженнях наголошував, що реципієнт може зрозуміти лише ті емоції і почуття, які колись сам відчував: «... Кульмінація розуміння тексту в саморозумінні»[12, 317].

У сприйманні реципієнтом мистецького полотна І.Франко орієнтувався на «самоздійснення» власного «я», розуміючи його як процес естетичного сприйняття. Визначальні поняття рецептивної естетики – «естетична дистанція» та «естетичний досвід», – не використовуються при аналізі процесу сприйняття твору літератури і мистецтва, хоча у теоретичних розвідках І.Франка акцентується увага на естетичному характері їх змісту. Відчуття естетичної краси за І.Франком залежить не від раз встановлених правил та формул, що обмежують творчу волю та енергію. «Знівечення естетичних рамок і схоластичних шухлядок – що се значить? Значить признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість»[19, 217].

Дальший розвиток ідей вивчення літературного твору за рецепціями ми читачів знаходимо у О. Білецького. Вихованець харківської філологічної школи, цей вчений не тільки сприйняв ідеї О. Потебні, але й значною мірою їх розвинув. Це стосується акцентування на самостійному тривалому і багатоманітному житті твору, яке ніколи не є закінченим. Адже великі мистецькі твори постійно створюються у свідомості реципієнтів.

О.Білецький актуалізував думки О. Потебні у 20-х роках ХХ ст. Саме «О.Білецький шукав противаги культурно-історичному методу, хоч сам від нього багато що взяв, його не задовольняв описовий, фактографічний, зовнішній, «академічний» підхід до витворів поезії – він прагнув проникнення в їхню серцевину, їхню потаємність, в загадку їхнього творення, однак шляхом наукового аналізу, а не суб'єктивістського здогаду»[5, 498-499].

У О. Білецького особливо актуальною була проблема вивчення самого читача. Вчений вважав, що для читача завжди умовною є межа між «великими» і «рядовими» творами літератури та мистецтва, бо важливим є вивчення масового літературного процесу.

І. Дзюба вважав, що у теоретичних поглядах О. Білецького питання читача «виростає до найбільших обсягів і концентрує в собі всі основні проблеми літературознавства – від проблеми естетичних оцінок до проблеми суспільної значущості художньої творчості, до таємниць психології творця»[5, 502].

На думку вченого, «цінним внеском О. Білецького в теорію літературознавства є розуміння самого аналізу твору. Адже аналіз – це не тільки механічне зіставлення чи сукупне врахування «усіх літературних явищ і чинників, глибша констатація та опис співіснування твору і середовища.

Аналітичні дії, на думку О. Білецького, мусять проникнути у прихований взаємозв'язок художнього полотна і оточуючого середовища. Аналізуючи праці О. Білецького, присвячені вивченню читача, І. Дзюба стверджує, що цей зв'язок входить «у потаємну і складну циркуляцію крові між ними, в органіку літературного горотворення. Він ладен повторювати, що великі твори літератури і сам геній – це «крейдяна гора, створена роботою нескінченного числа мікроскопічно малих істот»»[6, 529].

У оцінці художнього твору читачем О. Білецький іде за принципами О. Потебні. При тому аксіологічна оцінка реципієнтом художнього твору передбачає не суб'єктивні судження, а вироблення суворо наукових критеріїв. Бо інакше виникає загроза цілковитого розмивання оцінки твору.

Як акцентують українські літературознавці, критерії читача в оцінці мистецького полотна не завжди точні та об'єктивні. І. Дзюба звернув увагу на те, що О. Білецький свого часу наголошував на тому, що «Класики російської

літератури (О. Пушкін, Л. Толстой) при житті поступалися популярністю творам Марлінського, Сенковського, Булгаріна. Натомість наступні епохи вносили корективи у читацьке сприймання творів»[3, 275].

Проблема рецепції читачами літературного твору ґрунтовно опрацьована у праці О. Білецького «Літературні течії в Європі в першій чверті ХХ віку» (1925). І. Дзюба вслід за О. Білецьким стверджував, що іноді посередні твори стають популярними у себе на Батьківщині, але часто історичний розвиток може внести корективи в таку оцінку. Прикладом цього може бути збірка У.Уйтмена «Листя трави»(1867). Для Європи згаданий автор став відомим у ХХ столітті, значно пізніше він набув популярності в Росії та Україні[6, 530].

Коментуючи наведені думки О. Білецького, І.Дзюба погоджується зі своїм знаменитим попередником в тому, що є письменники на внутрішній ринок і на зовнішній, проте «закони розподілу літературних продуктів за імпортом і експортом нам багато в чому ще не ясні». «Приміром, Мережковський у Росії був письменником для небагатьох», а в далекій Австралії ним захоплювалися. В США майже невідомий був Е. Сінклер, це американський письменник не стільки навіть для Англії, скільки для Німеччини, а найбільш для Росії». Тривалий час у такому становищі був Вергарн, згодом «король поетів»: навіть освічені французи не знали такого. Навпаки, ряд англійських і німецьких письменників, дуже популярних у себе на батьківщині, залишилися непоміченими в Росії, тоді як потоком лилися переклади менш значних творів»[3, 272].

Досліджуючи роль читача у сприйманні і оцінці літературних творів, у статті «Про одне з першочергових завдань історико-літературної науки» (1912) О.Білецький писав, що іншого критерію, ніж голос читачів, немає. «Всякі спроби встановити естетичну цінність літературного твору безвідносно до питання про сприйняття цього твору поки що зазнають невдачі. Час нам визнати, що твір є художнім

або нехудожнім, першорядним чи другорядним лише у свідомості читачів»[2, 98].

О. Білецький вважав, що не можна абсолютизувати роль читача в оцінці літературного твору. Адже він у силу своєї підготовленості не завжди може професійно оцінити художній твір. У цей саме час проблему читача вивчала школа «бібліопсихології» (А.Рубакін) у російському літературознавстві. Представники цього напрямку часто ігнорували об'єктивний зміст твору, а основне – це те, як сприймають твір читачі, які психологічні асоціації викликає той чи інший твір у читача.

Таку амбівалентність у розуміння ролі читача у сприйманні літературного твору у трактуванні О. Білецьким І. Дзюба пояснив складністю самого предмета дослідження ролі читача, як і химерно переплетених основних предметах літературознавства 20-х рр. ХХ ст.

Як висновок І. Дзюба вважав: «Питання про читача виростає у Білецького воістину до грандіозних розмірів. У ньому несподівано сходяться і химерно переплітаються у всіх своїх прямих і змінених відбиттях усі основні проблеми літературознавства – від проблеми естетичних оцінок до проблеми суспільної значущості художньої творчості до таємниць психології творця»[6, 531].

Проблема оцінки літературного твору за допомогою реакції читачів, яку сьогодні активно розробляє школа рецептивної естетики, знайшла своє втілення у працях українських учених ХІХ – початку ХХ ст. Започаткована О. Потебнею, продовжена І.Франком проблема рецепції художнього твору продовжена школою О.Потебні у Харківському університеті (Д.Овсянико-Куликовським, Харцієвим, А. Горнфельдом). Окремо слід згадати, що ця проблема не залишилась поза увагою українських письменників (І.Нечуй-Левицький, Б.Грінченко, Х.Алчевська, В.Підмогильний та ін.). Далше дослідження цієї проблеми має дати вагомні результати при аналізі принципів і методу функціонування рецептивних моделей літературної критики та літературознавства, які започатковані

українськими вченими і письменниками ще у другій половині XIX – початку XX ст.

Література:

1. Jauss H.-R. *Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft*. – Konstanz, 1967. – S. 38.
2. Билецкий О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение читателя) // *Наука в Украине*, 1922. – №2. – С. 98.
3. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті XX віку // *Червоний шлях*, 1925. - № 11-12. – С. 275.
4. Боднар В. Функціонування і тлумачення термінів «естопсихологія» і «рецептивна естетика» у літературно-критичних статтях Івана Франка // *Актуальні проблеми сучасної філології: літературознавство*. – Рівне: РДГУ, 2008. – Вип. 7. – С. 93.
5. Дзюба І. Білецький і Потебня (Ідеї О. Потебні у працях О. Білецького) // *Дзюба І. З криниці літ.* – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – Т. 2. – С. 502.
6. Дзюба І. Читач як естетична проблема у працях Олександра Білецького // *Дзюба І. З криниці літ.* – Твори: У 3 т. – Т. 2. – С. 531.
7. Ізер В. Процес читання. Феноменологічне наближення // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Слово. Знак. Дискурс. – Львів: Літопис, 2002. – С. 349.
8. Ключек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча рецептивної естетики // *Слово і Час*, 2007 - № 4. – С. 39.
9. Лессинг Г.-Э. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии*. – М.: Художественная литература, 1957. – С. 401.
10. Потебня А. *Полн. Собр. сочинений*. – Одесса, 1926. – Т. 1 – С. 140-141.
11. Потебня О. *Думка і мова* // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.: Слово, Знак, Дискурс*. – Львів: Літопис, 2002. – С. 38.
12. Рікер П. *Що таке текст? Пояснення і розуміння* // *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.: Слово, Знак, Дискурс*. – Львів: Літопис, 2002. – С. 317.
13. Франко І. Вступне слово до публічних відчитів перед молоддю в залі «Руської бесіди» 22 листопада 1911 // *додаткові томи до Франко І. Зібр. творів: У 50 т.* – Т. 54. – С. 574
14. Франко І. *Етнологія та історія літератури* // *Франко І. Зібр. творів: У 50 т.* – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 29. – С. 277-278.

15. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 41. – С. 10.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 31. – С. 67.
17. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературах // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 35.
18. Франко І. Нові праці про Україну // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 187-195.
19. Франко І. Слово про критику // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 30. – С. 216.
20. Червінська О., Зварич І., Сажина А. Психологічні аспекти актуальної рецепції твору: теоретико-методологічний погляд на сучасну практику сучасної словесної культури. – Чернівці: Книги-XXI, 2009. – С. 200.

УДК 82.09

ББК 83.0

Л. К. Оляндер, д. філол. наук, професор

Концептуальність світоглядних позицій Р. Гром'яка та їхня продуктивність

У статті праці професора Р. Гром'яка розглядаються як гіпертекст. Охарактеризовано концептуальність світоглядних позицій ученого, його новаторство та креативність. Доведено, що багатовекторний концепт Життя вчений розглядає в духовному параметрі – пізнавальному, моральному, філософському, політичному тощо.

Ключові слова: діалог, життєтворчість, концептуальність, макроконтекст, метафоричний архетип, національне відродження, [теорія поля](#), [теорія структурного балансу](#).

Oliander L. K. Conceptuality of R. Hromiak's Worldview and Its Productivity

Through the analysis of the works of prof. R. Hromiak, taken as a hypertext, conceptuality and productivity of the worldview of the scientist, his innovation and creativity are characterized in this article. It

is proved that the scientist examines the multi-vector concept LIFE in the spiritual dimension – cognitive, moral, philosophical, political and so on.

Keywords: dialogue, works, conceptuality, macrocontext, metaphorical archetype, national revival, field theory, theory of structural balance.

*Уся діяльність Р. Т. Гром'яка акцентує на непроминальному й особливому значенні у науці як культурному явищі суто людського чинника, який не може бути знівельований будь-яким об'єктивізмом чи іншими сцієнтистськими засадничими критеріями.
Игор Козлик. Професія крізь призму людяності.*

Мета статті полягає у тому, щоб проаналізувавши твори Р. Гром'яка, які розглядаються нами як гіпертекст в ракурсі його життєдіяльності, охарактеризувати концептуальність його світоглядних позицій.

Для цього потрібно, по-перше, визначити, що будемо розуміти під словом *концептуальність*.

Зокрема, «Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов» визначає слово *коцептуальность* у такий спосіб:

Слово *коцептуальность* «происходит от суц. концепция, далее из лат. conceptio “соединение, сумма, совокупность; зачатие; словесное выражение”, из гл. conspicere “собирать; воображать; замышлять; зачинать”, далее из сит (варианты: сот-, соп-, сор-) “с, вместе” + capere “брать; получать” (восходит к праиндоевр. *kap- “хватать”)» аналитическое исследование, связанное с вопросами понимания и интерпретации искусства» [Словарь-справочник, 1984].

Якщо говорити про *концептуальність* у світоглядній позиції Р. Гром'яка, то доцільно враховувати всі відтінки

значень цього слова, тому що він *замишляв, збирав, брав, починав, аналізував і синтезував, інтерпретував та одержував* результат у статтях, дисертаціях, монографіях, в педагогічно-викладацькій діяльності й життєтворчості загалом. Ось чому, по-перше, гром'яківську концептуальність світоглядних позицій та *життєтворчість* не можна відокремлювати від його життєдіяльності. І тут на допомогу приходять книга професора І. В. Козлика «Професія крізь призму людяності» (2016), перевага якої полягає й у тому, що на її сторінках постають, як живі, постаті літературознавців – М. Бахтіна, А. Чичеріна, Ю. Лотмана, М. Гіршмана, Н. Копистянської, Н. Крутикової, М. Теплінського і серед них Р. Гром'яка, чуються їхні голоси, а теорія втрачає риси голої абстракції, вона починає дихати й сприймається вже невід'ємною часткою інтелектуального буття людини [Див.: Козлик, 2016: 176 – 180].

По-друге, щоб з'ясувати концептуальну сутність світоглядних позицій Р. Гром'яка, маємо обрати шляхи дослідження. На нашу думку, доцільно іти двома шляхами: безпосереднім та опосередкованим. Перший шлях – це аналіз прямих висловлювань ученого, які є певною мірою його сповіддю [Гром'як, 2007: 3 –19]; другий – аналіз його літературознавчих праць, розглянутих у контексті праць інших теоретиків та істориків літератури, а також літературних критиків. Крім того, в процесі вирішення порушеної проблеми виникає потреба вийти за межі літературознавства в царину філософії та сучасної когнітивної лінгвістики.

Важливо зазначити, що про концептуальну сутність світогляду Р. Гром'яка багато говорять вибрані ним теми наукових досліджень. Наприклад, заголовки монографій 70-х – 80-х рр. та розділів книги «Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007», взяті окремо як *претекст*, складають певний сюжет, котрий окреслює магістральну лінію когнітивних устремлень Р. Гром'яка: «Літературно-художній образ" (1970) – «Естетичне освоєння дійсності»

(1972), – «Що доведено життям» (1988), – «Література золотого вересня. Критичний огляд» (1989), – «Художня література і духовне життя суспільства» – «Шевченків дух як фундаментальна орієнтація літературознавства» – «Українсько-польське самовизначення» – «Під знаком франкізму» – «Від задуму до тексту» – «Від задуму до змісту: розмисли» – «У напрямку до літературознавчої компаративістики» та ін. І в цей ряд смислотворчо вмонтовується заголовок книги «Культура. Орієнтації. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця». Аналіз всіх, не лише названих тут, претекстів уже дозволяє визначити основні концепти – дві фундаментальні основи його світогляду – концепт *життя* і концепт *національного відродження*. При цьому в текстах Р. Гром'яка поряд із *простим концептом* присутній *макроконтекст*, котрий, як слушно зауважує П. В. Нікітіна, відрізняється від *простого* «своєю структурою, емоційною та лексичною насиченістю» [Див.: Никитина, 2012], це стосується і такого концепту, як *війна*. Р. Гром'як значно поширив, а тим уже і поглибив усвідомлення цього явища. Показовою в цьому відношенні є гром'яківська стаття «Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників» (2003). Якщо вдумливо придивитися до змісту заголовку статті, то легко переконатися в специфічності ракурсу вченого (який сам дитиною пережив Другу світову війну) в розкритті порушеної ним проблеми, ракурсу, що дозволяє реципієнтові очікувати від розгорнутого тексту *конкретизації* цієї доленосної події та збагачення змісту такого концепту, як *війна*. По-перше, вираз: «...візії українських письменників...» – указує на те, що загальнолюдські враження українських письменників від однієї з найтрагічніших історичних подій ХХ ст. будуть мати свої відмінні риси від вражень письменників інших народів, тому що війна багатоліка і по-різному проявляє себе в різних куточках світу. Однією з особливостей української трагедії було те, що українці були змушені воювати проти українців, бо одна частина з них перебувала у війську

австрійському, а друга – російському. І це стає стрижньовою ідеєю, яка цементує весь текст у моноліт.

«Історик літератури, – пише Р. Гром'як, – аналогічно як і історик війни, мусить також зосереджувати увагу передусім на створених письменниками текстах, які художнім світом корелюють з певним фронтом у якомусь регіоні, з діями відповідних військових формувань на певній, означеній у тексті території. У нашому випадку зведення об'єкта дослідження до художніх версій українських письменників зумовлюється тим, що один із головних фронтів Першої світової війни довго точився на українських землях (Східна Галичина, Буковина, Волинь) і це породило чимало українськомовних художніх текстів уже під час війни. Цікавим для історика літератури є і те, наскільки українці, не маючи тоді своєї національної держави, входячи до складу військових формувань чужих держав, відзначалися рівнем етнічно-національної ідентичності і чи зафіксували це художні тексти?» [Гром'як, 2007: 157].

По-друге, словосполучення *перша світова* свідчила про кризу свідомості українця, яка сталася в серпні 1914 р. і далі буде поглиблюватися. Тут немає ні можливості, ні потреби детально аналізувати цю статтю, але доцільно наголосити на логіці декодування заголовку: Р. Гром'як, розв'язуючи свої завдання – виконання яких вимагала порушена ним проблема – йде від загальнолюдського до національного, від загальнонаціонального до конкретної долі окремої людини.

«Коли вибухає війна, то мало хто знає: буде вона локальною чи світовою, блискавичною чи затяжною. Та й номінації “перша”, “друга” постають не відразу, бо хто передбачить, чи будуть друга, третя... світові? Зрештою, це не має значення для тих людей, які стають учасниками – дійовими особами і свідками – зловісного дійства. Для них різко, гвалтовно змінюється спосіб життя, усталений порядок перетворюється в хаос. Доля особи і цілих спільнот, завжди непередбачувана, тепер залежить від примхи

озброєних людей, які здебільшого приходять до автохтонів з-поза меж їхнього краю» [Гром'як, 2007: 155].

На перший погляд може здатися, що це звичайна вступна преамбула, тоді як насправді за цим висловленням ученого перед реципієнтом постає багаторівневий фрагмент тексту. Дискурс Р.Гром'яка такий, що він за верхнім констатуючим шаром змісту вказує на *кризовий простір*, що за сутністю своєю наближується, уподібнюється *простору-порогу*. М. Бахтін, уводячи це *поняття* – рівнозначне як для філософії, так і до теорії літератури, – занотував:

«Это не пространство жизни, а выхода из жизни, где нельзя устроиться, успокоиться, обосноваться, где можно только перешагнуть. История этого пространства. Schwellendialoge. Форма и виды порога и границ в архитектуре. Все действие с самого начала и до конца совершается в точке кризиса, в точке перелома» [Бахтин, 1996: 74].

І вже Перша світова війна визначила кризу у свідомості – людство переступило через *пориг*. Загальнолюдські цінності почали втрачати своє значення – ціле покоління було визнано як *втрачене*. Друга світова війна поглибила ці процеси, про що йдеться у книзі К. Вики з красномовною назвою – «*Жує на пібу*». І весь цей шар проблем і страждань зворушує у свідомості реципієнта вже тільки перший абзац статті ««Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників». Але це лише один вектор смислів, що актуалізуються автором.

Другий – не менш важливий вектор вказує на те, що Р. Гром'як бачив, з однієї сторони, *одиницю* і *одиночне* як частину цілого, а з другого – як ціле втілюється в *одиночному*.

І нарешті – долі України, українців і окремої людини. Цей фрагмент, активізуючи тезаурус і думку інформованого читача, ставить його в діалогічні відношення не лише з автором статті, а й з багатьма письменниками. І змодельована ними дійсність спрямовує реципієнта на осмислення самого життя.

Головний гром'яківський принцип полягав у пильній увазі вченого до життя. Невипадково монографія ученого 1988 р. мала назву: «Що доведено життям»: життя він спостерігав і аналізував, виробляючи власну концепцію світу. У своїх роздумах Р. Гром'як відштовхувався від життя, виходив із нього, акцентуючи передусім увагу на *духовному параметрі* цього концепту – пізнавальному, моральному, філософському, політичному тощо. Відсіля особливий гром'яківський історизм погляду на реальність. Все здійснювалося у такому порядку: *враження від Життя – переживання враження*, будь то від подій в суспільстві чи в літературі та мистецтві, – *філософське його осмислення*. Те, що відбувалося, активізувало його тезаурус, і Р. Гром'як сприймав дійсність, порівнюючи її з минулим:

«А між тим завершувалося Тисячоліття і вже повсюдно поговарювали про можливі потрясіння – ледь не кінець світу. Все частіше згадували кінець XIX – початок XX століть, вдавалися до ймовірних аналогій не тільки в культурі, а й у політиці, бо й справді були для цього підстави: розпався колишній СРСР – надмогутня на позір держава з імперськими потугами. Натомість у пострадянському просторі важко борсалася за свою незалежність Україна <...> Люди ж то залишилися ті самі...» [Гром'як, 2007: 3].

Уже тут визначені самим Р. Гром'яком два ключових поняття, що були покладені ним у підґрунтя його світоглядної позиції, – *Україна і люди*. Але підкреслимо, що Р. Гром'як звернув увагу на когнітивний дисонанс, теорію котрого, як відомо, спираючись на [теорію поля](#) Курта Левіна (1990 – 1947) і [теорію структурного балансу](#) Фріца Хайдера (1896 – 1988), розробив у [1957 році](#) Леон Фестінгер (1919 – 1989) [Див. : Фестінгер, 2010]. Але Р. Гром'як ішов не від теорії, хоч, може, і був ознайомлений із нею, а від життя безпосередньо. І його текст, і затекстовий зміст збагачували цю теорію, а в читача викликали інтенції психологічного характеру. Р. Гром'як не лише констатував факти: він, так би мовити, життя представляв як текст, який треба прочитувати і розуміти. Фактично ним порушувалася

проблема Я / Інший. Сам же він, виходячи з принципу толерантності, вставав у позицію діалогу.

Цікаво і те, що суголосний з В. Шевчуком Р. Гром'як перебуває, – можливо, типологічно – в перегуку з німецько-американським психологом Куртом Левіним, з його теорією *психологічного поля*, як зовнішнього чинника, що має вплив на психологію людини, на її сприйняття дійсності та вчинки [Див. детально: Левин, 2000]. Йдеться про думку Р. Гром'яка, висловлену в статті «Ще раз про “народність літератури”» як категорію і духовний феномен:

«... традиційне акцентування на доступності літератури для народу як одній з ознак народності Шевченка давно стало ритуальним жестом не тільки у зв'язку з багатозначністю понять народ, література, твір, текст, читання, інтерпретація. У цій грані народність Шевченка продовжує діяти й ускладнюється закономірність, що “кожне нове покоління прагне прочитати Шевченка в системі своїх реалій, і знаходити для себе хліб” (В. Шевчук)» [Гром'як, 2007: 99].

Але в підтекст цієї думки Р. Гром'яка покладено концепт *Життя*, що у свідомості українця взаємодіє з такими концептами, як *земля, хліб, воля, любов, дім, хата, садок та ін.* У гром'яківських текстах концепт *Життя*, постаючи у філософському його розумінні, наштовхує на думку подивитись на нього з позиції когнітивної лінгвістики, тобто розглянути концепт *Життя* у виражені його українською мовою. Як відомо, когнітивна лінгвістика спрямована на моделювання цілісної картини світу та на моделювання побудови мовної свідомості. Ось чому в її ракурсі варто систематизувати представлені в текстах Р. Гром'яка цінності української культури, що закладені в її константних концептах.

Треба мати на увазі і те, що концепт *Життя* має багато параметрів, але Р. Гром'як розглядає його в духовному параметрі. Зосереджуючись на цьому вимірі, доцільно привернути увагу до твердження російської лінгвістки А. Іланової, яка пише:

«Концепт ЖИЗНЬ является одним из базисных концептов для любого языка, но, несмотря на свою универсальность, отличается национальной спецификой в каждой лингвокультуре» [Иланова, 2005].

Очевидно і те, що і виникнення, і вираження національної специфіки щільно пов'язано з *психологічним полем*. Ось чому, осмислюючи концепт *Життя* в системі світоглядних положень Р.Гром'яка, важливо пам'ятати й положення контрастивної лексикології, тому що вони відтіняють думку ученого про своєрідність сприйняття світу з позицій української ментальності, яка виражається також лексичним складом української мови. Вивчаючи доробок Р.Гром'яка завжди варто мати на увазі й те, що «етноязыковой аспект в современных исследованиях смыкается с этнокультурным и этнолитературным...»: [Бублейник, 2015: 13].

«...говорящие на разных языках, – пишет Л. Бублейник, – по-разному видят себя в окружающей действительности, выделяя себя в ней или, наоборот, объединяясь с ней, дают возможность сравнить, как реализуется принцип антропоцентричности функционирования языка...» [Бублейник, 2015: 53].

Виходячи с цієї тези Л.Бублейник, можна дійти висновку, що Р.Гром'як, чітко відокремлюючи себе і свій народ від *Іншого*, водночас бачив його й себе гідною частиною всього людства, що знайшло своє віддзеркалення в специфіці дискурсу вченого.

Усе це говорить про те, що намагання проникнути в глибині шари гром'яківської думки мають спиратися на досягнення багатьох галузей знання – не лише літературознавства, а й філософії, історії, психології та мовознавчих дисциплін.

Аналіз праць Р.Гром'яка переконує, що він був натурою цілісною і вірною основним моральним цінностям – загальнолюдським і національним. Його неповторність полягає в тому, що ставлення до цих цінностей сформувався в нього під впливом великої української

літератури, під впливом І. Франка та Лесі Українки. І його невеличка стаття «Леся Українка про соціальну відповідальність літературно-художньої критики» яскраво свідчить про це. Увесь стиль, характер дискурсу говорить, що Р. Гром'як акцентує увагу не лише принципові вимоги поетеси, а й способи їхнього вираження.

«Соціальна відповідальність критики виявляється через моральну зорієнтованість оцінок. Леся Українка багато розмірковувала про відмінність тону критичних оцінок у листах і в публічних виступах: “Я стою на пункті педагогічної коректності (36-37), “Брехню різкістю не подолаєш, а тільки виказом правди”(36-37)¹, – ось її принципи, що не втратили значення і до сьогодні» [Гром'як, 2003: 157].

Констатуючи поєднання принципівості з коректністю в позиції великої поетеси, Р. Гром'як і сам особисто йшов тим же шляхом. Його характеристики Лесі Українки та І. Франка були водночас способом самовираження, а різноманітність його ходів у реалізації цих завдань дивовижна. Так, характеризуючи в монографії «Що доведено життям» *кодекс естетики*, він до кожного розділу бере епіграфом слова І. Франка, які доцільно прочитати по горизонталі як один текст.

До розділу «Література і критика у взаєминах з добою»:

«У нас єдиний кодекс естетичний – життя. Що воно зав'яже, те й буде зав'язане, а що воно розв'яже, то й буде розв'язане [Гром'як, 1988: 8].

До розділу «Про єдність моральних та естетичних критеріїв в оцінці явищ життя та літератури»:

¹ Тут Р. Гром'як цитує Лесю Українку за: *Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах.* – К., 1979. – С. 138 [См. : Гром'як, 1997: 158].

«Не життя для естетики і краси, а естетика і краса для життя, для піднесення і облагородження кожної людської особистості» [Гром'як, 1988: 52].

До розділу «Правда – найвища моральність (Суперечність життя – конфлікти літератури позиція критики)»:

«Моральнішою справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскру божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що заздалегідь визнане осудженим і нікчемним» [Гром'як, 1988: 107].

До розділу «Вічне й минуле. (До діалектики класового й загальнолюдського, національного й інтернаціонального в художній літературі)»:

«Тільки той письменник може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь слово в тих великих питаннях, що ворушать її душою, та zarazом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі. І тільки такий письменник буде рівночасно зрозумілий і цікавий не тільки для своїх найближчих земляків, але й для цілого цивілізованого світу, бо всі знайдуть у його творах, хоч і яка була би незвичайна та оригінальна національна форма самі чуття, сумніви, страждання душі сучасного освіченого чоловіка» [Гром'як, 1988: 181].

Майстерність Р. Гром'яка проявилася в залізній логіці розгортання монографічної теми – «Що доведено життям», виразилася у смислових зв'язках двох претекстів / кодів: заголовків і епіграфів, котрі будуть за тією ж логікою розгортатися по вертикалі.

На завершення доцільно наголосити, що осмислення концептуальності світоглядної позиції Р. Гром'яка стимулює думку реципієнта, закликає його до подальшого пошуку істини. Р. Гром'як – літературознавець і філософ – ставить свого читача в діалогічні відносини не лише до себе, а й до

тих письменників, про яких йдеться в працях самого вченого і в працях інших літературознавців. Доробок професора Р. Гром'яка не можна лише читати, його треба (*про*) читувати і засвоювати його зміст, тому слугує сам дискурс гром'яківських статей і монографій, які викликають потребу творчої розумової реакції. Деякі речення Р. Гром'яка (а їх чимало), наприклад: «...пильно й уважно вчитуймося у давні естетичні міркування І. Франка разом з його “Мойсеєм” як “Другим “Заповітом” (Ю. Шевельов)», – є темою для окремого дослідження. Уже тут реципієнт, активізуючи свій тезаурус, опиняється в «діалозі» з І. Франком – Ю. Шевельовим – Р. Гром'яком. Теж саме можна сказати й про окремі *слова / коди* такі, як *боріння*, котрі можуть стати в центрі багатьох дуже цікавих тем з українського – і не лише українського красного письменства.

Р. Гром'як залишив наступним поколінням безцінний доробок гуманістичного спрямування. Звертаючись до його книг, статей, спогадів, програм, варто виходити з методологічного положення білоруського професора Івана Федоровича Штейнера, котрий писав:

«Наследие для нас все еще мероприятие, условный фактор культурной жизни и фактора сознания. Чтобы оно стало реальностью, ему необходимо находится не только там, но и здесь, не только в *горизонтальном* пласте своей исторической эпохи, но и в вертикали постоянного диалога с последующими поколениями. [Штейнер 2010: 34].

Ця думка І. Штейнера є дороговказом для засвоєння концептуальних ідей видатного українського вченого – мислителя і патріота, дослідника і пропагандиста українського красного письменства, який зробив вагомий внесок в історію літератури, теорію літератури, в тому числі таку її галузь, як компаративістика.

Роман Теодорович Гром'як відійшов у вічність, а тому, в нашому сьогоденні актуальною темою для вивчення, що вимагає свого вирішення, є тема: «Р. Гром'як в часі й поза

часом». І це не лише тема, а й обов'язок насамперед тих, хто знав його і працював з ним пліч-о-пліч.

Література

Бахтин М. М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин. М. М. Собр. соч. Работы 1940 – 1960 гг.: В 5 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1996. – Т. 5. – С. 72 – 79.

Бублейник Л. В. Проблемы контрастивной лексикологии: украинский и русский языки / Людмила Васильевна Бублейник. – Луцк : Вежа-Друк, 2015. – 164 с.

Давыдова О. С. «Концептуальный модерн. Слово – Образ – Место» / Ольга Сергеевна Давыдова. – М : БуксМарт, 2014. – 144 с.

Головачева К. Р. Художній концепт як об'єкт наукового дослідження / К. Р. Головачева // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2014. – № 1107, вип. 70. – С. 45-49 / К. Р. Головачева [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2014_1107_70_11.

Гром'як Р. Гносеологические и психологические основы процесса восприятия произведений художественной литературы: автореф. канд. философ. наук (623 – марксистско-ленинская эстетика) / Роман Теодорович Гром'як. – К., 1968. – 19 с.

Гром'як Р. Давне і сучасне / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 2003. – 272 с.

Гром'як Р. Культура. Орієнтаці. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2009. – 400 с.

Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007 / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.

Гром'як Р. Що доведено життям / Роман Теодорович Гром'як. – К. : Дніпро, 1988. – 257 с.

Иланова, Ольга Александровна Концепт "жизнь" в русской языковой картине мира: автореф. канд. филол. наук. Специальность 10.02. 01 – русский язык / Ольга Александровна Иланова. – СПб., 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kontsept-zhizn-v-russkoy-yazykovoy-kartine-mira#ixzz4bnFgGfX>

Никитина П. В. Макроконцепт война в языковой картине мира Н. А. Дуровой // VII Международная научно-практическая Интернет-конференция «Альянс наук: ученый – ученому» (15-16

марта 2012 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.confcontact.com/2012_03_15/fl4_nikitina.php

Козлик І. Професія крізь призму людяності / Ігор Козлик. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. – 228 с.

Левин К. Теория поля в социальных науках / Пер. с англ. – СПб. : Сенсор, 2000. – 368 с. (Сер. "Мастерская психологии и психотерапии")

Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов; Академия Наук СССР. Ин-т русского / Е. А. Левашов, Т. Н. Поповцева, В. П. Фелицына и др. / Под ред. Н. З. Котеловой. – М. : Академия Наук СССР. Ин-т русского языка, 1984.

Фестингер Леон. Теория когнитивного диссонанса = A theory of cognitive dissonance / Пер. А. Анистратенко, И. Знаешева / Фастингер Леон – СПб.: Ювента, 1999.

Штейнер И. Ф. Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алеся Рязанова. – Минск : РИВШ, 2010. – 162 с.

УДК 82.091=161.2=112.2 (Гром'як)

Світлана Притолюк, к. філол. наук, доцент

Роман Гром'як та його внесок у дослідження перетинів німецькомовного та українського літературних просторів в контексті міжлітературної комунікації

У статті розглядається науковий здобуток професора Р.Т. Гром'яка в галузі порівняльного літературознавства, зокрема у сфері міжлітературної комунікації. Зазначається, що визначальним у процесі дослідження взаємодії національних літератур стали запропоновані вченим підходи до потрактування поняття міжлітературної рецепції, яку він розглядав як процес, що перебуває в постійній динаміці й безпосередньо пов'язаний із трансформацією предметності літературної критики як основи вивчення взаємодії літератур. Автор статті підкреслює, що продуктивним полем для проєкції певних теоретико-концептуальних матриць академік Гром'як вважав історико-літературний матеріал українсько-німецьких літературних

взаємозв'язків другої половини XIX — першої половини XX століття.

Ключові слова: Роман Гром'як, міжлітературна реценція, міжлітературна комунікація, компаративістика

Svitlana Prytoliuk. Roman Hromiak and his contribution to investigation of intersections of the German and Ukrainian literature space in the context of interliterary communication

The article is devoted to professor R.T.Hromiak's scientific achievements in the sphere of comparative literary criticism, in particular in the sphere of interliterary communication. It's underlined that suggested by the researcher attitudes to interpretation of the notion of interliterary reception have become determinative in the process of investigation of interaction of national literatures. The researcher regarded interliterary reception as a continuous dynamic process directly connected with transformation of subjectness of literary criticism as the basis of studying of interaction of literatures. Upholding high aesthetic value of the Ukrainian literature, the literary critic insisted on necessity to emphasize this value not only in the context of European, but also in the context of the world literature. R.T.Hromiak attached great importance to typological attitude in the sphere of comparative investigation. Guided by the Y.M. Lotman's conception and thinking about peculiarities while comparing texts, the researcher underlined the necessity of using of typological models as a certain scale for comparative analysis and peculiar „metaphorical language”, especially when we speak about comparative studies of chronologically or ethnically distant literature. R.T. Hromiak defended also the idea that a text is an object of cultural memory, which absorbs semantic codes of scientific etymology and is an important part of intercultural interaction. The author of the article emphasizes that academician Hromiak considered historical and literary material of the Ukrainian - Polish - German literary intercommunications of the second half of the 19-th – the first half of the 20- th century a productive field for projection of certain theoretical and conceptual moulds. United by geopolitical and cultural factors, in particular by borders of the Austro – Hungarian empire and since 1923 the Republic of Poland, literatures of those lands created a common space, where not only chronotopic measurements, but also themes and ethnic layers intersected. Works of Karl Emil Franzos and Joseph Roth, German authors, whose life and creative work were tightly connected with Ukrainian culture and literature, can be examples of such intersections.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Віддаючи шану професору Гром'яку Роману Теодоровичу, котрий був моїм науковим керівником, духовним наставником та натхненником, я хотіла б зупинитися на окремих аспектах міжлітературної комунікації, дослідження яких були інспіровані академіком й безпосередньо ним керовані. Варто зазначити, що основною його заслугою було те, що він визначив вектори наукових пошуків, зокрема в полі взаємодії української та німецькомовної літератур, сформував школу порівняльного літературознавства і накреслив концептуальні домінанти у сфері компаративних вимірів, котрі стали дороговказами для кількох поколінь молодих науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання певної проблеми та виокремлення її невирішених частин. Проблеми міжлітературної комунікації належать до ключових проблем порівняльного літературознавства, про що свідчать праці Д.Дюришина, Д.Наливайка, В.Будного, М.Ільницького, С. Росовецького, М.Ткачука та ін.

Мета нашої публікації полягає у висвітленні концептуального бачення проблем міжлітературної комунікації у працях Р. Гром'яка та їх проекції на тлі українсько-німецьких літературних зв'язків.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Визначальним у процесі дослідження взаємодії національних літератур стали підходи до потрактування поняття міжлітературної рецепції, яку Р. Гром'як розглядав як процес, що перебуває в постійній динаміці й безпосередньо пов'язаний із «трансформацією предметності літературної критики» як основи вивчення взаємодії літератур, в залежності від різноманітних чинників чи то соціального, чи культурного життя: «Якщо на сучасний літературний процес, у якому навалюють змінюються,

співіснуючи, гетерогенні парадигми, накладати / проектувати літературознавчі соціокультурні концепти, жанрові, стильові видозміни, художні світи письменників багатьох поколінь та естетичних орієнтацій, хронотопні виміри письменницьких напрацювань бодай у сфері прози, то матимемо перетини художньої реальності, історичної пам'яті національної культури і смакових уподобань, сили уяви кожного літературознавця і в нашій національній спадщині» [Гром'як 2009: 8].

Важливо зазначити, що українська література та й український культурний простір загалом розглядались у цьому процесі як система координат, де перетинаються художні світи інших національних літератур. Обстоюючи високу естетичну вартість української літератури, професор Гром'як наполягав на необхідності виводити її не тільки в контекст європейської, але й світової літератури.

Пошанування й літературознавчий аналіз здобутків художнього слова своєї нації, на думку літературознавця, розпочинається із рецепції чужого слова: «...без літературної рецепції, міжкультурної взаємодії і без текстової інтерференції (називаймо це як завгодно — діалоговістю, інтертекстуальністю, відшукуючи численні варіанти-нюанси), наука про літературу занапашуватиметься, якщо філолог поставатиме самітником, потішаючись стусівським «себесобоюнаповненням» або концептом М. Бахтіна «вненаходимости»» [Гром'як 2007: 313-314].

Процес міжлітературної взаємодії, згідно із уявленнями Р.Т.Гром'яка, включає кілька площин, і окрім «чуттєвої рецепції» [Гром'як 2007: 311] – безпосереднього сприймання та інтерпретації текстів, — охоплює також міжнародні контакти та дослідження діяльності письменників, доля яких безпосередньо пов'язана із історією краю: «Відзначаючи пам'ятні дати з життя таких діячів, особливо круглі ювілеї, літературознавець, який працює у місцевому закладі, опрацьовує творчість письменника, досліджує його спадщину, виступаючи у місцевій і центральній пресі з доповідями, повідомленнями

про досягнення, місце і роль митця у культурному житті, у літературному процесі. У такий спосіб нагромаджуються спостереження пропагандиста-популяризатора, розширюються дослідницькі обрії, урізноманітнюється й жанрово-стильова палітра» [Гром'як 2007: 314].

Важливе значення у царині компаративних досліджень вчений надавав типологічному підходу. І в цьому аспекті наукових пошуків, спираючись на концепцію Ю.М.Лотмана та розмірковуючи про специфіку зіставлення тестів, підкреслював необхідність застосування «типологічних моделей» як певний «масштаб для вимірювання предметів» та своєї «метамови», особливо у тих випадках, коли йдеться про порівняльні студії «хронологічно чи етнічно віддаленої літератури» [Гром'як 2008: 21]. Йдучи далі, Р. Гром'як розвинув власну методологічну стратегію у підходах до зіставного аналізу і акцентував на потребі «не стільки враховувати наявні в культурі контексти й контекстуальність, із нашого погляду, скільки конструювати (свідомо й зумисне) очікувану ситуативну контекстуальність своєї дослідницької діяльності (конкретної теми, статті, доповіді) [Гром'як 2008: 22].

Продуктивним полем для проекції певних теоретико-концептуальних матриць, наприклад, професор Гром'як вважав історико-літературний матеріал українсько-польських-німецьких літературних взаємозв'язків другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття. Об'єднані геополітичним та культурним чинниками, зокрема межами Австро-Угорської імперії та з 1923 року Речі Посполитої, літератури цих земель створювали спільний простір, де перетиналися не тільки хронологічні виміри, але й тематичні та етнічні пласти. Прикладом цього можна назвати творчість Карла Еміля Францо́за та Йозефа Рота – німецькомовних авторів, життя і творчість котрих нерозривно пов'язана із українською культурою та історією.

Як відомо, Йозеф Рот народився у 1894 році м. Броди (нині Львівської області), а свої дитячі та юнацькі роки провів на Галичині. Саме у Львівському університеті він

опанував досконало німецьку мову, яка згодом стала мовою його спілкування та творчості після того, як він переїхав до Відня, а пізніше, з 1920 року — до Берліна. Карл Еміль Француз народився 1848 року в місті Чорткові, що на Тернопільщині. Після закінчення Чернівецької гімназії він переїхав до Відня, де здобув юридичну освіту, однак решту життя провів у Берліні. Незважаючи на те, що усі його твори написані німецькою мовою, вони пронизані українськими темами та мотивами, а події творів в більшості відбуваються на території, яку Француз назвав «Напів-Азією», що охоплювала на той час південну частину Росії, Поділля, Галичину, Буковину, перетнуті річками Дністер, Прут, Серет. Центром цієї “дивної місцевості” був Чортків, який Француз перейменував у своїх творах на Барнов задля полегшення вимови для західного читача, згадуються також Снятин, Хотин, Сучава, Тернопіль та Львів.

Виходячи з позиції, що «прийнятною підставою для початку конструювання будь-якого контексту стає завжди біографія митців, їх походження і розголос творчого доробку» [Гром'як 2008: 22], можемо із впевненістю констатувати наявність багатьох різноплщинних перетинів творчості Й.Рота та К.Е.Францоza із українською літературою. Це доводять дослідження, котрі проводилися безпосереднього під керівництвом професора Р.Т.Гром'яка, зокрема дисертація Т. Дзися «Йозеф Рот в українському літературному контексті: романна типологія кризь призму літературної рецепції». У праці конструюється «динамічно мінливий (чинний для себе) віддалений контекст», який проливає світло на специфіку «української міжлітературної рецепції художнього світу Йозефа Рота на матеріалах текстів, що виникли в ареалі габсбурзького міфу, зокрема Б.Лепкого, М.Ірчана (Андрія Баб'юка), Р.Купчинського, О.Турянського. Для зіставлення автор обрав надзвичайно розлогий контекст, оскільки виводить його на геополітичному, бібліографічному, генологічному й проблемно-тематичному рівнях. Відповідно, дослідження проводиться у кількох вимірах, зокрема, розглядається

українська домінанта в міжлітературній рецепції споріднених текстів, їх міжтекстуальна інтерференція, автор праці співвідносить поетику і типологію художніх творів про людей Першої світової війни, які втрачають батьківщину, намагається виокремити загальнокультурні концепти, які мають конструктивне значення поведінкових парадигм для літературних персонажів-характерів.

Прізвище Й.Рота було досить відомим у ХХ ст. в Західній Європі, Росії та на теренах Західної Галичини, про що свідчать історико-літературні джерела й критичні матеріали. Його творчість як самотній феномен модерністичної літератури привернула увагу багатьох літературознавців. Однак, незважаючи на велику кількість досліджень та розвідок, які дали назву цілому напрямку — ротознавству, спадщина цього австрійського письменника виявляє щоразу нові аспекти, що потребують осмислення й системного аналізу в контексті зміни літературних і літературознавчих парадигм, міжкультурного обміну за умов глобалізації суспільного життя. Надзвичайно цікавий ракурс відкрив у цьому сенсі компаративний дискурс, який дозволив розширити межі рецепції творчості Йозефа Рота в Україні й визначальну роль у цьому процесі відіграв професор Гром'як, котрий інспірував та спрямовував компаративні студії у цьому напрямі.

Під керівництвом академіка проводилися порівняльні дослідження літературної спадщини Карла Еміля Францоza (дисертація Притолук Світлани «Романи Карла Еміля Францоza в контексті європейського роману виховання до кінця ХІХ століття»). Пошук компаративних збігів був сфокусований у жанрологічній площині, зокрема на визначенні жанрової своєрідності романів К. Е. Францоza, їх місце і значення в контексті європейського роману виховання на ґрунті встановлення типологічних відповідностей із парадигматичними моделями та зразками модифікованого типу. У генеалогічному контексті розглядалися твори К.Е. Францоza, зокрема “Der Kampf ums Recht” (“За правду”), “Der Pojaz” (“Паяц”), романи “Хіба

режуть воли, як ясла повні” Панаса Мирного та Івана Білика, “Антон Райзер” К.Ф.Моріца, “Роки навчання Вільгельма Майстра” Й.В.Гете, повість “Художник” Т.Г.Шевченка.

Гетерогенність полікультурного простору, де народився і зростав К.Е.Француз, позначилася на своєрідності творчого феномену митця: його свідомість зазнала ментального впливу трьох основних етнічних груп, які населяли східні провінції Австро-Угорщини — українців, німців та євреїв. Власне, ця обставина стала визначальним чинником модифікації романного жанру. Варто зазначити, що компаративні студії дозволили встановити не тільки жанрову специфіку творів австрійського письменника, але спонукали до детального аналізу українського літературного контексту та констатації трансформацій жанрової моделі роману виховання на українському ґрунті.

Первинним поштовхом до вивчення творчості Карла Еміля Францоza в компаративному дискурсі стала його зацікавленість та любов до української літератури та пісенного епосу, про що свого часу писали у своїх працях О.Дейч, Я.Погребенник, Ф.Табак, Б.Гавришків, Ю.Михайлюк, В.Мартинов, М.Заничковський, М.Нагірний, М.Зимомря, П.Рихло, Л.Цибенко, Т.Гаврилів та ін. Як відомо, нарис “Тарас Шевченко”, опублікований у збірці К.Е.Францоza “Від Дону до Дунаю”, став однією з найперших розвідок про Шевченка, що з’явились у Західній Європі. “Тарас Шевченко — це не тільки геній сам по собі, він одночасно є втіленням поетичного генія малоросів”, — пише Француз, “його муза об’єднує усі характерні риси цієї літератури; хто його характеризує, вимальовує у той же час загальну картину поетичних прагнень його народу” [Franzos 1912: 39]. Розкриваючи органічну Шевченкову народність, його яскраву національну самобутність, Француз, чи не перший на Заході, наголошував, що це поет для всього цивілізованого людства, котрий і як співець політичних свобод, і як поет кохання, і як епік, і як майстер надзвичайно художнього змалювання соціальних картин завжди залишається на рівні генія. Його творчість, на думку

Францо́за, — це “облагороджена, поглиблена поезія народу” [Franzos 1912: 58].

Нарис “Література малоросів”, що був опублікований у другому виданні збірки «Від Дону до Дунаю» — перша на Заході і найбільш змістовна розвідка про українську літературу, починаючи із часів духовного розквіту Київської Русі. Француз вказує на її жанрове та тематичне багатство, говорить також про російських письменників, що використовували українську тематику (Г. Державін, М. Гоголь, М. Херасков, Г. Данилевський), пояснює обставини зародження української школи в польській літературі (А. Мальчевський, С. Гоцинський, Т. Падура, А. Гроза). Заслуговують на увагу його висловлювання про Г. Сковороду, І. Котляревського, Т.Г.Шевченка, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітку-Основ'яненка, Є. Гребінку, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, М. Шашкевича, І. Франка, Панаса Мирного, М.Старицького. Хоча стаття була дещо загальною і мала ряд вад, вона відіграла важливу роль у популяризації української літератури за кордоном, зокрема у німецькомовному середовищі.

Таким чином, навіть поверховий аналіз праць та художніх творів Карла Еміля Францо́за дозволяє зробити висновок, що його спадщина — це промовистий приклад міжкультурної та міжлітературної комунікації, ретельне вивчення якої сприятиме збагаченню та поглибленню знань про специфіку української літератури в системі міжлітературних зносин та сприятиме її «включенню в міжнаціональний літературний континуум» [Наливайко, 20]. Оскільки, як слушно зазначає Дмитро Наливайко, «йдеться вже не про впливи з того чи того боку, а про її розвиток у силовому полі регіонального чи європейського літературного процесу, який має в основі спільні естетико-художні моделі й архетипні структури, про її задіяність у цьому процесі на рівнях тематики й поетики, про її співучасть у розробці спільних або подібних проблемно-тематичних комплексів і художніх парадигм, про моменти

спільності й національної своєрідності в її русі та її явищах» [Наливайко, 20].

Суголосно із цією позицією, Роман Теодорович Гром'як обстоював також поняття про текст як про об'єкт культурної пам'яті: «Саме через концепт «культурної пам'яті», який абсорбує семантичні коди наукової етимології, можемо досягти понятійно-термінологічне наближення до усталених тепер і в Україні пізнавальних засобів «між літературна рецепція» і «типологічні аналогії відповідності». Вони вкрай потрібні нам у компаративістиці» [Гром'як, 2008: 31].

Варто зазначити, що Р.Гром'як закликав не зупинятися на аспектах, напрацьованих традиційною компаративістикою, а щоразу розширювати діапазон порівняльних досліджень, витворюючи нові контексти, котрі вимагатимуть «зіставлення не інших фактів (творів, постатей), а інших естетичних функцій, вибудовувати радикально нові типології у відмінних проєкціях, запропонованих новітніми концептуальними системами». [Гром'як, 2008: 24]. У світлі цієї теорії постають нові можливості зіставлення, зокрема у сфері українсько-німецьких літературних зв'язків. Продуктивність такого підходу підкреслюють у своїй монографії Василь Будний та Микола Ільницький: «Будь-яке літературне явище, що стає об'єктом компаративістики, має певну генезу, контактує з мистецьким довкіллям, виявляє ті чи інші ознаки, спільні для низки інших явищ, і здатність до перегуків із ширшим чи вужчим літературним і поза літературним часопростором» [Будний 2008: 386].

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Таким чином, у перспективі відкривається цілий пласт для компаративних досліджень німецько-українських літературних зв'язків в межах генетико-контактного, типологічного, інтертекстуального, культурологічного аналізу. Відправним пунктом цих студій, згідно із уявленнями Р.Гром'яка, є усвідомлення того, що «у пам'яті культури як своєрідної семіосфери, у якій закодовано

інформацію віддалених епох (античність, середьовіччя, відродження, просвітництво, модерність), гетерогенних носіїв культурної спадщини за принципами лого-, фоно-, відео центрризму, текстуалізації і віртуальності тощо, у сучасній компаративістиці можна й доцільно конструювати контексти, які є засадничо зіставними й відповідають пошукам у сучасній компаративістиці» [Гром'як, 2008: 24].

Література:

Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

Гром'як Роман. Орієнтації. Розмисли, Дискурси. 1997-2007 / Гром'як Роман Теодорович - Тернопіль: Джура, 2007. - 368 с.

Гром'як Роман. Рівні можливого конструювання парадигматики українсько-польсько-німецьких літературних взаємозв'язків у компаративістиці // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська література в європейському контексті: Зб. Наук.пр.Вип.6: У 2-х ч.Ч.1. — Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. уні-ту ім. Лесі Українки, 2008. — С.20-33.

Гром'як Р.Т. Трансформація предметності літературної критики в Україні протягом ХХ століття / Гром'як Роман Теодорович // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2009. — Вип. 26. — С.3-13.

Наливайко Дмитро. Літературна компаративістика вчора і сьогодні // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. — К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — С. 5-42.

Дзись Т.В. Творчість Йозефа Рота в українській міжлітературній рецепції: візія першої світової війни і типологія образів-персонажів (Богдан Лепкий, Мирослав Ірчан, Осип Турянський, Роман Купчинський : автореф. дис ... канд. філол. наук / Т. В. Дзись. — Тернопіль : Б. в., 2008. — 19 с.

Притолюк С.А. Романи Карла Еміля Францоza в контексті європейського роману виховання до кінця ХХ ст. : Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : 10.01.05 / С.А.Притолюк ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. - Тернопіль, 2004. - 20 с.

Franzos Karl Emil. Taras Schewtschenko // Franzos Karl Emil. Vom Don zur Donau. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien. Dritte Auflage. — Stuttgart, Berlin: Cotta, 1912. — S. 39-74.

Franzos Karl Emil. Das Volkslied der Kleinrussen // Franzos Karl Emil. Vom Don zur Donau. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien. Dritte Auflage. — Stuttgart, Berlin: Cotta, 1912. — S. 1-38.

Притолок С.А. Роман Гром'як и его вклад в изучение пересечений немецкого и украинского литературных пространств в контексте литературной коммуникации.

В статье рассматривается научный вклад профессора Р.Т. Гром'яка в области сравнительного литературоведения, в частности в сфере литературной коммуникации. Отмечается, что определяющими в процессе исследования взаимодействия национальных литератур стали предложенные ученым подходы к трактовке понятия литературной рецепции, которую он рассматривал как процесс, находящийся в постоянной динамике и непосредственно связан с трансформацией предметности литературной критики как основы изучения взаимодействия литератур. Автор статьи подчеркивает, что продуктивным полем для проекции определенных теоретико-концептуальных матриц академик Гром'як считал историко-литературный материал украинско-немецких литературных взаимосвязей второй половины XIX - первой половины XX века.

Ключевые слова: Роман Гром'як, литературная рецепция, литературная коммуникация, литературная компаративистика

УДК 821.161.2 : 81'373.21

О.Д. Харлан

**Топографія свого-чужого у книзі Романа Гром'яка
«Вертеп, або як я став народним депутатом СРСР і що з
того вийшло...»**

Книга «Вертеп, або як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...» Романа Гром'яка розглядається під кутом зору теорії топографії Чужого Бернгарда Вандельфельса. Взаємопов'язаність категорій «свій» і «чужий» дає можливість подати розуміння твору Романа Гром'яка в аспекті їх з'ясування. Аналізуються: наявність певних меж і децентрованості суб'єкта (мотив вертепу та двійництва), плюралізація місця (топос бібліотеки), багатозначність топографічних образів,

перехрещення між різними синхронно і діахронно впорядкованими зонами чужості, топографія появи-зникнення («політика чужості»).

Ключові слова: топографія Свого-Чужого, вертеп, двійництво, топос, «політика чужості».

Kharlan O. Topography of Own-Alien in the Roman Hromiak's book "Vertep, or As i became by the people's deputy of the ussr and what happened..."

The book "Vertep, or as i became by the people's deputy of the USSR and what happened..." by Roman Hromiak is considered from the angle of the theory of the topography of Alien by Bernhard Vandelfels. Interconnectedness of the categories "own" and "alien" gives an opportunity to give an insight into the work of Roman Gromiak in the aspect of their elucidation. Analyzed: the presence of certain boundaries and the subject's decentralization (the motive of vertep and twinties), pluralization of a place (library topos), ambiguity of topographical images overlap between synchronous and diachronic ordered alienation zones, topography of appearance-disappearance ("politics of alienation").

Keywords: topography of own-alien, vertep, twinties, topos, "politics of alienation".

Книга Романа Гром'яка з жанровим визначенням «спогад-роздум» і бароковою навою «Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що того вийшло» опублікована в 1992 р. в бібліотеці журналу «Тернопіль». «Хронологічно, – пише автор у зверненні до читачів, – виклад роздумів про минуле і майбутнє, вражень від поточних подій вкладається в період з 10 лютого 1990 до 7 січня 1992 року» [2, с. 6]. І продовжує «"Вертеп" є образом переломного в нашій історії часу, свідченням учасника подій національного відродження. Кризь призму своєї родини і Тернопілля автор наскільки міг вдивлявся у світ» [2, с. 6]. Отже, погляд на твір з погляду категорії «свого» є логічним і впливає з авторського трактування мети твору. Водночас зауважимо, що категорія «свого» невід'ємна від категорії «чужого», адже світ «свого» знаходить специфіку, своєрідність тільки в процесі усвідомлення «чужого», зіткненні та спілкуванні з ним. Відомо, що протиставлення «свій» та «чужий»

відбувається завжди крізь призму ставлення людини до навколишнього світу, бо людина споконвіків визначає межі «свого» світу й тим самим передбачає існування інших, «чужих» світів.

У сучасній філософській, культурологічній, літературознавчій думці категорія Чужого, що презентує одне з основних понять життєвих відчуттів, є однією з найважливіших. Проблема Чужого–Іншого в її філософсько-культурологічній інтерпретації повною силою заявила про себе наприкінці ХХ століття, творчо увібравши попередній теоретично-філософський дискурс. Традиційне історико-філософське опрацювання можна знайти ще у Платона, Аристотеля, пізніше в Гегеля. Вже в ХХ ст. до неї звернулися Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Г.Г. Гадамер, Е. Левінас та ін.

Зустріч із Чужим – його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог із ним – спонукає до вслухання у власне «Я», відкриття в ньому досі не знаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких «своє» існує відносно «чужого» та «універсального», загальнолюдського.

Така взаємопов'язаність категорій «свій» і «чужий» відсилає нас до праці Б. Вальденфельса «Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого» [1] і дає можливість подати розуміння твору Романа Гром'яка в аспекті з'ясування цих категорій.

Б. Вальденфельс визначає особливості топографії як способу дослідження: завдяки їй окреслюються шляхи, межові лінії, зв'язки та перехрестя, тобто віддається перевага з'ясуванню відкритих і обмежених зв'язків перед систематичним закріпленням. Топографія у «Вертеп» Р. Гром'яка, за висловом філософа, «займається охопленням і відтворенням форм і предметів місцевості, посилює згадану просторову орієнтацію, яка протидіє однобічній орієнтації на лінійний історичний час і прогресивний розвиток і через це постійно проблематизує припущення, що чуже є просто тим, що вже або ще є недоступним» [1, с. 8]. Отже, можемо зробити висновок, що розуміння Чужого з погляду

топографії як способу дослідження включає в себе відцентрове прочитання тексту, в якому простір обмежений і безмежний, пов'язаний із всечассям (минулим, сучасним і майбутнім), а досвід часу детермінує «занепад певного розуміння та очікування історії»; поняття Свій можливе тільки за умови існування поняття Чужий.

Філософ висловлює думку, що Чуже має не тільки свої часи, але й свої місця. Осмислюючи появу феномену Чужого, автор вважає, що причиною появи стала зміна в Новий час «розуміння розуму і ролі суб'єкта» [1, с. 6]. Наголошуючи на такому явищі як наявність певних меж і децентрованості суб'єкта, філософ констатує: «Коротше кажучи, немає жодного світу, в якому ми повністю перебуваємо вдома, і немає жодного суб'єкта, котрий був би господарем у власному домі» [1, с. 7]. Думка, що певним чином синхронізується із роздумами Романа Теодоровича, адже як сучасні, так і ретроспективні записи наповнені мотивом роздвоєності, необхідності відшукування самого себе як для особи, так і для України. Власне, автор натякає на це вже в заголовку, а потім і розшифровує в записі від 13 травня 1991 р.: «Вертепний мотив зв'язаний з двійництвом. Він досліджується в літературі, наприклад у Франка («Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Хома з серцем і Хома без серця», «Лель і Полель»). Він зловісну роль відіграє в житті політиків: двійника мав Гітлер, двійника мав Сталін... Подвійність все виразніше виявляє себе «перебудова»: один вимір для «трудящих», другий – для себе (себто авторів «перебудови»), третій – на експорт» [2, с. 291]. Тому дуже часто люди, поняття, обставини, які характеризуються в книзі з підписом «своє» реально вписують в категорію «чужого» і навпаки: депутати Верховної Ради як Союзу, так і України, знайомі локуси московського аеропорту чи готелів, і в той же час невідомі простори Вашингтона, Нью-Йорка.

Характеризуючи Чуже як топографію чи «місцеопис», Б. Вальденфельс визначає таку його специфіку: топографія пов'язана з топосом, простором, який можна розуміти в традиційному його вияві (Аристотелева «Фізика») і в

посткартезіанському. Автор звертає увагу і на такий аспект: плюралізація місць у формі Тороі, у місцях виникнення пояснення. Важливим є те, що Тороі охоплює не тільки множинність, мережі місць, але й поняття, що обмежують місце (мости, межі тощо). Таким чином, уможливорюється виникнення гетеротопії (множинність місць), а також атопії (відсутність місця), що вказують на «прізви безмісцевості». Основне припущення вивчення Чужості, за Вальденфельсом, є те, що Чуже первинно слід мислити, виходячи з «місць Чужого, як «десь не тут» і як поза-порядкове (Außerordentliches), яке не має якогось постійного місця й уникає впорядкування (Einordnung). Поділений на місця простір, натомість, слід мислити так, щоб він припускав свої та чужі місця без того, щоб від самого початку звузити чи скасувати відмінність Свого від Чужого» [1, с. 7]. Цікавим топосом цього плану у творі Романа Гром'яка є топос бібліотеки, який постає в різних вимірах: від читання Біблії дідові Рогоцькому [2, с. 25], купівлі 20-томника Івана Франка, що став джерелом справжньої філології для юного студента, академічна бібліотека на вулиці Стефаника в студентські та аспірантські роки (про аспірантські згадує так: «То були для мене найщасливіші часи: щодня від рання до пізнього вечора сидиш у бібліотеці АН, нікуди не квапишся, ніхто тобі не заважає» [2, с. 85]) і до бібліотеки Українського католицького університету у Філадельфії: «Тут живу, тут є бібліотека... Сплю з книжками. Тут є що читати. Треба часу» [2, с. 257]). Бібліотека на далекому континенті перетворює чужий простір на свій, а то й збагачує розуміння свого (йдеться про невідомі видання як попередніх часів (М. Драгоманов, М. Зеров, М. Хвильовий), так і про сучасні авторові речі, наприклад, кілька разів згадуються комплекти журналу «Сучасність»).

У характеристиці Чужого Вальденфельс виділяє три аспекти: місце, володіння, рід, адже Чуже відбувається поза межами свого, належить Іншому, є чужорідним. Серед названих аспектів, на думку філософа, найважливішим є аспект місця.

У «Вертепі» наратор перебуває в оточенні і своїх, і чужих. Невипадково твір побудований так, що топографічні образи перемішуються, зміщуються, навіть перенасичують полотно тексту (особливо, коли йдеться про депутатські зустрічі, поїздки). Часто немає точної вказівки на приналежність до тієї чи іншої категорії, деколи висловлюється жаль щодо неможливості її змінити (особливо, коли йдеться про батьків; це, можемо сказати, найболючіші сторінки твору: «Минає майже тридцять літ, ті спрацьовані люди старіють і хворіють, потребують догляду і взаємодопомоги, ходять одне попри одного, але не поступаються ні кроку одне одному: кожен вірить у своє... Страшно згадати: довгі зимові ночі, ще довші тоді, коли мучать недуги, а двоє старих людей, які колись любили одне одного і народжували дітей, сидять самотньо в своїх кімнатах, сидять добровільно у в'язницях – і не миряться, бо вірять, що віра кожного єдино справедлива...» [2, с. 74]).

Що характерно, автор майже не маркує топографічні зони за ознакою «чужості». Нові місця, ставши об'єктом пізнання, вивчення, поселення, визначаються як свої. Цікаво, що Б. Вальденфельс, з'ясовуючи типи чужості, зазначає, що «кожний порядок діяльності або життя підпорядковується специфічним селекціям і виключенням, він утворює певні умови доступності та недоступності, тобто також своїості та чужості» [1, с. 27].

У творі зустрічаємо ще одну цікаву ознаку чужого простору, коли «між різними синхронно та діахронно впорядкованими зонами чужості виникають різноманітні перехрещення» [1, с. 28]. Одне й те ж явище видається і своїм, і чужим, а особа може бути місцевою та іноземною, близькою та чужорідною. Таким є опис Першого Конгресу Міжнародної Асоціації Україністів (27 вересня – 3 жовтня 1990 року): «... вигнані з рідної землі то нуждою, а хто завойовниками, емігранти зробили чи не більше для України, її національного престижу, ніж суцї в Україні політики, економісти, доктори, академіки...» (с. 107), або ж опис української еміграції в США: «Говоримо (з Леонідом

Рудницьким – О.Х.) про відчуття України: по чому і як ми відчуваємо батьківщину. Професор, що народився у Львові, вчився в Німеччині, каже: я вже американець. Розумію зв'язок з Україною, але живу, як американець» [2, с. 262]. Таке бачення свого і чужого дає можливість розшифровувати авторське ставлення до своїх персонажів, визначати їх своєрідну приналежність.

Йдучи за матеріалами твору, можна говорити і про топографію появи-зникнення, що було спричинене більшовицькою владою, яка відносно української землі проводила, за Б. Вальденфельсом, «політику чужості», яка «перекреслює усі намагання розуміння та порозуміння» [1, с. 39]. У тексті часто зустрічаються топоніми з подвійними назвами (колись і тепер), а історія села Антонівці стає прикладом не «географічної несправедливості», коли назва зникає мапи, а трагічного знищення цілого населеного пункту за непокору.

«Вертеп» є своєрідною ілюстрацією ключового у філософії Б. Вальденфельса поняття «респонзивності» – на виклик невідомого і чужого формується відповідь, а опозиція «звернення (домагання) – відповідь» має в собі респонзивну відмінність, яка проявляється в тому що домагання і відповідь не сходяться в чомусь загальному. В опозиції «свій – чужий» як структурі відносин «домагання – відповідь» для логосу «чужого» відкриваються нові можливості. Вони полягають у тому, що домагання Чужого можливе тільки тоді, коли воно відсилає до Свого; в іншому випадку воно не має смислу, бо відсутня структура передрозуміння.

Текст дає можливість побачити своєрідну мапу авторського світу в різних вимірах: точковому (мотив одного місця, хати, дерева тощо); лінійному (мотив дороги), площинному (мотив поля, лісу, бездоріжжя), сферичному (мотив космосу, неба). Вони переплетені та поєднані через авторське бачення, топографія Свого прочитується через ретроспекції в історичних, географічних, політичних розповідях і роздумах, яскравими проявами

фактуальності, що повністю превалює над фікційністю, авторським баченням світу, про який він розказує в теперішньому часі, як основи для майбутнього.

Література

1. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / Бернгард Вальденфельс. – К. : ППС – 2002, 2004. – 204 с.
2. Гром'як Р. Вертеп, або як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло... : спогад-роздум / Р.Т. Гром'як. – Тернопіль : [б.в.], 1992. – 335 с. – (Бібліотечка журналу «Тернопіль»; вип. 3)

Харлан О.Д. Топография Своего-Чужого в книге Романа Громьяка «Вертеп, или Как я стал народным депутатом СССР и что из этого вышло...».

Книга «Вертеп, или как я стал народным депутатом СССР и из этого вышло...» Романа Громьяка рассматривается под углом зрения теории топографии Чужого Бернхарда Вальденфельса. Взаимосвязанность категорий «свой» и «чужой» дает возможность представить понимание произведения Романа Громьяка в аспекте их выяснения. Анализируются: наличие определенных границ и децентрированности субъекта (мотив вертепа и двойственности), плюрализация места (топос библиотеки), многозначность топографических образов, пересечение между различными синхронно и диахронно упорядоченными зонами чуждости, топография появления-исчезновения («политика чуждости»).

Ключевые слова: топография Своего-Чужого, вертеп, двойственность, топос, «политика чуждости».

УДК 811.161.2

ББК 81.2 Укр

І.М. Бабій, к. філол., доц.,

Семантико-граматична природа односкладних речень у поезії Ліни Костенко

Стаття присвячена розгляду односкладних речень у сучасній синтаксичній теорії. Вивчення цих речень тривалий час залишається актуальним. Багато дискусій викликає класифікація цих речень, семантико-граматична природа різновидів односкладних речень. У статті охарактеризовано односкладні речення з формально-граматичного і семантичного погляду, описано основні види цих речень. Простежено своєрідність синтаксичної будови та функціонування односкладних речень у поетичному мовленні Ліни Костенко. Виявлено широке вживання цих речень у поезії та виразні естетичні функції.

Ключові слова: односкладне речення, типи односкладних речень, означено-особові речення, неозначено-особові речення, узагальнено-особові речення, безособові речення.

The article deals with investigation of one-member sentences in modern syntactic theory. The studying of these sentences has remained relevant for a long time. The classification of these sentences, semantic and grammatical nature of types of one-member sentences evokes a lot of discussions. The article characterizes one-member sentences from formal grammatical and semantic point of view, describes the main types of these sentences. We traced originality of syntactic structure and functioning of one-member sentences in poetic speech by Lina Kostenko. We revealed widespread use of these sentences in poetry and expressive aesthetic function.

The article deals with grammatical description of the main members in the analyzed one-member sentences. In poetry Kostenko we found a large quantity of definite personal, indefinite personal, generalized personal, impersonal, sentences. The use of definite personal one-member sentences allows the poet to represent emotional state of lyrical hero, promotes dynamic expression and avoiding of duplication. Generalized personal sentences is the result of personal life experiences of the poet, observations and philosophical understanding of the world, promote aphoristic speech Kostenko.

We found semantic diversity and variety of grammatical structure impersonal sentences.. These sentences often express the physical and mental state of man, they denote the state of nature in poet's verses. Considerably less Lina Kostenko uses the infinitive sentences that expresses orders, suggestions, advice, encouragement and more. In poetry Kostenko we found a large group of nominative sentences that are divided into being, indicating, evaluative, mental-nominative sentence.

During the analysis of simple sentence we traced stylistic load different types of types of one-member sentences in the poetry of Lina Kostenko.

Key words: *one-member sentence , types of one-member sentences, definite personal, indefinite personal, generalized personal, impersonal, sentences.*

Постановка наукової проблеми та її значення. В останні десятиліття розвиток сучасної синтаксичної теорії характеризується наявністю різних наукових напрямів та підходів до аналізу синтаксичних одиниць і явищ. Вагомим здобутком сучасного синтаксису є теоретичні праці таких відомих дослідників, як: І. Слинько, Н. Гуйванюк, М. Кобилянська, К. Городенська, К. Шульжук, А. Загнітко, І. Вихованець, Р. Христіанінова, Н. Іваницька, О.Мельничук, П.Дудик, Л.Прокопчук, Л.Кадомцева, М.Каранська, М.Заборна та ін.

Тривалий час **актуальним** і дискусійним у сучасному синтаксисі залишається питання про односкладні речення (ОР). Традиційно **односкладними** реченнями називають речення з одним наявним головним членом, що не потребують поповнення другим головним членом [Шульжук 2004: 113]. Чернівецькі синтаксисти І. Слинько, Н. Гуйванюк, М. Кобилянська пропонують термін «однойдерні речення» і поділяють ОР на однойдерно-двокомпонентні та однойдерно-двокомпонентні [Слинько 1994]. У мовознавчій науці існують різні погляди на синтаксичну сутність ОР, їх класифікацію, зокрема найбільше дискусій триває навколо означено-особових, неозначено-особових та узагальнено-особових речень. Деякі науковці виводять їх із системи ОР.

Актуальність нашої розвідки пов'язана з необхідністю розгляду ОР у сучасній синтаксичній теорії, опису семантики і граматичних ознак різновидів ОР, а також їх уживання в художньому мовленні.

Мета пропонованої праці – охарактеризувати основні сучасні підходи до аналізу ОР, простежити їх функціонування в художньому мовленні, зокрема в поезії Ліни Костенко.

Предметом лінгвістичного аналізу будуть односкладні речення, виявлені у поезії Ліни Костенко.

Для реалізації поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**: описати сучасну класифікацію односкладних речень у лінгвістиці; з'ясувати семантико-граматичну природу різновидів ОР; виявити та схарактеризувати синтаксичну і стилістичну сутність різних типів ОР у поезії Ліни Костенко; простежити особливості функціонування ОР у мові письменниці.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. Серед усіх різновидів ОР найбільше дискусій викликають означено-особові речення. У сучасній лінгвістиці виокремлюють два основні погляди на ці речення: 1) це неповні двоскладні речення, в яких легко відновити відсутній підмет (особовий займенник першої та другої особи); 2) особливий тип ОР.

Означено-особові речення – різновид односкладних простих речень, у яких виконувач дії мислиться однозначно, а головний член речення виражений дієсловом у формі 1-ї або 2-ї особи однини чи множини теперішнього або майбутнього часу дійсного способу [Дудик 2010: 134].

Специфіка цих речень полягає в тому, що основна увага в них зосереджена не на особі, яка виконує дію, а на самій дії чи стані. Самого ж виконавця можна легко виявити за особовими закінченнями дієслова.

Односкладні означено-особові речення активно живляють письменники, зокрема багато їх виявляємо в поезії Ліни Костенко. У віршах поетеси в таких реченнях головний член виражений:

а) дієсловом першої особи однини та множини дійсного способу, наприклад: *Відмикаю світанок скрипичним ключем. А в сірі будні буду бити, як в бубни* (с.8); *Послухаю цей дощ. Цілую всі ліки* (с.10); *Люблю чернігівську дорогу – весною, влітку, восени* (с.123); *Боюся екзальтованих подруг, балакучих самотників* (с.128); *Марную день на пошуки незримої німої суті в сутінках понять* (с.187); *Виходжу в ніч. Іду назустріч долі. Ітиму, доки вистачить снаги* (с.215);

б) дієсловом другої особи однини та множини дійсного способу, наприклад: - *Отут нам з тобою сіяти. Хочемо – жито, хочемо – пшеницю, мак, свирілу, овес, щиріцю* (с.197);

в) дієсловом наказового способу, наприклад: *Криши, ламай, троци стереотипи! Обвуглюйся. З дияволом грай в теніс* (с.11); *Тож веселімся, людоньки, на людях* (с.13); *Та вдарте в бубон з тої прикрості* (с.47); *Танцюй собі, лиш пальчика не вріж* (с.74); *Окам'янійте, статуї античні, окам'янійте і кричть на гвалт!* (с.76); *Затули свої очі долонями сліз* (с.174); *Хоч озирнись! Побудь іще хоч трішки!* (с.185).

Такі речення дозволяють репрезентувати емоційний стан ліричного героя, сприяють динамічності висловлення та уникненню повторень у вірші.

У **неозначено-особових** реченнях виконавець дії мислиться неоднозначно, не називається, але в його називанні немає комунікативної потреби. Ця особа може бути невідома (але це несуттєво) або відома мовцеві, але через певні обставини причина не названа. Мовець не бачить в цьому необхідності. Основна увага зосереджена на дії, певній події.

Активно вживаються неозначено-особові речення в уснорозмовному мовленні, в художній мові. У поезії Ліни Костенко такі речення широко представлені. Головний член у них виражається:

а) дієсловом третьої особи множини теперішнього часу, наприклад: *Але ж по ній Толстого вже несуть* (с.243);

б) дієсловом третьої особи множини майбутнього часу, наприклад: *Коли мене потягнуть на арену, коли на мене звіра нацькують* (с.205); *І знов один. Заплатять гробокопам. Розійдуться. Ні віршів, ні видінь* (с.234);

в) дієсловом минулого часу дійсного способу у множині, наприклад: *Киян хрестили в ній, а не в Дніпрі* (с.77); *Напозичались у сірка очей і набули ганьби, як атрибута* (с.167); *Топтали бузковий верес, трусили на голови хвоц. Здіймали страшенний вереск, ласкаво просили дощ* (с.186); *Покремсали життя моє на частки, на тьмяну сірку слів і суєти* (с. 208).

Односкладні **узагальнено-особові речення** – речення, в яких дія-стан сприймаються узагальнено, як така, що характерна за певних умов для будь-кого, а головний член виражений дієсловом у формі другої особи, зрідка – іншими особовими формами [Дудик 2010: 141]. Названі дії і стани є часто повторюваними, типовими, стосуються всіх і кожного. Часто це прислів'я, приказки, крилаті вислови і под.

Особливістю узагальнено-особових речень є те, що вони використовуються для вираження таких спостережень, які, на думку мовця, є обов'язковими, незаперечними, оскільки природно впливають з об'єктивних особливостей явищ чи ситуацій [Бевзенко 2005: 94]. Мова творів Ліни Костенко – надзвичайно афористична, пересіяна крилатими висловами, є результатом життєвого досвіду поетеси, спостережень та філософського осмислення світу.

В узагальнено-особових речення головний член виражається:

а) дієсловом другої особи однини і множини наказового способу, наприклад: *Шукайте цензора в собі* (с.12); *Пишіть листи і надсилайте вчасно* (с.61); *Не ламайте меблів, не впадайте в транс* (с.149); *Роби що хоч, ридай або радій. Неси свій хрест* (с.178);

б) дієсловом першої особи множини теперішнього або майбутнього часу, наприклад: *Страждаю, мучусь, і живу, і гину* (с.331); *Світ за очі від себе забіжу* (с.287).

У поезії Ліни Костенко простежуємо активне вживання **безособових** речень. Зауважимо, що серед усіх типів односкладних речень безособові речення вирізняються різноманітністю граматичної структури, семантичною багатоплановістю та активністю вживання.

Різнманітні за семантикою безособові речення в поезії Ліни Костенко. Їх можна об'єднати в такі групи:

1) безособові речення, що виражають стан природи: *Уже сутеніє* (с.119); *Збиралось на грозу* (с.89); *Ледве на світ благословилося* (с.122); *Посутило* (с.448);

2) безособові речення, в яких виражена дія невизначеного діяча, стихійної сили тощо: *Машину повело, і ми згубили шлях* (с.89);

3) безособові речення, що виражають фізичний і психічний стан людини: *Мені легко, що вже аж трудно. Мені страшно: забуду пароль* (с. 313); *О, як мені жилося і як мені страждалось!* (с.89);

4) безособові речення, що позначають стан, зумовлений відсутністю чогось або когось: *Земля ж моя рідна! Нема на тобі притулку* (с.237); *І слів нема. І туга через край* (с.286); *Їм сумно, як і нам. Ніде немає літа* (с.331); *Вже в стільниках стерні немає меду сонця* (с.337);

5) безособові речення, що означають дію неусвідомленої сили: *Їх рвонуло навідріг. І бризнуло кров'ю в багаття* («Пастораль ХХ сторіччя», с.32);

6) безособові речення, що вживаються для передачі різних модальних значень (можливості, неможливості, необхідності, неминучості, бажаності тощо): *Того не можна. І того не слід* (с.166); *А треба жити. Якось треба жити* (с. 13); *Повірити можна в будь-яку легенду. Теорій напридумувать за трьох. Не можна брати істину в аренду і сіяти на ній чортополох* (с.429).

У виявлених безособових реченнях головний член виражений:

а) безособовим дієсловом: <...> *мене морозить, коли бачу посмішку пошляка або лакизи* (с.118); *Уже сутеніє*

(с.119); *Ледве на світ благословилося* (с.122); *Та з того ж князя кров'ю заморосило* (с.413);

б) безособовим дієсловом на -ся (сь): *Збиралося на грозу; О, як мені жилося і як мені страждалося!* (с.89); *Щосуботи, по роботі, не сидиться_паруботі* (с. 372); *Не спалося мені, не спалося* (с. 374);

в) особовим дієсловом, ужитим у значенні безособового: *Пахло смаленим пір'ям* (с.415);

г) безособовими дієслівними формами на -но, -то в рядках: *Кого улещено дарами, кого утоплено в крові* (с. 24); *О, скільки тут було пролито крові за всі віки на всі віки на кожен міліметр!* (с. 391); <...> *там рушників тих вишито до тьми!* (с.393); *Оголошено конкурс – сотий тур кон'юнктур* (с. 158); *А на цьому давно вже й не орано – як заклято, як заговорено!..* (с.197);

ґ) предикативними прислівниками на -о, -е, які можуть уживатися поряд з допоміжними дієсловами *стало, було, робиться* і под.: *І серцю в грудях тісно, тісно, тісно!* (с.74); *В такі хвилини мандрівникам сумтно* (с.119); *Поету важко* (с.169); *Було нам важко і було нам зле* (с.199); *І так же тут любо!* (с.237); *Мені страшно* (с.313); *Їм сумно, як і нам* (с.330); д) предикативно-безособовими словами *треба, слід, можна, необхідно, доцільно* і под., що означають стан, разом з інфінітивом або без нього: *І наперед не треба ворожити, і за минулим плакати не варт . А треба жити. Якось треба жити* (с.13); *Не треба думати мізерно. Митцю не треба нагород* (с.38); *Не треба класти руку на плече* (с.82); *Того не можна. І того не слід* (с.166); *Поетові треба бути поетом* (с.181);

е) заперечним словом *нема* (*немає*), а також безособовими формами *бути* із заперечною часткою разом з додатком у родовому відмінку: *Вже й небо є. А стелі все нема* (с.225); *Ніде немає літа* (с.330); *Уже нема квітучої долини* (с.368); *Вітчизни в них нема, тому й поетів зроду немає, не було і не повинно бути* (с.403); *Минулого нема. Майбутнього не буде* (с.403).

Близькими до безособових є **інфінітивні** речення, які в сучасній синтаксичній теорії становлять окремий тип. Зауважимо, що інфінітивні речення значно рідше вживаються в мовленні. Як правило, вони використовуються для категоричних висловлювань зі значенням наказу, спонукання, побажання, поради тощо. Головний член цих речень виражений незалежним інфінітивом, самостійним у семантичному відношенні, що означають можливу (неможливу), необхідну або неминучу дію.

Інфінітивні речення, виявлені в поезії Ліни Костенко, за значенням можна поділити на такі групи:

а) інфінітивні речення, які виражають категоричний наказ, спонукання, заклик до дії: *І це, напевно, головне. Якої ще фортуни? Не відступитися. І не покласти лжу на струни* (с.199); - *Отут нам з тобою сіяти* (с.197); *Спочатку так: терзати, розпинати* (с.243);

б) інфінітивні речення, що виражають побажання: *Напитись голосу твого... Завмерти, слухати, не дихать, зненацька думку перервать* (с. 271); *... І не дивуй, що я прийду зненацька. Мені ще ж побороти переляк* (с. 300); *Сказати на весь світ: - Належу до народу* (с.410); *Спитати мудрих, зазирнути в Лету* (с.425):

в) інфінітивні речення, що містять запитання, сумнів, вагання, нерішучості, виражені у формі запитань: *Бо навіщо знущатись?* (с.377); *На що мені скаржитись? Я – жертва* (с.401); *Циганську маяту виносити на люди?* (с.403); *Щоб так страждать за нього, чи вартий цей народ?!* (с.408); *Навіщо тих древлян і вбивати? – самі себе потопчуть* (с.415);

г) заперечні інфінітивні речення, що виражають неминучість, можливість, неможливість тощо: *Не чути в передгір'ях череди* (с.368);

г) інфінітивні речення з часткою *би* (*б*), що виражають пораду, бажану дію: *Хлопавкою для мух убивати б такі посмішки!* (с. 118).

За семантикою та структурою **номінативні** речення поділяються на такі групи:

1) буттєві (описові, констатувальні, екзистенційні) речення, що вживаються в описах природи, обстановки, психологічного стану людей. Мета таких речень – зафіксувати наявність певного явища, предмета, факту, події тощо. Екзистенціальні речення є найбільш поширеним різновидом номінативних речень. Багато таких речень знаходимо в поезії Ліни Костенко. Їх можна об'єднати в такі групи:

а) речення, що називають предмети, явища природи, географічні об'єкти, певні події тощо; *наприклад: Затінок, сутінок, день золотий. Плачуть і моляться білі троянди (с. 15); І дощ, і сніг, і віхола, і вітер. Високовольтна лінія Голгоф (с.21); Зупинки. Аварії. Перон. Гучномовці. Зали чекання. Картини. <...> Черга. Буфет. Каси (с.148); Неслушний час. І все-таки пора (с.165); Ліси...Ліси... Ліси...Ліси...Лужечок з травами нежати́ми. Останні промені навскіс (с.245); Весна. А вітер – наче восени (с. 297); Рожеві сосни... Арфа вечорова... (с.335);*

б) речення, що характеризують психологічний стан людей; *наприклад: Заслання, самота, солдатчина. Нічого. Нічого – Оренбург. Нічого – Косарад. Не скаржився. Мовчав (с.16); Дега. Художник. Дивак. Самітник (с.229);*

2) вказівні речення, що вказують на особу, предмет. Значення вказівності морфологічно виражається частками *ось, он, от, онде, осьде* та ін., *наприклад: А он село, що зветься Лемеші* (с.384); *А ось – вузенька кладка в три жердини. А ось і я* (с.154);

3) оцінні номінативні речення, що повідомляють про якусь незвичайну подію, її емоційну оцінку, *наприклад: Земля, земля!.. Усе уже було (с.280); Місто... Але й козак! Просмолений, як човен (с.384);*

4) номінативно-уявні речення, або «називний уявлення», в яких згадується певний предмет думки, подається образне уявлення про нього. Це як думка-спогад. Після назви предмета обов'язково йде коментар, *наприклад:*

Студентські вечори... Танцюють чи не всі там, і чардаш, і мазурку, і танці всіх племен. Приходила до нас іспанка Карменсіта (с. 114); Вогненний світ оранжу і карміну. Гуаш і смальта. Барви на меду. Я наступаю на спогад, як на міну. Алея тиші. Ми тут мовчали. Все перекреслив траурний кортеж (с.243); Зима. Стародавній замок. Печаль королівських лип. Усе минуло, Ядвіго. І царство минуло, і влада (с.374).

У сучасному синтаксисі дискусійним залишається питання про **вокативні** (від лат. vokativus – кличний відмінок) речення, котрі, як і генітивні, вживаються в розмовному та художньому мовленні. Їх ще називають реченнями-звертаннями. Вони виражають почуття, волевиявлення, думку, заклик, спонукання, докір, обурення тощо.

За семантикою вокативні речення можна об'єднати в такі групи:

а) речення, які виражають звернення до адресата мовлення, щоб привернути його увагу: Моя княгине! Ти ідеши вмирати, піднявши вгору стомлене лице. Я плачу й можу сліз не витирати (с.346); Царівничко! Танцюєши віртуозно. Створіннячко! В такому забутті (с.363); Панове судді! Я її привів (с. 382);

б) речення, що передають емоційні реакції мовців: Трагічна мово! Вже тобі труну не тільки вороги, а й діти власні тешуть. Безсмертна мово! Ти смієшся гірко (с. 161); І сказав: - Убивці!.. – І вперше отямився він (с. 378);

в) речення, що містять спонукання, заборону, застереження тощо: Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку! (с.217); О Прометею! Варто?! – Варто! – так він сказав мені з-за хмар (с. 258); Моя любове! Я перед тобою. Бери мене в свої блаженні сни. Лиш не зроби слухняною рабою, не ошукай і крил не обітни! (с. 315).

В останні десятиліття в сучасній синтаксичній теорії почали виокремлювати **генітивні** речення, хоча зазначимо, що такі речення сьогодні викликають багато дискусій. Не всі науковці їх виділяють в окремий тип.

Специфіка генітивних речень полягає в тому, що головний член у них виражений іменником або займенником у родовому відмінку і виражає не тільки значення наявності, існування предметів, а й їх кількість. За семантикою генітивні речення можна поділити на стверджувальні і заперечні. Як правило, такі речення вживають у розмовному (діалогічному, монологічному) мовленні, в художніх текстах.

У поезії Ліни Костенко виявлено невелику кількість генітивних речень. Серед них можна виокремити:

- а) заперечні речення : *А тиша! <...> Ні трас, ні диму, ні машин* (с.214); *Заводить в село степова дорога. Ні краю їй, ні межі* (с.119); *Зажуриться. Ні пари, ані парості. Мігрень душі... І знову один. Заплятять гробокопам. Розійдуться. Ні віршів, ні видінь* (с. 234); *Ні моціонів, ані режиму* (с. 399); *Ні страху, ні тині компромісу* (с.156); *Вишневий Хутір... Ні душі* (с.188);
б) стверджувальні речення: <...> *а сонця, а трави!* (с. 408).

Висновки і перспективи подальшого дослідження. В українській та зарубіжній лінгвістиці сформувалася широка аспектологія сучасних синтаксичних досліджень, однак і сьогодні розгляд багатьох синтаксичних явищ, понять залишається дискусійним. Теорія односкладних речень потребує однозначності, чіткості, уточнення поняття односкладності з семантичного та формально-граматичного погляду. Активно використовуються ОР в художньому мовленні, де вони виконують естетичну роль. Широко представлені різні типи ОР у поезії Ліни Костенко. Своєрідність синтаксичної будови різновидів ОР зумовлює їх широкі естетичні можливості в художньому дискурсі.

Література:

1. *Бевзенко 2005*: Бевзенко С. П., Литвин Л. П., Семеренко Г. В. Сучасна українська мова. Синтаксис: Навч. посібник/ С. П. Бевзенко, Л. П. Литвин, Г. В. Семеренко. – К.: Вища школа, 2005. – 270 с.
2. *Дудик 2010*: Дудик П. С., Прокопчук Л. В. Синтаксис української мови: підручник/ П. С. Дудик, Л. В. Прокопчук. – К.: Видавничий центр «Академія», 2010. – 384 с.

3. *Костенко 1989*: Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.

4. *Слинько 1994*: Слинько І. І., Гуйванюк Н. В., Кобилянська М. Ф. Синтаксис сучасної української мови: Проблемні питання: навчальний посібник/ І. І. Слинько, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – К.: Вища школа, 1994. – 670 с.

5. *Шульжук 2004*: Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови: Підручник/ К. Ф. Шульжук. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 408 с.

Статья посвящена рассмотрению односложных предложений в современной синтаксической теории. Изучение таких предложений до сих пор остается актуальным. Классификация таких предложений и семантико-грамматическая природа разновидностей односложных предложений вызывает много дискуссий. В статье охарактеризованы односложные предложения с формально-грамматического и семантического взгляда, описаны основные типы таких предложений. Раскрыта специфика синтаксической природы и описано функционирование односложных предложений в поэтической речи Лины Костенко. Показано широкое употребление односложных предложений в поэзии и выразительные эстетические функции.

Ключевые слова: односложное предложение, типы односложных предложений, определённо-личное предложение, неопределённо-личное предложение, обобщённо-личное и безличное.

ББК 81.411.1-9
УДК 811.1612(07)

Л. М. Головата

Навчання лінгвістичних дисциплін на нефілологічних факультетах ВНЗ засобами інтерактивних технологій

Пропонована до друку стаття містить обґрунтування організаційно-педагогічних умов під час професійної підготовки фахівців у ВНЗ, зокрема викладання дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)», розроблених сучасними ученими. Необхідними умовами навчання української мови за професійним спрямуванням засобами інтерактивних технологій є: розвиток мотивації до формування культури професійного мовлення,

створення сприятливого психоемоційного клімату, організація навчального простору, матеріально-технічне забезпечення.

Ключові слова: українська мова (за професійним спрямуванням), інтерактивні технології, організаційно-педагогічні умови.

The article, proposed for publication, contains developed by modern scientists proving of interactive technologies during the training of specialists in higher education, teaching the subject "Ukrainian language (of professional direction)" in particular.

The necessary conditions of learning the Ukrainian language of professional direction by means of interactive technologies are: development of motivation of creating a culture of professional speaking, creating a conducive psycho-emotional climate, organization of educational field, logistical support.

Key words: ukrainian language (of professional direction), interactive technologies interactive technologies, interactive technologies.

Постановка наукової проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. На сучасному етапі реалізація інноваційних технологій є одним із напрямів розвитку закладів освіти. Найбільш поширеними вважаються інтерактивні технології, які забезпечують взаємодію не тільки між тими, хто навчає і хто навчається, а й контактування з новітніми (комп'ютери, планшети) і традиційними (довідники, словники) засобами, без яких неможливий процес ґрунтовного засвоєння знань та професійне становлення. Отримання нової інформації через мережу Інтернет, довідкову літературу стає необхідною умовою професійного успіху фахівців, а організаційно-педагогічні умови є способами організації педагогічного процесу з врахуванням об'єктивних чинників, що за правильного поєднання утворюють систему, здатну позитивно впливати на його учасників.

Актуальність пропонованої статті зумовлена потребою підвищення ефективності навчання лінгвістичних дисциплін, зокрема української мови за професійним спрямуванням, засобами інтерактивних технологій у педагогічних умовах їх реалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Інтерактивне навчання є предметом численних досліджень учених. Теоретико-методичні аспекти інтерактивних технологій вивчали С. Кашлев, М. Кларін, Н. Лупак, Н. Наволокова, Л. Паламарчук, Л. Пироженко, О. Пометун, Л. Романишина, Г. Самохіна, Г. Селевко, Г. Сиротенко, В. Ягоднікова, О. Янкович. Інтерактивне навчання як один із способів професійної підготовки майбутніх фахівців досліджували Н. Андрущенко, Н. Заячківська, Н. Кабаченко, Н. Карпенко, В. Кирилюк, О. Колесова, Л. Максимчук, І. Мельничук, Г. П'ятакова, Н. Соболев. Інтерактивні технології у формуванні готовності до педагогічної роботи вивчали І. Гладка, О. Єльнікова, Г. Коберник, В. Мартинюк, Н. Онищенко, Н. Павленко, О. Павлик, В. Руденко, С. Рябченко, Л. Тополя, Т. Шкваріна.

Підготовка до професійної діяльності майбутніх фахівців здійснюється і під час вивчення курсу «Українська мова (за професійним спрямуванням)».

Питання формування мовленнєвої культури майбутніх фахівців висвітлено у працях Л. Барановської, Г. Берегової, О. Гоголя, Л. Головатої, Г. Дідук-Ступ'як, О. Задорожної, Н. Костриці, Л. Лучкіної, В. Мельничайка, В. Момот, Т. Окунович, Е. Палихати, О. Петришиної, М. Пігур, Е. Полатай, Л. Романової, Т. Рукас, Л. Струганець, Н. Тоцької, О. Штепи та ін.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Визначаючи організаційно-педагогічні умови навчання філологічних дисциплін засобами інтерактивних технологій, враховуються закономірності навчання, згідно з якими результативність підготовки студентів залежить від таких чинників: значущість змісту навчального матеріалу; використання методів активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів; створення ситуацій посиленої міжсуб'єктної взаємодії, у якій основним та важливим чинником є професійне спрямування; створення навчальних

ситуацій для практичного застосування студентами результатів теоретичної підготовки тощо.

Організаційно-педагогічними умовами навчання української мови за професійним спрямуванням засобами інтерактивних технологій є: розвиток мотивації до формування культури професійного мовлення; створення сприятливого психоемоційного клімату; організація навчального простору; матеріально-технічне забезпечення.

Розвиток мотивації до формування культури професійного мовлення.

Можливість реалізації умови полягає у формуванні таких мотивів, які б спонукали студентів до формування культури професійного мовлення. Саме негативне або байдуже ставлення до учіння може бути причиною низької успішності або неуспішності студента. Жоден, навіть висококваліфікований викладач, не досягне бажаного результату, якщо його зусилля не будуть узгоджені з мотиваційною основою конкретного процесу учіння. Успішне розв'язання проблеми мотивації навчальної діяльності значно впливає на якість підготовки майбутніх фахівців [2], [1].

Практичне виконання вправ із використанням інтерактивних технологій не буде ефективним, якщо студент не матиме потреби розвивати та удосконалювати культуру мовлення. Мотивація є незамінним аспектом будь-якої діяльності. Культура мовлення має бути потребою студента не лише як фахівця, а й як громадянина. Спеціаліст повинен говорити правильно, чітко, без використання суржику. Крім того, мовлення людини є показником рівня її освіченості. Використання формул вітання, прощання, вибачення, подяки – свідчення вихованості та обізнаності з правилами етикету.

Для формування мотивації до формування культури професійного мовлення доцільними є бесіди «Роль культури мовлення у досягненні професійного успіху», «Комунікативна культура фахівця у навчально-виховній діяльності». Варто практикувати також і мозковий штурм.

Для формування мотивації корисною є проектна робота. Студентам можна запропонувати виготовити проекти «Чи правильно ми розмовляємо?», «Що значить мовлення у професійній діяльності людини?» тощо.

Вважаємо, що саме *мотивація до формування культури професійного мовлення* є першою необхідною умовою навчання української мови за професійним спрямуванням засобами інтерактивних технологій.

Створення сприятливого психоемоційного клімату. Можливість реалізації цієї умови полягає в організації психологічної взаємодії на рівні, який сприятиме ефективному засвоєнню і відтворенню навчального матеріалу. Навчальний процес здійснюватиметься набагато ефективніше за таких умов: налаштування студентів на роботу під час заняття; відсутність відволікаючих чинників; позитивне ставлення до предмета та викладача; сприятлива психологічна атмосфера в аудиторії.

Оскільки методи інтерактивного навчання можуть бути новими для студентів, необхідно ознайомити з метою, завданнями кожної вправи. Це стимулюватиме розвиток пізнавального інтересу. Крім того, потрібно чітко розкрити алгоритм виконання завдань. Таким чином викладач уникне не лише виникнення хаосу на занятті, а й розвитку негативних установок студентів на роботу в аудиторії.

Також важливо акцентувати увагу на тому, що виконання вправ з використанням інтерактивних методів сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу, розвитку творчих, комунікативних, організаторських здібностей, а не є грою, результати якої не важливі.

Варто створювати сприятливу атмосферу, налаштувати студентів на продуктивну роботу, спільну діяльність, уникнути проявів суперництва, протистояння, використовуючи виховні інтерактивні технології на початку заняття. Наприклад, метод «Прогноз погоди» є ефективним для визначення психологічного стану студентів, створення позитивного настрою. Знаючи, які емоції переважають, педагог відповідно вибудовує свою діяльність.

Результативними є і методи «комплімент», «Подаруй квітку».

Тому, цілком зрозуміло, що *сприятливий психоемоційний клімат* також є необхідною умовою навчання української мови за професійним спрямуванням засобами інтерактивних технологій.

Організація навчального простору. Можливість реалізації цієї умови полягає у розстановці меблів в аудиторії таким чином, щоб виконання вправ із використанням інтерактивних технологій було максимально ефективним.. У більшості аудиторій домінує традиційна форма розташування парт. О. Пометун називає таку схему розташування меблів *«Класом»* [3, с. 27]. Ця форма розташування парт дозволяє розмістити велику кількість студентів в аудиторії, створити єдиний центр концентрації студентів – викладача, який знаходиться перед студентами. Схема розташування меблів за формою «Клас» дуже зручна під час застосування пасивної форми навчання. Крім традиційної форми розташування меблів, застосовуються й інші варіанти: «Буква «П»» (столи зсунуті у формі букви, що дозволяє студентам бачити один одного. Існує єдине місце концентрації уваги. Викладач може підходити до окремих студентів і надавати індивідуальні консультації); «Прямокутник» (усі студенти і викладач працюють за одним великим прямокутним столом); «Коло» (студенти та викладач сидять на стільцях у колі, столи відсутні. На нашу думку, це одна з найефективніших форм розташування меблів. Відсутні бар'єри між педагогом і студентами та між самими членами колективу. Є єдиний центр концентрації уваги); «Дискусійний клуб» (студенти розміщуються малими групами (4–5 осіб) навколо декількох столів. Між столами є вільний простір для пересування) [3, с. 28–29].

Матеріально-технічне забезпечення. Саме інтерактивні технології передбачають взаємодію не лише між людьми, а й між людиною і книгою, людиною і твором мистецтва, людиною і комп'ютером. Тому матеріально-технічне

забезпечення є важливим аспектом навчання української мови за професійним спрямуванням засобами інтерактивних технологій.

Студентам для ефективного і цілісного оволодіння лінгвістичним матеріалом необхідно користуватися словниками та довідковою літературою. Джерелом інформації є не лише книжки, а й комп'ютер. На сьогодні розроблені сайти з онлайн-версіями словників. Крім того, створені інформаційно-довідкові портали, які сприяють розвитку української мови і поліпшенню грамотності серед її носіїв. Зокрема, на «СловіUA» [5] можна поставити питання, як правильно говорити українською мовою, а кваліфіковані фахівці оперативно дадуть відповідь. Мета лінгвістичного порталу Mova.info [4] – здійснювати систематичну довідково-інформаційну роботу щодо української мови та української лінгвістики в мережі Інтернет. Система є своєрідним центром для тих, хто цікавиться українською мовою та хоче швидко отримати потрібну інформацію.

Зауважимо, що особливої уваги заслуговує система АВВУУ Lingvo – родина електронних і друкованих словників, створена компанією [АВВУУ](#). Словник можна встановити на персональний [комп'ютер](#) або [ноутбук](#), кишеньковий комп'ютер і [смартфон](#). П'ята версія АВВУУ Lingvo x5 охоплює більше 220 словників, які містять понад 12,5 мільйонів статей загальної та тематичної лексики: медичної, юридичної, економічної, комп'ютерної, науково-технічної та інших (залежно від мовного напрямку) для 20 мов. Також програма містить інтерактивні вправи для поповнення словникового запасу Lingvo Tutor, відеоуроки, тлумачний словник англійської мови з ілюстраціями. Портал надає користувачам можливість знаходити значення українських слів у Великому тлумачному словнику сучасної української мови, що містить близько 250 тисяч слів та словосполучень [6]. Крім того, вправи з використанням інтерактивних технологій передбачають підготовку роздаткового матеріалу (карток із завданнями, схем, таблиць тощо).

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Розвиток мотивації до формування культури професійного мовлення, створення сприятливого психоемоційного клімату, організація навчального простору, матеріально-технічне забезпечення є необхідними умовами навчання лінгвістичних дисциплін, зокрема української мови за професійним спрямуванням, засобами інтерактивних технологій.

Література:

1. Маркова А. К. Формирование мотивации учения / А. К. Маркова, Т. А. Матис, А. Б. Орлов. – М. : Просвещение, 1990. – 138 с.
2. Міхеєва Л. В. Особливості формування навчально-пізнавальної мотивації у студентів-першокурсників спеціальності «Практична психологія» [Електронний ресурс] / Л. В. Міхеєва. – Режим доступу : http://ito.vspu.net/upload/zbirnuku/imad/z_30/r5/osobluvosti_formyvania_navchalno_piznavalnoi.pdf
3. Пометун О. І. Енциклопедія інтерактивного навчання / Олена Пометун. – К. : А. С. К., 2007. – 144 с.
4. <http://www.mova.info/>
5. <http://slovoua.com> [СловоUA]
6. http://uk.wikipedia.org/wiki/ABBY_Lingvo

Предлагаемая к печати статья содержит обоснование организационно-педагогических условий во время профессиональной подготовки специалистов в вузах, в частности преподавания дисциплины «Украинский язык профессионального направления», разработанных современными учеными.

Необходимыми условиями обучения украинскому языку профессионального направления средствами интерактивных технологий считаются: развитие мотивации к формированию культуры профессиональной речи, создание благоприятного психоемоционального климата, организация учебного пространства, материально-техническое обеспечение.

Ключевые слова: украинский язык профессионального направления, интерактивные технологии, организационно-педагогические условия.

Українська література

УДК 821.61

Світлана Бородіца, доцент (Тернопіль)

Творча індивідуальність Георгія Петрука-Попика

У статті досліджується поетичний доробок Г. Петрука-Попика, який досі очікує фахового поцінування, крізь призму художньої своєрідності (художня картина світу, образ творення, символічність, фольклорні мотиви, націєцентризм та ін.). Осмислюється поезія митця з позицій його творчої значущості, що відкриває шлях для нового прочитання, поглибленої естетико-культурологічної та оцінної інтерпретації мистецьких здобутків літературного Тернопілля другої половини ХХ століття, розширює теоретичні і літературознавчі уявлення про новаторство західноукраїнського письменника. Простежується еволюція художнього мислення поета, його постійне прагнення до самовдосконалення на жанрово-стильовому та образному рівнях, розглядаються загальнолюдські, громадянські, моральні імперативи, які формують національно свідому особистість українця.

Ключові слова: творча індивідуальність, автор, історіософська концепція, лірика, мотив, поетика.

Boroditsa S.V. Creative personality of Georgy Petruk-Popik.

The article deals with the poetic work of G. Petruk-Popik, who still awaits a professional appreciation, through the prism of artistic originality (artistic picture of the world, creativity, symbolism, folklore motives, nationalist centrism, etc.). The poetry of the artist is considered in terms of its creative significance, which opens the way for a new reading, in-depth aesthetic-culturological and evaluative interpretation of artistic achievements of the literary Ternopil region of the second half of the twentieth century, and broadens theoretical and literary ideas about the innovations of the Western Ukrainian writer. The evolution of the poet's artistic thinking, his constant desire for self-improvement at the genre-style and figurative levels, traces the universal, civil, and moral imperatives that form the nationally conscious personality of a Ukrainian.

Key words: creative individuality, author, historiosophical concept, lyric, motive, poetics.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Багатогранна творчість Г. Петрука-Попика – поета, прозаїка, публіциста, громадського та політичного діяча – особливо значуща в перспективі утвердження і збереження основ українського буття, самоусвідомлення нації, оскільки вона органічно акумулює стильові ознаки, ментальні характеристики, індивідуально-авторську манеру письма, «ауру часу». Його поетичні збірки «Весняні птахи» (1981), «Тополинний сніг» (1982), «Пригорща жита» (1986), «Думаю вголос» (1990), «Співоче поле» (1991), «Березневі послання» (1995), «Калиновий заспів» (пісні, 1995), «Листків поживклих переліт» (1997), кантата «Бережи Україну й свободу» (1997), роман у віршах «Полум'я Волині» (1995), «Це ти, Україно моя» (пісні, 2002), «В обіймах блискавиць» (вибране, 2002), «Аура слова і борні (1984-1991)» (проза, 2002), «Нурт Ніагари» (поема-феєрія, 2003), «Погляд з третього неба» (прозово-поетичний, публіцистичний репортаж, 2005), «Калина між терням» (2007) засвідчують, що авторська філософія буття завжди розгорталася у національно-універсальних вимірах. У базовій опозиції людина-світ Г. Петрук-Попик обрав власну точку відліку – громадянсько-патріотичну, яка й визначила його естетичний ідеал і творчий пафос:

Тож я нестиму крізь літа одно

Твоє, Вкраїно, правди знамено –

Високе, як зоря, непереможне («Україні», 1977) [2,

50].

Аналіз дослідження проблеми. Досить пізній дебют поетичною збіркою «Весняні птахи» (1981) (за спогадами сучасників, перші вірші з'явилися у зшитках ще 1948 року, а надруковані – у 1956 році) представив читачам вже зрілого автора з власним художнім методом (реалізм, образна конкретика, простота і невибагливість форми, разом з тим сюжетна напруга, динамічна оповідь, експресивність,

драматизм описаних ситуацій та ін.). Але різножанровий спадок Г. Петрука-Полика, на жаль, досі залишається поза увагою літературознавців. Кілька публікацій енциклопедичного характеру (Є. Зозуляк, Б. Мельничук, С. Синюк, М. Стельмах та ін.), журнальні та газетні матеріали-спогади О. Бугая, І. Горбатого, О. Ліберного, В. Насипаного, М. Омельчука, Б. Хаварівського й ін., критичні огляди й рецензії Б. Грищука, П. Сороки, П. Тимочка, Г. Чернихівського, І. Фарини, О. Хрещук вичерпно не характеризують поетичну й публіцистичну творчість митця. Відзначимо, що до 85-річчя від дня народження письменника – уродженця села Велика Іловиця на Шумщині – Оленою Хрещук укладено бібліографічний покажчик «Співець іловицького літа» (Шумськ, 2017). Втім для сучасної філологічної науки і літературного краєзнавства зокрема творчий метод Г. Петрука-Полика є актуальною науковою проблемою, що потребує фахового аналізу.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Г. Петрук-Полик, як означив його велич у спогадах Б. Хаварівський, – письменник-«Везувій» літературного процесу Тернопілля другої половини ХХ ст., якого окрилював пафос національно-історичних зрушень 90-х років. Тому тематична площина поетичного доробку митця охоплює минуле України і важливі моменти її історії (роман у віршах «Полум'я Волині», поеми «Роксолана», «Зборівська битва», «Лисоня», цикл «Хортиця», поезії «Над Золотою Липою», «Першому, що впав за волю України», «Бандерівці», «Колишнім воякам УПА», «Над Бабиним Яром» та ін.). Екстраполюючи минуле на сучасність, автор відживлював ідею спадкоємності, долаючи опозицію героїчне минуле – трагічне сучасне безмежною вірою у світле майбутнє української нації:

*Вірмо в Матір, у вербу над ставом,
Вічність сліду од свого порога,
В шлях чумацький, кобзареву славу:
Буде віра – буде й перемога.*

*Вірмо в розум, невмирущість роду, –
І братаймось, і кохаймося вірно, –
В дух козацький, у можуть народу...
Вірмо – в Бога! В Україну – вірмо!* («Зневіреним»,

1993) [1, 68].

Історіософська концепція Г. Петрука-Полика реалізується на двох рівнях – концептуальному (ідеальний родинний космос – катастрофічний національний часопростір) та поетикальному (концепти роду, матері, сонця, неба, землі, ріки, моря, гори, поля та ін.). Відповідно до власних переконань і світорозуміння його поезія утверджує право на свободу особистості, її моральну і громадянську позицію. Так, поетичні збірки «Думаю вголос», «Співоче поле», «Березневі послання» вводять у текстуальний простір соціально-філософських візій західноукраїнського письменника, їх національно-культурну закоріненість, джерела його національної свідомості, розуміння ним своєї місії в українській літературі:

*Вишила мама старенька
Білу сорочку мені.
Вишила вранці-раненько
При голубому вікні.*

*Гріє сорочка та груди.
Тільки у серці пече:
Ой, коли мами не буде,
Хто ж мені вишиє ще? [2, 72].*

Поезії 90-х років властива лексична економія вислову, висока емоційна напруга, публіцистичність. Звідси – художній світ автора різнобарвний, мінливий, рухливий, наповнений пристрастями, пошуками і втратами. Особиста доля ліричного героя переплетена з долею сучасного покоління, з епохою соціальних катаклізмів і людських трагедій. Тому поетичний доробок Г. Петрука-Полика безперечно проектується в сьогодення, засвідчуючи глибину бачення письменником історичної перспективи,

патріотичний оптимізм, соборницьке мислення. Таке фокусування уваги митця в оригінальному текстуальному полі дає змогу увиразнити особливості його поетичного мислення, яке відзначається зрілістю думки, широтою узагальнень, влучними характеристиками. Промовистої виразності, чуттєвої напруги та об'єктивної переконливості письменник досягає завдяки вивіренім логікою й інтуїцією зображально-виражальним засобам, майстерному використанню сугестивного художнього образу:

Мене учора не було

На цій землі,

У цьому світі.

На місці мене тліло тло

І розважався білий вітер.

А, може, й це придумав я,

І лиш було ніщо натомість,

І тихо плакала моя

Над ним тілесна невагомість? («Мене учора не було...», 1969) [2, 359].

Часто лірика Г. Петрука-Попика впевнено розсуває межі традиційного письма, демонструючи модерністські засади творчості. Зауважимо, що еволюція його творчої манери, яка формувалася і вигранювалася у силовому полі українського письменства (І. Франко, О. Олесь, Б. Лепкий, В. Сосюра, П. Тичина, В. Вінграновський та ін.), свідчить про вплив естетики імпресіонізму, особливо відчутний у пейзажній та інтимній ліриці поета (розділ «Голос душі» вибраного «В обіймах блискавиць», 2002), а також тяжіння до неоромантизму, швидше як психологічного настрою, закоріненого у фольклорні жанри, зокрема пісню, баладу, думу, казку («Балада про недописане слово», «Пісня про чумака», «Дума під дубом столітнім», «Балада про цукор і руки», «Балада болю», «Казка про Ослупу», «Синя казка», «Легенда Чортової гори», «Стрілецька пісня», «Пісня зорі вечорової», «Нічна сон-притча» та ін.).

Книга вибраного «В обіймах блискавиць» яскраво репрезентує всеохопне розуміння автором складних

тенденцій розвитку українського письменства другої половини ХХ ст. Так, Г. Петрук-Попик, сповнений художньо-творчих інтенцій, експериментував з формою віршів, виявляючи власне розуміння «модерного», себевиявлення. У цьому контексті важливими у структуруванні авторської свідомості поета є жанрові параметри, які розкривають Г. Петрука-Попика як чистого лірика: «Осінній рондель», «Передосінній етюд», «Білий етюд», «Польовий диптих», «Морський диптих», «Сонет матері», «Сонет відкритого моря», «Сонет світанкового моря», «Сонет глибини», «Діалоги в Нікітському саду» (цикл), «Газель», «Студентське рондо», «Октави блакитного літа», «Секстина ночі», «Осінній тріолет», «Рубаї для професора», «Осінні хоку». Наведені класичні форми, якими досконало володів письменник, пов'язують індивідуально-авторську модель світу з багатовіковою літературною традицією і генерують численні інтертекстуальні паралелі й алюзії:

*Вона ще нам – Жар-птаха – зацвіте
О тій порі, що спалахне зірками –
Легке крило – блакитно-золоте,
Як доля й стяг, зніметься над віками*
(«Акровірш», 1963) [2, 390].

Трансформація фольклорних (пісня, балада, дума, казка, легенда) та класичних (сонет, етюд, елегія, молитва, епітафія, реквієм, медитація, епіграма, послання, рубаї, білий вірш, сатиричний памфлет, шарж, поема-феєрія та ін.), творення власне авторських («іскри», «спалахи», «міражі», «презенти») жанрів у ліриці та ліро-епосі, активне використання митцем монтажу як функціонального принципу організації ліричного наративу, алітерації та асонанси, монорими увиразнюють цілком модерну поетику Г. Петрука-Попика:

*Ярий вітер –
над ярими вербами,
понад врунами ярини,
Яро дивиться
місяць надщерблений...*

Доле ярая,

Пригорни.

Яра ластівко,

крилами ярими

не лети з моїх ярих мрій...

Глянь очима ти,

сонячно-карими

І в моїх піснях заярій («Ярий вітер...», 1950) [2, 334].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. «Пан сенатор» в поезії, творчо засвоївши канонічні жанрові форми, органічно синтезувавши традиційне і модерністське в образі ліричного героя-патріота, міфо- та психопоетику, актуалізував світовий художній досвід, національні і загальнолюдські моральні імперативи, власну глибинну духовність та складну екзистенційну палітру. Митець розгорнув індивідуальний поетичний стиль, який засвідчив масштабність його таланту. Історико-літературний феномен Г. Петрука-Полика ще чекає на ґрунтовне осмислення.

Джерела та література

1. Петрук-Полик Г. Березневі послання: Поезії. Тернопіль: Поліграфіст, 1995. 130 с.
2. Петрук-Полик Г. В обіймах блискавиць: Вибране. Львів: Каменярь, 2002. 679 с.
3. Петрук-Полик Г. Калина між терням: Поезії. Тернопіль: Джура, 2007. 116 с.

УДК 821.161.2-32Жадан

О. В. Грищенко

Велике переселення: європеїзм та безґрунтянство малої прози Сергія Жадана

У статті зосереджено увагу на мандрах та міграціях як своєрідних виявах протесту в національно-культурному просторі. Героям С. Жадана притаманний стан у дорозі та відчуття швидкості, сподіваючись на безтурботне майбутнє та комфортне

існування. З'ясовано, що Інший світ представлено не лише привабливими характеристиками, а й такими, що не виправдовують власних сподівань. Відтак, еміграція спричиняє перевертання внутрішнього «Я», з огляду на неможливість знайти свого місця під сонцем.

Ключові слова: бездомність, Європа, культурний центр, міграція, місто, простір.

O. Hryshchenko. Large transfers: Europe and unsungest the small prose of Serhii Zhadan

In article point the attention on the travelling and migration as peculiar protest in the national-cultural space. Heroes S. Zhadana enjoy a state of motion and speed, hoping for a carefree future and a comfortable existence. It is revealed that the other world is represented not only by attractive characteristics, but also by those who do not justify their own expectations. Therefore, emigration entails a coup and inner self, given the inability to find its place in the sun.

Key words: homelessness, Europe, cultural center, migration, city, space.

Постановка наукової проблеми та її значення. У сучасному світі роль міста як носія культури залишається незмінною, а його багатогранність відкриває певні смисли, образи та знаки. Численні праці окреслюють найважливіші фундаментальні проблеми: соціокультурні, економічно-політичні тощо, а також спеціальні аспекти розвитку міського простору: архітектуру, населення, естетику, співвідношення традицій і новаторства в міському просторі. Місто – це своєрідний механізм утворення нових значень (Ж. Субірос).

Творчість сучасних українських письменників відображає нову модель життя, що пов'язана з міграціями, заміною одного середовища іншим. Через нову візію життя сучасні поети та прозаїки звертаються до мотиву бездомності. Пріоритет надається мандррам по світу.

Мотиви європеїзму, повернення до традиційних західних цінностей дуже важливі в українській літературі. Сучасна література відкрила принадність мандрів, відкриття світів. Західні столиці постають такими собі

досконалыми урбаністичними оазами, якими захоплюються мандрівники, прибульці зі сходу континенту. За С. Жаданом, у європейському місті можлива самореалізація як у творчому, так і в професійному планах.

Про мандрування людини С. Жадан зазначив: «Мені цікаво писати про людину в транзитному стані, в стані підвищеності, комунікативної та побутової відкритості. Дорога передбачає подібну відкритість з огляду на власну тимчасовість. Людина, яка переміщається, частіше включається в певні сюжетні перипетії. Та й сама зміна ландшафту є самодостатнім сюжетом» [3].

Аналіз досліджень цієї проблеми. Новітній художньо-естетичний контекст національної літератури радикально переоцінює вибір традицій, цінностей та дедалі чіткіше окреслює орієнтацію на загальноєвропейський простір. С. Жадан, як один із представників цього процесу, чітко відстоює свою позицію, якщо це навіть вибухові, експресивні чи скандальні вияви. Його творчість та так звану теорію європеїзму у різний час розглядали: В. Агеєва, А. Бабенко, Л. Бондаренко, І. Борисюк, Ю. Вишницька, Я. Голобородько, Т. Гундорова, О. Даниліна, С. Павличко, Р. Харчук та ін.

Мета і завдання статті. З огляду на широкий спектр дослідження в українському літературознавстві творчості С. Жадана, маємо на меті розглянути почасти і малу прозу письменника, що інколи постає недооціненою як дослідниками, так і читачами. Орієнтуючись на теоретико-методологічну базу вітчизняних та зарубіжних науковців, розглянемо мотиви мандрування та безґрунтяства як своєрідних маркерів протесту та притулку в прозі С. Жадана.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Постійні міграції з одного міста в інше зумовлюють зміни в соціумі. Люди вірять у щасливий результат власних мандрів, долаючи при цьому, крім географічного кордону, ще й безнадійність, невпевненість, відчуття страху, уникаючи психологічних бар'єрів. Переселення С. Жадана нагадують принцип

перевороту. За Р.Бартом, зміна всіх речей до їхньої цілковитої протилежності зумовлює принцип трагедії. Трагічність виникає в душі Жаданових героїв, котрим потрібно зробити важкий вибір у житті. Переворот суспільного спричиняє переворот внутрішнього «Я». Р.Барт стверджує: «Герой, уражений ударом Долі, поєднує в своєму несамовитому сприйнятті два стани – колишній, якого він позбувся, та новий, уготований йому віднині. По суті справи, у такому випадку, як і з розколом, усвідомлення життя є нічим іншим, як усвідомленням перевороту: бути – означає існувати не лише розколотим, а й перекинутим» [1, с. 189].

Місто демонструє гетерогенність населення, оскільки воно на історичному ґрунті забезпечує соціальне заповнення простору. Л.Вірт акцентує свою увагу на рекрутизації емігрантів. «Історично місто було сплавом рас, народів та культур, створюючи сприятливі умови для виникнення нових біологічних та культурних гібридів» [12, с. 10]. Переміщення героїв С.Жадана по світу базуються на почутті віри. Можливість повернення / отримання гідного статусу в суспільстві та віра в успіх створюють надмету, реалізація якої можлива в європейському просторі, конкретно у великому європейському місті. Мотивація емігрантів переїздити до Берліна очевидна. В оповіданні «Втрати, які нас роблять щасливими» (2010) С.Жадан зображує Берлін не лише як місто можливостей, а і цілковито забезпечене (у першу чергу, матеріально), таке, що опікується своїми корінними громадянами. Саме тому молоде подружжя емігрує до німецької столиці задля народження там дитини. Наратор С.Жадана з іронією розповідає: «... дитина, народжена в Берліні, це зовсім особлива дитина, вона наділена особливими правами та привілеями, в неї унікальні перспективи та можливості, і федеральний уряд обдаровує таку дитину пільгами та бонусам, і янголи літають у неї над головою, заплітаючи їй у волосся польові квіти» [6, с. 309]. Соціальна проблема є однією із серйозних причин, що змушує людей змінювати своє місце проживання.

Мотив бездомності характерний і для «Месопотамії» (2014). У цій збірці С. Жадан неодноразово звертається до мандрів як процесу втечі від Свого до Іншого. У пошуках свого місця у світі персонажам «Месопотамії» властива жертвовність. Обираючи невідоме майбутнє, герої позбавляються теперішнього та минулого, тобто всього, нажитого роками. Вибір у житті героїв є вирішальною ланкою, він визначає їхнє подальше існування. Перебуваючи за межами рідного міста, герої письменника мріють про повернення. На емоційному рівні їхня свідомість створює уявну проекцію найбільш пам'ятних місць свого щасливого перебування. У такому випадку місто сприймається не як географічна місцина, а як пам'ять дому. У контексті пригадування пам'ять Жаданових героїв доносить деталі знайомого урбаністичного середовища: топографічне розташування міста, пейзажі, річки, пагорби тощо. В інтертекстуальних зв'язках окреслене нагадує творчість Вал. Шевчука, у прозі якого мотив мандрування світом, а потім повернення додому, є наскрізним. Вал. Шевчуку важливий світ людини та пам'ять рідних місць, незважаючи на реальне місце проживання. Втомлені від прикростей та зневіри герої Сергія Жадана хочуть віднайти спокій та віру.

Із тексту в текст герої «Месопотамії», мандруючи містом чи країнами, фіксують навколишній простір. У просторовій концепції урбаністичні форми С. Жадана репрезентують не лише соціальний порядок, «а й самі є генеруючою основою і соціального, й культурного» [10, с. 8]. У персонажів Жадана перше знайомство з міським простором Берліна пов'язане з відчуттям наближеності, долучення та розуміння. Уперше побачений міський простір надовго залишається в пам'яті; з роками через незначні втрати деталей візія може лише розмиватися, доповнюватися новими необов'язковими аспектами. Уперше побачені міські орієнтири, краєвиди, визначні місця (площі, вулиці, парки, будівлі тощо) викликають різні почуття, а сам простір видається загадковим. Міський простір може впливати на психологічний стан людини та

залежно від його сприйняття скеровує її подальші дії. Романтичне зображення знайомства з містом характерне й для «Месопотамії». Приїхавши до міста, Роман почуває себе суб'єктом надмірної уваги. Максималізм хлопця не заважає йому оцінити принади нового середовища. «Місто мені сподобалося: тихі привокзальні двори, зарослі травою й засаджені абрикосами, гаражі, флігелі та аварійні будинки, з яких виходили повільні, мов хамелеони, пенсіонери – мене все влаштувало» [7, с. 58]. У новому міському середовищі хлопець почувається переможцем. Міські топоси (кондитерська фабрика, цехи, крамниці, лікувальні заклади) функціонують як привласнені героєм співучасники околично-міського двобою. Герой заявляє: «... усе було за мене» [7, с. 58]. Образ міста у С. Жадана набуває асоціацій із середньовічною фортецею. Місто омите з усіх боків річкою, є захищеним та спокійним, життя тут упорядковане й стабільне. Розташування міста на пагорбі дозволяє позиціонувати його як місто-град, що видніється, світиться, упізнається зі своїми різнокольоровими будівлями.

Оповідання «Берлін, який ми втратили» у контексті вільного / відкритого простору в міжкультурних комунікаціях суголосний із «Психологічною Америкою» О. Забужко, де авторка чітко зобразила Нью-Йорк як світове місто-столицю. Відкритість Берліна як цивілізаційного розвиненого міста зумовлена й поступовим нарощуванням вражень героїв про німецьку столицю. По дорозі до кінцевого місця призначення Серж констатує: «...Дойчланд росте й міцніє, хороша країна, що тут казати» [5, с. 8–9]. У самому місті Серж візуально фіксує будівництво, згадуючи про власну прихильність до гарно забудованих міст. За твердженням Е. Глейзера, містам властиво стимулювати інновації, заохочувати підприємництво, мати соціальну та економічну мобільність. Ущільнений простір ілюструє художнє новаторство міста, тоді як саме місто «збільшує людську міць» [11]. Поступове нарощування вражень героїв та послідовне сприйняття міського простору художньо відтворює висхідну градацію, що допомагає сприймати

образ Берліна як яскравого, не свавільного, не хаотичного, структурованого міста. На думку Світлани Шліпченко, специфіка міста формується його простором та конструюванням доквілля в перспективних соціальних підходах. У такому разі містам властива змінюваність та динамічність. Розгортання в часі просторових структур, стратегій, практик дослідниця вбачає генератором значень для урбаністичного простору, зазначивши, що «простір міста постійно планується і перепланується з певною метою, він отримує політичні конотації в ході контекстуалізації та “просторизації” соціального життя» [10, с. 8].

Наголошуючи на різнонаціональності населення, С. Жадан окреслює Берлін як культурний центр. У його просторі виокремлено ті топоси, що мали б вирізнитися своєю закритістю. Будь-яка будівля є закритим простором, якому властива замкненість і таємничість. В оповіданні, навпаки, простір споруд відзначається відкритістю та відвертістю, тут бракує затишку.

Безліч форм діяльності, про які пише С. Жадан, організовують середовище Берліна й об'єднують діяльнісно-трудове різноманіття в цілісну організовану систему європейського міста. У сучасному місті існує закономірність виникнення соціокультурних прогресивних інновацій. Така закономірність органічно пов'язана з появою територіально-локалізованих фокусів діяльності, центрів із відносно ефективним виробництвом, науки та мистецтва». У фокусі опиняється культурний центр. «Зовні це старий напіврозвалений будинок, зусібіч оточений будівельними майданчиками, однак усередині тут справжня цитадель анархістських організацій, лівого мистецтва та просто алкоголіків» [5, с. 23]. Дослідниця з урбанізму Д. Джекобс указує на особливі зміни, коли старі помешкання пристосовують до нових способів використання. Наявність у культурному центрі металевих декорацій, дерев'яних меблів та абстрактного живопису мала б указувати на якісь музейні чи виставкові конотації. С. Жадан подає іншу

характеристику культуротворчості. Розташування кав'ярні в культурному центрі створює ефект негармонійності та опозиції прекрасне / потворне. Усередині будівлі «десь з-під стелі час від часу вириваються вогняні язички – народ відпочиває по-дорослому, бухаючи, як видається, від самого ранку. У повітрі приємно пахне текілою та блювотою» [5, с. 23].

Розширення меж географічного простору є важливою концепцією для розвиненого міста. Л. Вірт дійшов висновку, що саме технологічний процес підносить місто до рівня доміантного елемента цивілізації. Процес урбанізації – це «кумулятивне загострення характеристик..., це рух до образу життя» [12, с. 5]. С. Жадан дає лише лаконічні описи міського простору, але в художньому наростанні. У такому аспекті насичення простору різними можливостями та видами діяльності сприяє різноманіттю навколишнього міського середовища, розвиваючи та вдосконалюючи внутрішній простір міста. Отже, багатофункціональні об'єкти Берліна творять «нові центри», що в перспективі досягнуть національного та міжнародного рівнів. Така практична ціль сприяє функціонуванню Берліна як ділового центру. За С. Жаданом, модернізація міського обширу зумовлює «самотність у просторі». Саме тому його герої не впізнають ранкового міського пейзажу. Прискорення прогресу у великому місті спричиняє анонімність у натовпі.

В одному з есе зі збірки «З мапи книг і людей» Оксана Забужко розмірковує про травматичну пам'ять Берліна – спорудження Берлінського муру. Відокремлення Західного Берліна від Східного спричинило внутрішній розкол міста. Письменниця зазначає: «Два Берліни, і кожен – зі стятою половиною черепа. Ранене місто...» [8, с. 134–135]. Внаслідок такого розподілу суспільство, ширше – людство, отримало болісну пам'ять. Сучасна Німеччина пам'ятає трагедію середини ХХ століття. У симпатії до німецького міста зізнається О. Забужко: «... я люблю Берлін за те, що тут іще відчутний розмитий у повітрі... біль живої пам'яті» [8, с. 137]. Історичну пам'ять посттрагічної доби збережено у

фотографіях та пам'ятних місцях, як-от меморіальний паркан загиблих на Мурі. Церемонія вшанування пам'яті закорінена в монументах. Розглядаючи пам'ятки як основну форму присутності та відтворення минулого в сьогоденні, С. Шліпченко зазначає, що через оцінку монументів минулого «ми можемо аналізувати форми існування та репрезентацій історії в урбаністичному просторі, а також наше ставлення до історичного спадку» [9, с. 12]. Молоді берлінці завжди розрізняли світ свій та чужий, виокремлюючи відповідні кордони. (На той час і для самої Оксани Забужко світ поза «радянським сектором» сприймався як міф, продукт уяви).

Сергій Жадан акцентує, що уявлення про світ, закладені ще з дитинства, є визначальними. Письменник наголошує на ролі дорослих у формуванні дитячого світосприйняття. В оповіданні «Immigrant Song» оповідач указує на цілковитій довірі дитячого світу до світу дорослих. У дитячій свідомості формуються уявлення про світ як цілісну й узгоджену систему, де життя видається безкінечним, націленим на благополуччя. За таких обставин в оповідача С. Жадана в дитячому віці сформовано уявлення про кордони та європейський простір. Пов'язано це й зі школою. Радянська системи освіти не могла дати доброго уявлення про німецьку культуру. Причиною цього, на думку С. Жадана, є офіційна пропаганда. Естетика бачення художнього твору в С. Жадана ґрунтується на внутрішньому переживанні, що, на думку Я. Голобородька, «... відбувалося в закапелках душі підсвідомості, психіки як автора, так і його героїв» [2, с. 62].

Ілюзорне сприйняття світу із затишними сонячними пейзажами, яскравими кольорами руйнується тоді, коли дитина виростає. Оповідач С. Жадана констатує: «Наші знання про світ і обмежуються, зазвичай, стереотипами та кліше, котрі вбивають у наші беззахисні дитячі голови наші перші вчителі. Ми зовсім нічого не знаємо один про одного» [4, с. 270]. Одним зі способів позбавлення ілюзій є еміграція, і то без шансів на повернення. У «Immigrant Song» С. Жадан

відкидає радянський часопростір. Люди готові жертвувати собою: стирають спогади, змінюють біографії, підписують різні, важливі для їхнього соціального статусу, документи, щоб уникнути «безнадійної батьківщини» (С.Жадан). На думку Тамари Гундорової, головною темою Жаданових творів є Європа як міграція, де відбуваються нові переселення народів.

С.Жадан дитяче світосприйняття компенсує через оцінку простору дорослими. Родинна пам'ять впливає на світоглядні орієнтири майбутніх поколінь. Лише з подорослішанням забуваються примхливі історії старшого покоління та формуються нові уявлення про світ. Із цього приводу Я.Голобородько, аналізуючи твори С.Жадана, зазначив, що творчість А.Бондаря, А.Дністрового та С.Жадана проникливіше вживається в психологічну ментальність нинішньої доби, де на концептуальному та текстовому рівнях постає нова естетика світобачення.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Берлін у С.Жадана зображено сучасним європейським містом. Герої письменника виражають протест, вони хочуть позбутися бездомності. Осягнення європейського простору відбувається внаслідок подорожування та емігрування, при цьому створюється новий образ Західного світу – європейський притулок для бездомних емігрантів.

Як і в О.Забужко, яка зображує західний світ, Берлін у С.Жадана є європейським містом можливостей. Це важливий культурний осередок Європи, місто-притулок, що дає діячам мистецтва та не лише їм новий поштовх до творення прекрасного.

У статті почасті йдеться і про інтертекстуальні зв'язки творчості С.Жадана. Цікавими видаються і компаративні дослідження, що можуть розглядатися у перспективних дослідженнях, з огляду цінностей, бачень, поглядів різних поколінь. Скажімо, ширші погляди на тему еміграції та мандрувань можна простежити у творчості

С. Жадана й Ю. Андруховича, О. Забужко, Т. Прохаська, Вал. Шевчука.

Література

1. Барт Р. О Рассине / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 146–232.
2. Голобородько Я. Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана / Ярослав Голобородько // Артеграунд. Український літературний істеблшмент: збірка статей / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – С. 61–78.
3. Гриценко Є. Сергій Жадан: «Поетичними є всі характери, варто лише спробувати їх відчутти та зрозуміти» [Електронний ресурс] / Євген Гриценко. – Режим доступу: http://interviewer.com.ua/culture/serhiy_zhadan/ (18.09.2015). – Назва з екрану.
4. Жадан С. Immigrant Song / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл. О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 248–277.
5. Жадан С. Берлін, який ми втратили / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл. О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 3–30.
6. Жадан С. Втрати, які нас роблять щасливими / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл. О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 295–312.
7. Жадан С. Месопотамія: збірка оповідань і віршів / Сергій Жадан; передм. В. Неборака; фотографії Гамлета. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с.
8. Забужко О. Берлін: вступ до анестезіології / Оксана Забужко // 3 мапи книг і людей: збірка есеїстики / Оксана Забужко. – Кам'янець-Подільський: Друкарня «Рута», 2012. – С. 130–140.
9. Шліпченко С. Деякі міркування з приводу есея Алоїза Рігля «До питання про теперішній культ пам'ятників...» / Світлана Шліпченко // Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – Число 1 (25). – К. : Вид-во ІМФЕ, 2009. – С. 7–16.
10. Шліпченко С. Розуміти Місто? / Світлана Шліпченко // Місто й оновлення. Урбаністичні студії / Представництво Фонду ім. Гайнріха Бьолля в Україні; редкол.: С. Шліпченко,

- В. Тимінський, А. Макаренко, Л. Малес, І. Тищенко. – К. : ФОП Москаленко О. М., 2013. – С. 7–12.
11. Glaeser E. Triumph of the City / Edward L. Glaeser. – Pan Books, 2011. – 360 p.
 12. Wirth L. Urbanism as a way of life [Electronic resource] / Louis Wirth // The American journal of sociology. – 1938, July. – Vol. 44. – P. 1–24. – Access mode : http://www.uni-leipzig.de/~sozio/mitarbeiter/m19/content/dokumente/614/Wirth_1938.pdf (10.01.2016). – Title screen.

В статье сосредоточено внимание на путешествиях и миграциях как своеобразных проявлениях протеста в национально-культурном пространстве. Героям С.Жадана свойственно подвижное состояние и чувство скорости, надеясь на беззаботное будущее и комфортное существование. Выяснено, что Другой мир представлен не только привлекательными характеристиками, но и такими, которые не оправдывают ожиданий. Следовательно, эмиграция вызывает переворот внутреннего «Я», с позиций невозможности найти своего места под солнцем.

Ключевые слова: бездомность, Европа, культурный центр, миграция, город, пространство.

УДК 821.161.2-6(081.2)"19"
ББК 83. 3 (4 УКР)

Л.М. Джигун (доцент, Хмельницький)

Поетика автобіографізму в діаспорній нефікційній прозі

У статті узагальнено загальнотеоретичні проблеми поетики автобіографізму мемуарного жанру, зокрема щоденника, мета якого має перспективу оприлюднення, а відтак втрачає такі ознаки, як таємничість, приватність, інтимність. Доведено, що авторська суб'єктивність організує твір, породжує його художню цілісність і має різні форми. Спрямованість мислення Д.Гуменної, О. Ізарського, Ю. Шевельова, С. Риндика на той чи інший предмет, дію, явище виформовується в думку, яка зафіксована на папері і є результатом інтенційної комунікації у формі монологу, я-висловлювань. У такий спосіб особисте ставлення до предмета

зображення, втілено в мовній структурі твору, є образом автора, його певної світоглядної позиції. Усі компоненти художньої структури (факти, їх розташування, характер і спосіб оповіді) важливі не лише з історичної точки зору, а й літературознавчої, позаяк майстерно виписані спогади сприяють вивченню відображення естетичної категорії (втілення задуму автора, його виклад думки на папері) письменником, який відібрав матеріал, художньо опрацював й подав на розсуд читачам відповідно до власне сформованого світогляду, інтенційної ідеї, інтенційної сутності свідомості, світорозуміння.

Ключові слова: поетика, мемуаристика, безперервна композиція, жанр, метажанр, стиль, дискретність, структура

L.M. Dzhygun. Poetics of Autobiography in Diaspora Nonfiction Prose

This article summarizes the general theoretical problems of the poetics of autobiography of the memoir genre, in particular diary, which aims to have the prospect of disclosure, and consequently loses such features as mystery, privacy, intimacy. It is proved that the author's subjectivity organizes the work, creates its artistic integrity and has various forms. Orientation of D.Humenna, O. Izarskyi, Yu. Sheveliov, S. Ryndyk on the particular subject, action phenomenon is transformed into the thought, which is fixed on paper and which is the result of intention communication in the form of the monologue, I-statements. Thus personal attitude to the subject of the image is embodied in the language structure of the work, is the image of the author, his or her particular worldview position. All the components of the artistic structure (facts, their location, character and method of narration) are important not only from a historical point of view, but also from the literary one, because skillfully written memoirs contribute to the study of the reflection of the aesthetic category (embodiment of the author's plan, his or her presentation of thoughts on paper) of the writer, who selected the material, artistically worked it out and presented to the readers according to the actual formed world outlook, intentional idea, intentional essence of the consciousness, world understanding.

Key Words: poetics, memoir study, continuous composition, genre, metagenre, style, discretion, structure.

Постановка проблеми та її значення. Поетика привертає увагу багатьох дослідників, позаяк має

різновекторне поняття і визначення. Так, нормативну поетику Н. Буало визначає як "мистецтво поетичне", О. Веселовський розглядає історичну поетику в комплексі видів, жанрів і художніх засобів, більш широко, панорамно інтерпретує поняття поетики В. Виноградов, як принципи розгортання чи розвитку сюжету, еволюцію художньої свідомості, її форми тощо, А. Ткаченко зацентровує на діалектичній єдності змісту і форми, позначаючи дефініціями змістоформа, формозміст. Ю. Лотман взагалі рекомендує замінити змістоформу дефініціями "структура" й "ідея". Багатоаспектність понять схиляє до думки, що проблему поетики не слід відносити лише до теорії літератури, адже вона має значно ширші функції і є одним із розділів науки про літературу, її практичне завдання суголосне визначенню В. Виноградова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Поетикальні особливості і термінологічний інструментарій художнього твору вивчали Григорій Клочек (поетика візуальності Тараса Шевченка), Олена Лось (поетика романів Сьюзен Ворнер), Іван Прокоф'єв (поетика Л.Талалая), Ірина Немченко (поетика заголовка), Зоя Кучер (поетика прози Ф. Дюрренматта), І. Нікітова (проблематика і поетика О. Смотрича), Ірина Цюп'як (поетика повістей М. Хвильового) та ін. Однак поетику автобіографізму в діаспорній нефікційній прозі системно досі не досліджено, вона перебуває поза науковою рефлексією. Зауважимо, що суб'єктивна спогадова література уможлиблює встановлення істини, занурення в об'єктивний світ автора через поетику наративу.

Мета даної публікації – розкрити на конкретних прикладах художні засоби втілення поетики автобіографізму в діаспорній нефікційній прозі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як нами зазначено вище, В. Виноградов поетику розглядає комплексно. Він виводить власну теоретичну формулу поетики: "Питання про мотиви... і сюжети, про їх джерела і форми щеплень, про структурні варіації їх, про різні

прийоми і принципи розгортання чи розвитку сюжету, про закони сюжетоскладання, про художній час як категорію побудови і руху подій у літературних творах, про композицію як систему складання, взаємодії, руху об'єднання мовного, функціонально-стилістичного та ідейно-тематичних планів словесно-художнього твору, питання про засоби і прийоми сюжетно-динамічної і власної мовної характеристики персонажів у різних жанрах і видах літератури, про жанрові структурні відмінності у співвідношеннях і зв'язку монологічної і діалогічної мови в різні епохи літературного розвитку і в різних типах словесно-художніх структур, про впливи ідейного задуму і тематичного плану твору на його стилістично-мовний лад, про зв'язки публіцистичного та образно-розповідних аспектів композиції літературних творів" [12]. Унісонуючи В. Виноградову, Г. Ключек компактніше передає визначення поетики, її він розуміє як художність, системність, цілісність, художню форму, майстерність письменника, систему творчих принципів.

Беручи до уваги визначення теоретиків літератури, нижче розглянемо майстерність творення мемуарного тексту на рівні словесно-художніх структур, характеристики персонажів у документальній прозі еміграційних письменників. Передовсім звернемось до щоденникових записів Д. Гуменної, що зберігаються у відділі рукописів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Ознайомившись із текстом, кидається у вічі образ автора. Щоденникар у багатьох місцях власне "Я" виставляє на люди, наче фіксує у такий спосіб своє ставлення до колег по перу, дає оцінку власній праці й художній практиці іншим письменникам. Зокрема вона не сприймає модерний стиль письма: "То мали ми соцреалістичну літературу, а тепер маємо абсурдну літературу. Барку з Андіївською. Кажуть нам, що це – найвище досягнення. А читати – ніякими змогами. Чи може це так генерал Шевельов глузує з української літератури?" [3, арк.90]. Переїхавши 1949 р. до Буенос-Айреса (Аргентина), М.Денисюк відкрив книгарню

"Роксоляна" і видавництво власного імені, в якому випускав журнал "Овид". Одна публікація в часописі не сподобалась Д.Гуменній, то ж про це 16 квітня 1966 р. занотувала: "Ось у "Овиді" стаття Ю.Тиса, де він бере цитату з Рубчака, що "на еміграції нема кому змагатися з першорядними професійними прозаїками...". Про кого це він так? Де ж там ті "першорядні"? Взагалі, Б.Рубчак займається саморекламою досить непристойно, і це відбирає віру в його "істини". Там, де Нью-Йоркська група, усе світло, а навколо п'ятьма", – підсумовує письменниця" [2, арк.80].

Означені інвективи вказують на психологічну особливість, характер мемуариста. Письменниця означену цитату сприймає на свою адресу в буквальному розумінні слова, хоч її ім'я й не згадано, бо, виходячи з логіки викладеної думки, вважала себе першорядним прозаїком. І то справді так, про що свідчать прозові твори, яких з-під її пера вийшло чимало в чужомовному середовищі. Проте жінку болить душа, що її не помічають, про що 2 грудня 1967 р. скрушно занотувала: "І далі я в цім світі непотрібна. Моя робота залишається непоміченою, в крайнім разі, волає Сварог. Відзначають, роздають нагороди, премії – тільки нігде мене не видно. Я вже звикла до цього викидання мене з рахунку, з життя. Це і є причина (основа) мого задуму "Маленький Всесвіт і безмежна Я" та прикипіння уваги до Космосу, до астрономії, просто потреба наблизитися до таємниць їх і читати з найбільшим захватом" [2, арк.106].

Неспокійна й активна учасниця літературного процесу в еміграції ніяк не могла зрозуміти, чого це раптом Г.Костюк та зустрічався з молодими письменниками радянської України І.Драчем та Д.Павличком. Вона 13 грудня 1966 р. записала до щоденника внутрішню підозру, а віртуальні звинувачення, здогади щодо наміряних гріхів голови "Слова" підпирає дієсловами, які надають текстовій структурі певного динамізму: "Мені вже не відчувається, що є якась однодумна група у "Слові", що голова "Слова" Г.Костюк є головою "Слова". Він швидше підпоручик філії Спілки письменників в Нью-Йорку з членами Драч-Павличко

і "Нью-Йоркська група". Бо з цими П.-Д. він має якісь справи, про які ми, навіть члени управи, не знаємо, і нам, зокрема мені, не скажуть. Вони десь зустрічаються, уже кажуть одне одному "ти", щось вирішують та ухвалюють. То вже й не хочеться йти на Костюкові збори "управи" раз на рік" [2, арк.95].

Прочитується автобіографічність у психологічному малюнку, внутрішній потребі автора "висповідатись" бодай у розмові із собою на сторінках власного щоденника, а відтак – перед майбутніми його читачами. Причому естетична домінанта слова позначається на поетикальних особливостях творення мемуарного тексту і на рівні побудови художніх структур, і на рівні характеристики персонажів, образної системи, ліризації оповіді. Проілюстрований матеріал переконує в тому, що центральну увагу зосереджено на осмисленні автобіографічного підґрунтя, поруху внутрішньої єдності душі. Г. Гегель зауважує: «Не зовнішній привід і не його реальність створює власне ліричну єдність, а суб'єктивний внутрішній рух душі та спосіб сприйняття предмета» [4, с. 500].

Ясно, що, навіть моделюючи наративну сюжетно-оповідну ліризацію, автору йдеться про нову силу ліричного єдності, розширення горизонтів ліричного зорення викладу матеріалу, але не про співвіднесення-суголосності ліризації чужорідним впливам, бо, справді, "неповторною є інтимізація поєднання зовнішнього й внутрішнього, душевного світу і предметно-подієвої реальності" (В. Грехньов). Звернувшись до філологічного аналізу нефікційної прози, помітним є той факт, що зміни поетиці автобіографізму зумовлені глибинною зміною самої суб'єктної структури ліричного твору, коли „рольовий” пасаж авторського "Я" плавно спроектовується на "Я"-Інший, а відтак вловлюється складна спрямованість на „іншого” задля кращого сприйняття самого себе. Такий феномен розцінюємо як відчуття оповідача (автора) від перебування в чужій реальності, коли особистість здатна

глибоко сприймати світ, змушена існувати в ньому, навіть відчуваючи певну відчуженість соціуму, в якому цінується зовсім не те, що тобі ближче до скрця. У подібній ситуації індивід відчуває внутрішній дискомфорт, розгубленість від неприхильності власного Я у соціумі й не помічає як фізична слабкість ("не не хочеться йти на Костюкові збори") робить з тебе "ізгоя". Останнє слово взято в лапки, бо насправді письменниця не відмовилась від членства еміграційного Об'єднання українських письменників "Слово", то емоції, а щоденникові записи – суто жіночий текст – чітко оприявнюють Я-его. Англійський літературознавець Б. Бергонці, заторкуючи емоційний текст, висловлює квінтесенцію, що піднесена мова, тональність відсторонена від презентації предмета, нагадує йому роботи європейських художників-експресіоністів, позаяк емоційна мова «енергійна, щільна, навіть шорстка за своєю словесною структурою, емоційна, і – дещо відсторонена в презентації предмета» [16, с. 418]

Автобіографізм автора іноді приховується за низкою займенників, іменників, і тоді граматично наратора-суб'єкта статус дещо видозмінений через прочитання «ми», «я», «мені», «люди», «хтось», «він», «ти», «всі», «мої мрії», «моє дитинство», «мої старання». Означений статус увиразнює радикально Я-его, суб'єкта, який перебуває в собі, на чому наголошує С. Бройтман, автор історичної поетики [14, с. 344]. За низкою займенниково-іменникової семантики, словосполук упізнаванною є поетика автобіографізму. Показовим є заголовок спогадів Ю. Шевельова «Я - мене - мені... (і довкруги)», в яких автор, заторкуючи образ матері, виходить на простір Я-ідентичність: «моє українство від предків, вона перенесла його до мене, хоч і намагалася вберегти мене» [15, с. 80], «...я переконаний, що вона шалено боялася за мене в ті часи, коли бути українцем стало державним злочином. Але я не пригадую ні одного випадку, коли б вона пробувала повернути мене до куди безпечнішої російськості» [15, с.79]. Поетика – це «особливість, яка

полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника» [9, с.12].

Відомо, що Ю. Шевельов був учителем О. Гончара в Українському комуністичному технікумі журналістики імені М. Островського. На схилі літ Ю. Шевельов згадає: «У тій самій групі був Олесь Гончар, мій найкращий учень у технікумі і один з кращих взагалі. Добре пам'ятаю, як його вперше побачив – скромного, сором'язливого, з власними очима на світ із справжнім даром слова й закоханістю в слово. Він не був дуже активний в усних виступах, але і не боявся забрати голос, та найкращий він був на письмі, своєрідний у доборі слів і речень, з умінням знайти для кожного явища неповторний епітет. Як письменник він вийшов з Коцюбинського, і, може, в цьому була частка мого впливу, бо на творах Коцюбинського я не раз учив студентів писати власною мовою. Але до літератури його впроваджував не я. Він надсилав свої перші оповідання Петрові Панчу, листувався з ним, і ще перед війною деякі з них були друковані в журналах» [15, с. 170-171]. І Гончар не відмовлявся від Шевельова, про що занотував у щоденнику, мовляв «...не раз бував вдома на Сумській, де його старенька мати завжди зустрічала мене ласкою і гостинно напувала чаєм. А він, молодий професор, не набагато років старший за мене, осипав компліментами мої далекі від досконалості новели, а влітку ми листувалися. Він писав мені на село, називаючи мої листи до нього «зразком епістолярної творчості». (Я ще не знав тоді, що означає слово «епістолярний»). Одне слово, він виділяв мене серед студентів. Я слухав його блискучі лекції шість років: спершу в технікумі журналістики, а потім у ХДУ, якимось в напливі іронічної відвертості він сказав, що «і в університет викладати прийшов, може, «заради вас, Олесю», бо ж таки, мовляв, покладав на вас надії» [5, с. 134].

Тут поетика автобіографізму увиразнюється в обидвох мемуаристів – учителя й учня – лише з різницею в ідеологічних поглядах: пізніше О. Гончар сприймав Шевельова як колабораціоніста, а Шевельов дивився на

Гончара як на жертву советської системи. Про свій вибір Шевельов пояснював просто: «З самого початку війни я знав, що не хочу боронити Радянський Союз. Він був не мій і не мого народу» [15, с. 12]. А в роки окупації «до міської управи тепер, у липні 1942 року, я потрапив, мабуть, заходами Миколи Оглоблина....Мій обов'язок був лише один – я завідував печатками» [15, с. 317]. У 1943 р. він виїжджає з Харкова, далі – напівголодне існування в Швейцарії, Німеччині. До США емігрував 1949 р., але про Україну ніколи не забував, і «що діялося в Радянському Союзі та й спеціально в Україні, було нам майже невідоме. Ми нічого не знали про терор Кагановича в Україні...[15, с. 69].

Поетику М. Медарич потрактовує як «стилістично маркований літературний прийом, що репрезентує відлуння жанру автобіографії» [10, с.5]. Означене відлуння увиразнено в щоденнику О. Ізарського, який повністю присвятив своє життя українській культурі, розвитку українського слова за кордоном. Його біограф Євген Баран зауважує: "Зі щоденникових записів Олекси Ізарського постає талановита і трагічна постать письменника, чий літературний досвід і сьогодні ще невідомий українським читачам. Це найсумніше. Бо Олекса Ізарський завжди підкреслював свій нерозривний зв'язок з Україною, для якої він писав і жив" [3, с. 234]. Підсилюючи тезу, звернімося до літературних критиків діаспори, які увиразнюють образ О. Ізарського (Мальченка): «Київ» і «Полтава» – то тверда валюта нашої літератури" (У. Самчук) [7, с. 225]; "Спасибі, що Ви існуєте на цім світі" (Ю. Лавріненко) [7, с. 277], "Сьогодні Ви, на мою скромну думку, найкращий стиліст в українській критиці. Остаюсь з глибокою до вас пошаною, Юрій Стефанік" [7, с. 31]; "від Вас бере свій початок українська прустянська проза" (І. Кошелівець) [7, с. 50]; "Так, як Ол.Із., пишуть у нас дуже мало. Але так пишуть передові письменники світових літератур" (Галя Горбач) [7, с. 115]; "Ви не маєте завтрашнього дня. – Ви маєте аж післязавтрашній" (І. Костецький) [7, с. 117].

До колективної думки слід додати голос І. Дзюби, який зауважує: "О. Ізарський розумів культурне значення свідоцтва плінного часу в стосунках людей, свідоцтва їхньої внутрішньої біографії, біографії духу. Він уважно вивчав спогади Томаса Манна, листування Томаса Манна з Германом Гессе, Зигмунда Фрейда з Стефаном Цвайгом, листи Освальда Шпенглера, цікавився листуванням Дмитра Дорошенка і В'ячеслава Липинського, Бориса Антоненка-Давидовича і Дмитра Нитченка, листами Михайла Коцюбинського, захоплювався "Щоденником 40-х років" Андре Жіда та щоденником Ернста Юнгера. І саме тому обрав щоденник як форму не лише фіксації, а й осмислення сигналів життя, не лише самоспостережень, а й орієнтації в запитах загалу, до якого належав попри деяку свою особність (як уже згадувалося, І. Качуровський вже у виборі псевдоніма вбачав підкреслення своєї інакшості, а сам О. Ізарський пояснював свою позицію Кошелівцеві: "... я так пишу, бо завжди сидів на березі не там, де тонуть кораблі", обґрунтовуючи свою зосередженість на внутрішньому світові особистості, на літературному житті й питаннях розвитку літературних форм) [6, с. 286].

В О. Ізарського авторське Я приховане за отим граматичним наратором-суб'єктом у видозміненому прочитанні «ми», «я», «мені», «люди», «хтось». Тому мало знаємо про особисте інтимне життя письменника, про його працю поза літературою, яка є наскрізною: отримання листів від колег, знайомих, їх коментування (листувався Ізарський з О. Лятуринською, Ю. Шевельовим, І. Багряним, Є. Маланюком, Т. Осьмачкою, О. Смотричем, І. Качуровським, Г. Журбою, Ю. Стефаником та ін.), розмови про задум і реалізацію серії повістей та романів, в центрі яких є Віктор Лисенко, себто сам автор, а ще – "читаю журнали на тридесяти язиках" [7, с. 212]. Серед адресатів найбільше цінував інтелектуалів, до яких зарахував Ю. Шевельова. Про нього з пієтетом занотував: "Як завжди в нас, розмова цікава з першого слова. Й могла б продовжуватися безкінечно. (...). Ми ще ніколи з ним не були такими близькими" [7, с. 215],

або "Написав Ю.Шевельову. перечитав його останній лист... Його листи – найзначніше в моєму архіві" [7, с. 343].

Як і Д. Гуменну, О. Ізарського також гризуть сумніви марноти часу на писання художніх творів в поліетнічному середовищі: "Доводиться усвідомити істину про непотрібність мого писання. Йому ніхто не надає жодного значення... Так виринає проблема складніша, ніж знає про це розум: Гоголь, Короленко й Україна, й Росія" [7, с. 75]; "Я пишу про листування Ролляна з Гессе. Мучуся при тому: навіщо? Для кого?" [7, с. 30]; "Взагалі, писання в наших умовах, без читача, без відгуку, це щось геніяльне або недоумкувате!" [7, с.211]. І екзистенційне – смерть, страх, розпач, зневіра, безнадія, яка зчаста проступає у тексті діаріуша (перегук зі щоденником Д. Гуменної): "Свідомість, що кінчається життя. Життя було, доки не переслідувала думка про смерть" [7, с. 312]; "Найбільший мій страх – за Україну. Це – найболючіше" [7, с. 312]; "Учора був день народження Бориса: 65. Жити стає страшно. Лякає смерть і самота" [7, с. 348]; "Жаль, що життя минає в самоті" [7, с. 157]; "Страшно жити, пам'ятаючи про смерть. Затемнення свідомости" [7, с. 231]; "Почуваю себе на безлюдному острові. На подібних островах пройшло моє життя" [7, с. 265]; "Після розмови я відчув тугу за своїми людьми. Стало страшно, що я живу так самотньо" [7, с. 305].

Дякуючи П. Ротачу, щоденник О. Ізарського ще за життя письменника побачив світ у Полтаві. Добір матеріалів, що їх автор назвав "висмиками", композиційно розташував за хронологією, та й словесно-художня структура насичена цікавими фактами, подіями, характеристикою персонажів еміграційних письменників. Спогадовий світ змодельовано логічно, в об'єктиві причинно-наслідкових зв'язків, сегменті середовища, де минуло життя автора. Текст в щоденнику розташовано відповідно до літературно-естетичних ґатунків, норм, канонів. Але життя вносить певні корективи і, з погляду Л. Корж-Радько, «перелік нових композиційних прийомів, їх синтезу та творчого застосування в мистецтві можна

продовжувати, настільки розмаїтий світ чинників, що впливають на задум та образне втілення композицій. Існує безкінечний світ можливостей і варіантів творчих відповідей на проблеми композиції. Цей світ захоплюючий і безмежний, але контрольований, це гра за правилами, де кожен митець, оволодівши основними законами побудови твору, може і повинен творчо їх варіювати та змінювати» [8, с. 166].

З нагоди першої річниці смерті Остапа Вишні своєрідний некролог під назвою "Спогад про О. Вишню" в журналі "Нові дні" опублікував Степан Риндик. Він згадує входження письменника у велику літературу таким чином: "Свою літературну роботу Губенко розпочав у Кам'янці на Поділлі влітку 1919 року. Одного дня він показав мені пару гумористичних рецензій на твори Михайла Семенка – "П'єро задається" чи "П'єро мертвопетлює". Це сталося, мабуть, тому, що я безнастанно радив йому записувати все те, про що він оповідає і таким чином випробувати, чи не має він письменницького таланту. Ці рецензії були дуже дотепно написані, і я був ними захоплений, а Губенко аж сявав од щастя [...]. Свої гуморески Губенко друкував у місцевій газеті "Українська громада" (?), в органі есерівської партії" [13, с. 9].

Позаяк спогади атрибутують залишки колективної пам'яті, то вони, безумовно, прокладають місток від індивідуальної пам'яті до історії. Рецепт множинних спогадів створює матрицю дихотомії з часовим відтинком: «первинні спогади» або затримка пам'яті (ретенція) і «вторинні спогади» або відтворення, відновлення пам'яті (репродукція). І якщо ретенція спирається лише на чуттєве сприйняття, репрезентує згадану подію минулого, то репродукція відтворює події, участь у ньому суб'єкта через віддалений проміжок часу, спроектованого на сучасного й майбутнього читача. У наведеному прикладі репродукція індивідуальної пам'яті є суб'єктивною, адже з історичної відстані чимало правдивих подробиць випали з поля зору мемуариста. Так, газета називалась не "Українська громада"

а "Трудова громада", що була органом Подільської губернської народної управи. Остап Вишня зчаста друкував фейлетони в щоденній газеті "Народна воля". Чомусь не згадав С. Риндик появу гумориста в Кам'янці-Подільському, який працював завідувачем Медико-санітарної управи міністерства шляхів УНР. Павло Губенко, ризикуючи життям, надавав допомогу німеччинам прямо в потягах, що перевозили хворих на тиф.

Прикметно, що поетику художнього й естетичного сприйняття прози non-fiction репрезентують жанр, чуттєво-емоційні параметри, хронотоп, стиль мови і вміння автора викласти думку на письмі в образному насвітленні. Означені чинники спостерегла О. Орлова. Дослідниця висновує думку про те, що «механізмом художнього сприйняття рухають мотиви-настанови, закладені автором в усі рівні структури художнього тексту (жанр, хронотоп, сюжет, композицію) та чуттєво-емоційні переживання, які складно назвати лише настановами художнього сприйняття, бо саме вони впливають на формування художньої образності», однак «місце читацьких чуттєвих (перцептивних) образів та уявлень в механізмі художнього сприйняття залишається до кінця не визначеним і дискусійним» [11, с. 119].

Проаналізувавши поетику автобіографізму в діаспорній нефікційній прозі, можна констатувати, що загальнотеоретичні проблеми мемуарного жанру, зокрема щоденника, мета якого має перспективу оприлюднення, а відтак втрачає такі ознаки, як таємничість, приватність, інтимність. Доведено, що авторська суб'єктивність організує твір, породжує його художню цілісність і має різні форми. Спрямованість мислення Д.Гуменної на той чи інший предмет, дію, явище виформовується в думку, яка зафіксована на папері і є результатом інтенційної комунікації у формі монологу, я-висловлювань. У такий спосіб особисте ставлення до предмета зображення, втілено в мовній структурі твору, є образом автора, його певної світоглядної позиції. Усі компоненти художньої структури

(факти, їх розташування, характер і спосіб оповіді) важливі не лише з історичної точки зору, а й літературознавчої, позаяк майстерно виписані спогади сприяють вивченню відображення естетичної категорії (втілення задуму автора, його виклад думки на папері) письменником, який відібрав матеріал, художньо опрацював й подав на розсуд читачам відповідно до власне сформованого світогляду, інтенційної ідеї, інтенційної сутності свідомості, світорозуміння.

Література

1. Баран, Євген. Щоденник клівлендського самітника [Текст] : (Рец. на кн.: Олекса Ізарський. Луна п'ятдесятих. "Висмики" з щоденника. 1940-1980-і роки. - Полтава: Динамік, 2006) // ЛітАкцент : Альманах / [ред. В. Панченко]. Київ : Темпора, 2008. Вип. С. 233-236.
2. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної. Ф. 234. Оп. 9. 107 арк.
3. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної. Ф. 234. Оп. 14. 126 арк.
4. Гегель Г. В. Ф. Естетика: У 4т. Т3. М., 1971. 623 с.
5. Гончар О. Т. Катарсис. К.: Український світ, 2000. 135 с.
6. Дзюба Іван. Туга за великою літературою: "Щоденники" Олекси Ізарського // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин] ; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2012. Вип.21. С. 282–299.
7. Ізарський О. «Висмики» з щоденників. 1940– 1980-і роки / О. Ізарський. Полтава : Динамік, 2006. 392 с.
8. Корж-Радько Людмила. Безперервність розвитку законів композиції та універсальність композиційних прийомів [В] Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, Рівне : РДГУ, 2013, Вип. 19(1), с. 163-167.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія»,1997. 752 с.
10. Медарич М. Автобіографія /Автобіографизм // Автоінтерпретація : сб. науч. ст. Спб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. С. 5 – 32.

11. Орлова Ольга. *Сприйняття як літературознавча проблема* [у] Рідний край : альманах Полтав. держ. пед. ун-ту, 2011, № 1 (24), с. 115–125.

12. Поетика художнього твору [електронний ресурс] // http://pidruchniki.com/10611207/literatura/poetika_hudozhnogo_tvogu (дата звернення 19.09.2017 р.).

13. Риндик С. Спогад про О. Вишню // Нові дні. 1957. №94 (листопад). С. 9-10

14. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2т./ под ред. Н.Д. Тмарченко. Т.1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 4-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2010. 512с.

15. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і докруги): Спогади: у 2 кн. Харків; Нью-Йорк: Видання часопису "Березіль"; Вид-во М. П. Коць, 2001. Кн. 1: В Європі. 432 с.

16. Bergonzi V. Late Victorian to Modernist (1880-1930). In The Oxford Illustrated History of English Literature. Oxford, N.Y., 1990. Pp. 379 – 430.

В статье обобщены общетеоретические проблемы поэтики автобиографизма мемуарного жанра, в частности дневника, цель которого – перспектива обнародования, а затем теряет такие признаки, как таинственность, частность, интимность. Доказано, что авторская субъективность организует произведение, порождает его художественную целостность и имеет различные формы. Направленность мышления Д.Гуменной, А. Изарского, Ю. Шевелева, С. Рындыка на тот или иной предмет, действие, явление формируется в мысль, которая зафиксирована на бумаге и является результатом интенциональной коммуникации в форме монолога, высказываний. Таким образом личное отношение к предмету изображения, воплощено в языковой структуре произведения, является образом автора, его определенной мировоззренческой позиции. Все компоненты художественной структуры (факты, их расположение, характер и способ повествования) важны не только с исторической точки зрения, но и литературоведческой, ведь искусно выписаны воспоминания способствуют изучению отображения эстетической категории (воплощение замысла автора, его изложение мысли на бумаге) писателем, который отобрал материал, художественно обработал и подал на

усмотрение читателям в соответствии с собственно сформированным мировоззрением, интенциональной идеи, интенциональной сущности сознания, мировоззрения.

Ключевые слова: поэтика, мемуаристика, непрерывная композиция, жанр, метажанр, стиль, дискретность, структура.

УДК 821.161-98.09“11/12”

Євген Дзиджора

Символічне іменування Бориса і Гліба у ранній киеворуській гімнографії та агіографії

У теоретичній статті проаналізований один із трьох основних напрямів символізації образної системи у середньовічному літературному творі – особливе іменування / перейменування образу. Середньовічна філософія імені бере свій початок у біблійних творах та набуває розвою у християнській словесності. Хрестильні імена Бориса і Гліба розглядаються в контексті ранньої киеворуської гімнографії та агіографії.

Ключові слова: символізація, іменування, святий.

Yevhen Dzhidzhora Symbolic ambient of Boris and Glib in the early kyivorushic hymnography and agiography

One of the three main areas of symbolization of the image system in medieval literary work analyses in the theoretical article – special naming / renaming image. Symbolic naming leads to the outline of nominative sessions in the architectonics of the image. Medieval philosophy of a name originates in the biblical writings and gains the development in Christian literature. The hero or situation corresponds to recognizable sacred-historical figures or chronotopes, so instead of real names or names, the author uses biblical or Christian names and names "found" in rich religious memory. Baptismal names of Boris and Glib are considered in the context of early kievorus hymnography and hagiography. In the Hymn for the surrender of Boris and Glib the proportion of the names of saints is as follows: the author of fifteen times calls the martyrs Roman and David, and only once - Boris and Hlib. In the Hymn for transferring the powers of Boris and Glib the proportion is different: the princes were named Roman and David twice, and Boris and Hlib - once. In the Hymn of Prince Volodymyr Boris and Glib are glorified

only as "Roman and David", and their secular names in the text are not mentioned at all. The same proportions of secular and baptismal names are observed in other literary works of the XI-XV centuries. In the medieval hagiographic and hagiographic monuments, the parallel service, both secular and baptismal names, leads to a semantic expansion, a doubling of the images of Boris and Gleb

Key words: *symbolization, naming, saint.*

Постановка наукової проблеми. У середньовічній літературі ідейний зміст твору виникає завдяки символізації образу / образів, причому символізація може здійснюватися за трьома напрямками. Перший напрям передбачає називання відтворюваного об'єкта – найменування / перейменування у відповідності до впізнаваних християнських постатей та хронотопів. Другий напрям є опредмітнюванням відтворюваного об'єкта – співставленням його із священноісторичними особами, подіями та явищами, що несуть в собі релігійні цінності і тому стають авторитетним взірцем, ідейним тлом, за допомогою якого зображуване отримує належні позитивні або негативні характеристики. І третій напрям – це надання синергійності об'єкту – окреслення його форм духовного зближення / віддалення від Бога, що є визначальним показником святості / гріховності відтворюваного. У середньовічному літературному творі три напрями символізації образу продукують відповідно номінативні, предметні та синергійні сенси.

Мета цієї статті – дослідити породження номінативних сенсів у ранній середньовічній агіографії та гімнографії.

Завдання дослідження:

- виявити особливості ім'яназивання князів Бориса і Гліба у творах Борисо-Глібовського кола XI-XII ст.;
- порівняти особливості ім'яназивання князів Бориса і Гліба у ранніх киеворуських та пізніх середньовічних творах.

Процес породження номінативних сенсів пов'язаний із особливим ім'яназиванням відтворюваного образу. Герой або ситуація, що стають предметом літературного осмислення, мають художню потенцію настільки відповідати впізнаванним священноісторичним постатям або хронотопам, що замість справжніх імен або назв автор воліє використовувати біблійні або християнські імена та назви, «віднайдені» у багатій релігійній пам'яті. Як наслідок, у середньовічному творі герой та ситуація часто отримують декілька альтернативних іменувань.

Саме таке біблійне перевтілення шляхом перейменування і знайшло відображення у середньовічній свідомості. На думку А. Карабикова, у Середні віки люди «намагалися скорегувати участь людини і спрямувати її життя в нове русло за допомогою зміни її імені». Через те «ім'яназивання до певного ступеня розумілося як вид символічної діяльності» [5, с. 93-95].

У киеворуських «оригінальних» пам'ятках XI-XII ст. символізація за напрямом встановлення відповідності впізнаваному імені / назві – надзвичайно поширена літературна тенденція, завдяки якій відтворюваний герой або явище (місто, місце, тощо) часто отримують подвійне, а подекуди – і потрійне ім'яназивання. Якщо говорити про персонажів, то така багатоіменність в першу чергу стосувалася київських князів. Зокрема, ім'яназивання Хрестителя Русі Володимира декількома християнськими іменами (Василій, Миколай), на думку Н. Нікітенко та Н. Верещагіної, «слідувало перейнятій з Візантії традиції царського антропонімікона, і було напряму пов'язано із церковно-політичними завданнями християнізації Русі» [7, с. 23].

Поєднання світських та хрестильних імен чітко прослідковується і у ранніх киеворуських творах Борисо-Глібовського циклу. Як відомо, брати Борис і Гліб були охрещені на честь відповідно християнського співця Романа та ветхозавітного царя Давида. При укладанні літературної

оповіді ця обставина дозволяє книжникам послуговуватися не лише світськими, але й хрестильними іменами князів.

Автор гімнографічної **Служби на преставлення Бориса і Гліба** на 24 липня (укладена в XI ст.) п'ятнадцять разів (!) називає мучеників Романом і Давидом і лише один раз – Борисом і Глібом. Зауважимо, що тенденція іменувати братів подвійними іменами, поширена і в інших творах Борисо-Глібовського кола. Тим не менш, така пропорція (п'ятнадцять до одного) – характерна особливість саме Служби на преставлення. Тож можемо зробити висновок про те, наскільки для автора цієї пам'ятки було важливим підкреслити нову – духовну – сутність перших киеворуських подвижників.

В іншому гімнографічному творі – у **Службі на перенесення мощів Бориса і Гліба** на 2 травня (укладена на початку XII ст. [19]) – святі мученики також іменуються подвійними іменами. Утім, на відміну від Служби на Преставлення, молоді князі названі тут Романом та Давидом лише два рази, а Борисом і Глібом – один раз. Тож і в цій пам'ятці хрестильні імена кількісно переважають світські, проте пропорція (два до одного) не така вже й велика.

Ще один важливий гімнографічний твір, в якому згадуються імена перших киеворуських мучеників – **Служба князю Володимирі** на 15 липня (могла виникнути вже в XI ст., втім більш поширеною є думка, що це пам'ятка XIII ст. [див.: 13; с. 10]). У дев'ятій пісні канону Борис і Гліб оспівуються тільки як «Роман и Давид», а їхні світські імена у тексті взагалі не згадуються:

*«Сладок яко фюник высок възращаем и цвет творяи,
масльная ветвь многоплодная ты бываеши винное
возращение, кисте две созрелеи, мучника приносящи,
Романа и Давида честьнаго»* [21, с. 233].

У контексті найменування князів-мучеників хрестильними іменами варто також звернути увагу на їх символізацію за допомогою образів, що містять семантику дозрілих плодів. За ознакою внутрішньої «готовності» Борис і Гліб прирівнюються до солодкого фініка, до багатоплідної

масляної гілки та до дозрілих виноградних грон. Вочевидь, укладач Служби князю Володимиру сприймає перших руських святих як духовні «рослини», що встигли визріти, сформуватися і тому принести очікуваний плід.

Як бачимо, у києворуських гімнографічних пам'ятках Борис і Гліб постають не тільки князями, які загинули від рук підступного брата. У першу чергу, вони – беззаперечні святі, адже здійснили мученицький подвиг. Вочевидь, мученицький подвиг стає можливим в результаті сутнісних змін, що їх переживають Борис і Гліб. Саме ці зміни і фіксують гімнографи, коли надають перевагу їхнім новим християнським іменам.

Від ранніх гімнографічних творів перейдемо до перших агіографічних пам'яток, що в них згадується подвиг києворуських братів-мучеників.

У **Сказанні про Бориса і Гліба** (укладено на межі XI-XII ст. [див.: 2]) автор постійно вживає світські імена святих мучеників. Правда, одного разу він згадує, що Борис був охрещений на честь св. Романа, однак при цьому не вказує щонайменших подробиць цього найменування:

«Ему же бе имя издеяно въ святемъ крещении Романъ» [11, с. 328].

Щодо Гліба, то його хрестильне ім'я Давид не називається впродовж твору. Це при тому, що сам Гліб, оплакуючи себе перед вірною смертю, звертається до батька, князя Володимира, як до Василія:

«Василие, Василие, отъче мой и господине! Приклони ухо твое и услыши гласъ мой, и призьри и вижь приключьшаяся чаду твоему, како без вины закалаемъ есмь» [11, с. 342].

Загалом у творі агіограф тричі вживає друге ім'я князя Володимира – Василій, а хрестильне ім'я Гліба – Давид – жодного разу. Виникає логічне запитання: що це, випадковість, обумовлена літературною «неуважністю» укладача Сказання, чи свідомий крок, продиктований реалізацією творчого задуму?

Для того, аби дати відповідь на поставлене запитання, розглянемо весь передсмертний плач-монолог св. Гліба. У ньому юний князь не тільки молиться своєму батькові Василю, але й описує самого себе за допомогою символів росту, що перегукуються із відповідними символами у Службі князю Володимиру на 15 липня:

«Непозжънете мене отъ жития не съзьрела, не позжънете класа, не уже съзьревъша, нъ млеко безълобия носяща! Не порежете лозы не до коньца въздрастьша, а плодъ имуща!» [11, с. 342].

На відміну від гімнографічного твору, в якому св. Гліб був охарактеризований як «достиглий» плід, в агіографічному Сказанні наголошується на протилежному статусі князя. Св. Гліб співвідноситься із явищами, наділеними семантикою «неготового», «зеленого» плоду, адже мученик прирівнюється до колосу, що ще рано пожинати, та до лози, що ще не має дозрілих ягід. Вочевидь, тут можна говорити про вдавання автора Сказання до міфопоетичних мотивів ненародження / народження / переродження, що закладаються в семантику образу св. Гліба.

Ідея «недозрілого» князя виступає концептуальним стрижнем в агіографічному Сказанні. Адже впродовж твору автор вдається до символізації образу св. Гліба за допомогою виключно тих священноісторичних персонажів, які через молодий вік ще не встигли реалізувати себе. Отож відтворюваний святий співставляється із ветхозавітним Авелем, наймолодшим сином патріарха Якова Веніямином, а також із віфлеємськими немовлятами, побитими Іродом після народження Ісуса Христа [див.: 3, 83]. Усі символічні зіставлення вказують на те, що укладач Сказання поетизує передчасно і жорстоко перервану молодість св. Гліба.

Не претендуючи на вичерпне й однозначне розуміння окресленої проблеми, все ж поміркуємо над причинами протиставлення гімнографічного образу «достиглого» князя агіографічному образу «зеленого» князя. У першому випадку гімнограф наголошує на тому, що

духовний плід вже принесений, натомість у другому випадку агіограф вказує на зворотне, стверджуючи, що молоду поросль не можна чіпати, і плід ще має визрівати. Вочевидь, перед нами різне уявлення киеворуських книжників про духовний статус відтворюваного ними святого. Поетизуючи мученицький вчинок св. Гліба, письменники бачать різницю в етапах його входження в святість. Автор Служби князю Володимиру (особливо, зважаючи на те, що ним міг бути книжник XIII ст.) укладає канонічний текст, що має виконуватися під час церковного богослужіння. Для нього князь Володимир та його сини – прославлені святі, подвиг яких доведений і жодним сумнівам не підлягає. І тому Борис і Гліб представлені в оновленій сутності як Роман і Давид. Натомість анонімний автор Сказання укладає не канонічне життє чи службу святому, а оповідальний текст про братовбивство в княжій родині, що має ритуальні ознаки [див. 1, 407-408]. Для нього Борис і Гліб – невинно зарізані отроки, які прагнули жити та правити у своєму князівстві. Через те вони – насамперед, князі Борис і Гліб. Християнські ж імена святих не мають особливого значення для автора Сказання, тому хрестильне ім'я Бориса – Роман – згадується тільки побіжно і одноразово, а хрестильне ім'я Гліба взагалі не вказано.

У ще одному агіографічному творі – **Читанні про Бориса і Гліба** (написано преп. Нестором наприкінці XI ст. [див.: 2]) – ситуація з іменуванням / перейменуванням братів-мучеників дещо інша. Однак уявлення про духовний статус князів, особливо символізація образу св. Гліба, настільки збігається із концепцією укладача Сказання, що в іншому дослідженні ми навіть дозволили собі назвати ці дві агіографічні пам'ятки «літературними побратимами» [3, 88].

У Читанні також частіше вживаються світські імена святих князів. Однак в одному місці автор згадує і хрестильні імена Бориса і Гліба. Причому не просто згадує, а, на відміну від укладача Сказання, детально обґрунтовує їхнє походження:

«Бяше же блаженому Борису створено имя въ крещеньи Роман: яко же бо и на ономъ почиваше Духъ Святый измлада»; «Святому же Глебови створено имя Давыдъ. Видиши ли благодать Божию изъмлада на детищи? Створиша, бо, рече, имя ему Давыд: како или кымъ образом? Не им же ли: онъ бе мний въ братьи свои, тако же и сий святый <...> И пакы: яко же пророк Давыд изиде протву иноплеменьнику и погуби и, отъятъ поношенье отъ сынов Израилевых; тако же и сий святыи Давыд изиде противу супостату дьяволу и погуби и, и отъя поношение отъ сынов Руских» [20, 204-206]].

Преп. Нестор вказує ознаки, за якими відбувається перейменування святих. Св. Борис тотожний св. Роману, бо, як і той, отримав особливу благодать ще в юнацькі роки. А св. Гліб ототожнюється із царем Давидом одразу по двом причинам: по-перше, він найменший серед своїх братів, по-друге, він повторив подвиг ветхозавітного персонажа – вийшов проти ворога, перемиг його і тим самим відвів загрозу від своїх співвітчизників. Тож всупереч укладачу Сказання, для преп. Нестора важливо наголосити на тому, що київські князі з дитинства наслідують духовні традиції відомих християнських та навіть дохристиянських подвижників, а св. Гліб ще й уподібнюється своєму небесному покровителю за визначальним вчинком, здійсненим у юному віці.

Акцентування на віковій схожості подвигів царя Давида та св. Гліба свідчить про те, що укладач Читання, так само як і автор Сказання, прагне обґрунтувати тезу про передчасне припинення юності святих мучеників. Особливо, це стосується св. Гліба, який впродовж оповіді символізується за допомогою тих священноісторичних образів, що підкреслюють його наймолодший вік. На це вказують зіставлення із ветхозавітними персонажами Авелем, Веніаміном, новозавітними віфлеємськими немовлятами, пророком Захарієм та власне царем Давидом [див.: 3, 83]. З іншого боку, у Читанні (а також у Сказанні) св. Гліб (і тільки він!) порівнюється із жертвним агнцем, що

його євреї мали приносити Богу. Можна припустити, що св. Гліб ототожнюється із чистим та неушкодженим агнцем як юний та цнотливий отрок. А Борис не міг бути охарактеризований подібним символом, оскільки, за словами преп. Нестора, він був старшим та вже жонатим. Тож укладач Читання неухильно слідує єдиній сюжетній лінії відтворення святого, позбавленого життя у юному віці. А це означає, що концепція символізації образу св. Гліба у Читанні значною мірою збігається із концепцією прославлення його ж образу у Сказанні.

Серед текстів Борисо-Глібовського кола, мабуть, лише хронографічна **Повість врем'яних літ** (укладена на початку XII ст. преп. Нестором Літописцем) не підтримує загальної тенденції символізації образів Бориса і Гліба за допомогою відповідного перейменування. Упродовж літописних статей, а особливо статті 6523 р. (тобто 1015 р.) Борис і Гліб постійно іменуються своїми світськими іменами, а хрестильні при цьому не вказуються. Утім, аналіз попередніх гімнографічних та агіографічних пам'яток свідчить про те, що це, скоріш, літературний виняток, аніж загальна тенденція. Адже загальна тенденція якраз полягає у протилежному – у найменуванні святих мучеників як світськими, так і хрестильними іменами.

У подальшій літературній традиції образи Бориса і Гліба стають сакральними фігурами киеворуської та давньої російської історії. Вони – той священноісторичний взірець християнського подвигу та слави, яким освячується відлік нової духовної ери в середньовічній Русі. Відтак книжники часто звертаються до образів Бориса і Гліба, наділяючи їх статусом релігійних та навіть культурних героїв. При цьому в пропорції подвійних імен агіографи, літописці та сказателі надають перевагу саме світським іменам святих. Про це свідчать не тільки змістові наповнення літературних творів XI-XV ст., але й самі назви цих текстів. Скажімо, автор Слова про князів (пам'ятка XII ст.), апелюючи до історичних подій, згадує тільки Бориса і Гліба [16]. Укладач Повісті про руйнування Рязані Батиєм (пам'ятка XIII ст.), перераховуючи

ікони святих, перед якими моляться великий князь Юрій Ігореви́ч, називає ікони саме Бориса і Глі́ба [9]. У Житії Александра Невського (пам'ятка XIII ст.) передається діалог між Борисом і Глі́бом, в якому брати-мученики звертаються один до одного саме під такими іменами [4]. У Слові про житіє великого князя Дмитрія Івановича (пам'ятка XIV ст.) великий князь названий сородичем нових чудотворцев Бориса і Глі́ба [17]. Сказання про Мамаєве побоїще (пам'ятка XV ст.) також розповідає про князя Дмитрія Івановича, який перед битвою звертався до своїх братів страсотерпців Бориса і Глі́ба [12]. Утім, є твори, в яких святі названі і своїми хрестильними іменами. Наприклад, у Повісті про вбивство Андрія Боголюбського (пам'ятка XII ст.) йдеться про загибель князя, який мирно пішов до Бога та до братії своєї – до Романа та Давида [10].

Висновки. У ранній киеворуській літературі хрестильні імена відіграють важливу роль у символізації образів видатних подвижників – святих мучеників Бориса і Глі́ба. У перших гімнографічних та агіографічних пам'ятках паралельне послуговування як світськими, так і хрестильними іменами призводить до семантичного розширення, подвоєння образів Бориса і Глі́ба. У такий спосіб святі мученики поєднують у собі два статуси: світський та духовний. І тому, акцентуючи на цій подвійності, книжники розширюють читацький горизонт сподіваного, апелюючи до того або іншого уявлення в їхній культурній пам'яті.

Джерела та література:

1. Александров О. В. Література Київської Русі : Між міфопоетикою і християнським символізмом : Статті, монографія / О. Александров. – Одеса : Астропринт, 2010. – 472 с.
2. Бугославский С. А. Древнерусские литературные произведения о Борисе и Глебе : Историко-литературное исследование / С. Бугославский; издание подготовлено Н. В. Пак. – СПб : Византинороссика, 2005. – 252 с.

3. Джиджора Є. Формування культу Бориса і Гліба у старокиївських агіографічних та гімнографічних пам'ятках / Є. Джиджора // Преподобний Нестор Печерський в історії української культури: Збірник статей. – Харків: Акта, 2014. – С. 76-98.
4. Житие Александра Невского / Подготовка текста, перевод и комментарии В. И. Охотниковой // Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 5: XIII век. – 527 с.
5. Карабыков А. В. Логос и глагол : Символ, слово, речевое действие в культуре христианского Средневековья / А. Карабыков. – СПб. : Гуманитарная академия, 2013. – 352 с.
6. Мальшевский И. Когда и где впервые установлено празднование памяти св. Владимира 15 июля? // Труды Киевской духовной академии. – К., 1882. – Т. 1. – С. 45-69.
7. Никитенко Н. В., Верещагина Н. В. Проблема имянаречения князя Владимира в свете новых исследований / Н. Никитенко, Н. Верещагина // Медієвістика. – Одеса : Астропринт, 2009. – Вип. 5. – С. 6-30.
8. Пам'ять і похвала мниха Іакова / передмова і переклад О. Сліпушко // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : У 2-х кн. / За ред. В. Яременка. – К. : Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 252-265.
9. Повесть о разорении Рязани Батыем / Подготовка текста, перевод и комментарии И. А. Лобаковой // Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 5: XIII век. – 527 с.
10. Повесть об убиении Андрея Боголюбского / Подготовка текста, перевод и комментарии В. В. Колесова // Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 4: XII век. – 687 с.
11. Сказание о Борисе и Глебе / подготовка текста, перевод и комментарии Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 1. XI–XII века. – 543 с.
12. Сказание о Мамаевом побоище / Подготовка текста В. П. Бударagina и Л. А. Дмитриева, перевод

- В. В. Колесова, комментарии Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 6. XIV – середина XV в. – 583 с.
13. Славнитский М. Канонизация святого князя Владимира и службы ему по памятникам XIII-XVII веков / М. Славнитский // Странник: Духовный журнал. – СПб., 1888. – Т. 2. (май-август). – С. 197-237.
 14. Слово о житии великого князя Дмитрия Ивановича / Подготовка текста, перевод и комментарии М. А. Салминой // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 6. XIV – середина XV в. – 583 с.
 15. Слово о Законе и Благодати / Составление, вступительная статья, перевод В. Я. Дерягина; реконструкция древнерусского текста Л. П. Жуковской; комментарии В. Я. Дерягина, А. К. Светозарского. – М. : Столица, Скрипторий, 1994. – 146 с.
 16. Слово о князях / Подготовка текста Т. В. Рождественской, перевод и комментарии И. П. Еремина // Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 4: XII век. – 687 с.
 17. Служба святому равноапостольному князю Владимиру / Славнитский М. Канонизация святого князя Владимира и службы ему по памятникам XIII-XVII веков // Странник: Духовный журнал. – СПб., 1888. – Т. 2. (май-август). – С. 226-233.
 18. Ранчин А. М. Вертоград златословный : Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях / А. Ранчин. – М., 2007. – 576 с.
 19. Ужанков А. Н. Святые страстотерпцы Борис и Глеб : К истории канонизации и написания житий / А. Ужанков // Древняя Русь : Вопросы медиевистики. – М., 2001. – № 3. – С. 44-49.
 20. Чтение о житии и погублении свв. Бориса и Глеба // Нестор Летописец, преподобный. Повесть временных лет. Жития. – М. : Центр БЛАГО, 1997. – С. 193 – 255.

В теоретической статье проанализировано одно из трех основных направлений символизации образной системы в средневековом литературном произведении – особенное именование / переименование образа. Средневековая философия имени начинается в библейских текстах и развивается в христианской словесности. Крестильные имена Бориса и Глаба рассматриваются в контексте ранней киеворусской гимнографии и агиографии.

Ключевые слова: символизация, именование, святой.

УДК 821.161.2–32.09

Наталія Карач, аспірант (Тернопіль)

Поліфонізм прози Ірини Вільде у модерністському дискурсі доби

У статті досліджується поліфонізм прозописьма Ірини Вільде як визначальна властивість її творчого мислення. Аналіз малої прози письменниці свідчить, що поєднання західноєвропейської модерністської естетики з традиціями українського письменства знайшло самотутнє втілення і стало прикметною ознакою поетики Ірини Вільде.

Ключові слова: лірико-психологічне письмо, модернізм, новела, поезія в прозі, поліфонізм.

Karach N.M. The polyphonism of small prose of Iryna Vilde in the modernistic discourse of age.

The polyphonism of prose writing of Iryna Vilde is investigated in the article as the determinative feature of her creative thinking. The analysis of the small prose of the writer proves that combination of the West European modernistic aesthetics with the traditions of Ukrainian written language found its original incarnation and became a remarkable characteristic of Iryna Vilde's poetics.

Key words: lyrical-psychological writing, modernism, short story, poetry in prose, polyphonism.

Постановка наукової проблеми та її значення. У літературному процесі Галичини періоду міжвоєнтя

творчість Ірини Вільде займає важливе місце, на чому наголошував ще М. Рудницький в інтерв'ю з письменницею у 1936 році для часопису «Назустріч». У ньому вона стверджувала, що її «охопив якийсь неспокій за людське серце, таке, яке воно є саме в собі без тієї сітки всіх ниток і вузликів, що в'яжуть його із зверхнім, чи пак, суспільним світом», і далі: «Ні, ні, доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, не візьмуся, просто не зможу сягнути до ширших проблем людського життя» (Назустріч. – 1936. – Ч. 3) [Вільде 2007: 14]. Виразна тенденція до поглибленого психологізму і відсутність ідеологічної заангажованості у ранній прозі Ірини Вільде викликали жваву дискусію у тодішній галицькій періодиці, яка актуалізувалася після отримання нею другої премії Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (ТОПІЖ) у 1935 році за новелістичну збірку «Химерне серце» та повість «Метелики на шпильках». Її твори належно оцінили сучасники Б. Лепкий, Р. Купчинський, М. Рудницький, В. Стефаник, А. Чайковський, В. Щурат та ін. Так, Б.-І. Антонич, можливо, і «напівжартома», але досить переконливо означив основні ознаки авторської манери модерністського письма Ірини Вільде: «Така трудна до схоплення і окреслення річ, що має походити з Божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом, плюс така життєдайна жила тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодості [...], плюс персонажі, що заступають авторку, характеризовані за моделлю «химерне серце» (ніяк не підозрівають, що цей модель – то авторка приватно), плюс дві краплі меланхолії та всевибачливої усмішки над іронією долі, [...] плюс трохи визивної, але дуже невинної дівочої [...] одвертості в еротичі та фізіології жінки, плюс дуже багато відчуття родинного інстинкту, плюс три краплини наївності [...], плюс легкий, наче весняний капелюшок, стиль, плюс свіжість і мистецький інстинкт відповідних та на відповідному місці образів» [Вальо 1990: 15]. Така вичерпна характеристика засвідчує оригінальність світовідчуття

письменниці, її намагання писати по-модерному, заглиблюючись у потаємні схованки людського «Я», осмислюючи психологічні колапси та духовні ініціації сучасної їй особистості. Це, у свою чергу, зумовило стильовий поліфонізм прозопису авторки, на чому наголошують українські літературознавці (О. Баган, Н. Мафтин, Л. Тарнашинська).

Аналіз дослідження проблеми. Сучасний етап розвитку літературознавчої думки про творчість Ірини Вільде характеризується спорадичністю фахових досліджень жанрово-стильової своєрідності її прозового доробку. Поряд із ґрунтовними літературними портретами-нарисами М. Вальо («Ірина Вільде: літературно-критичний нарис», 1962) і В. Качкана («Ірина Вільде: нарис життя і творчості», 1991), дисертаційними дослідженнями Н. Мафтин («Проблематика та жанрова специфіка малої прози Ірини Вільде раннього періоду творчості в контексті української новелістики», 1995), О. Дудар («Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект», 2011), наукові статті В. Агеєвої, С. Андрусів, О. Багана, Р. Горака, І. Захарчук, О. Корабльової, І. Приліпко, Т. Салиги, Л. Тарнашинської, О. Харлан та ін. лише принагідно торкаються проблем стильової парадигми і жанрових модифікацій прозопису Ірини Вільде: авторська деконструкція офіційного дискурсу у романі «Сестри Річинські» (І. Захарчук), художня ідентифікація жіночого досвіду у прозописі авторки (О. Корабльова), проблеми української інтелігенції та статус духовенства у романі «Сестри Річинські» (І. Приліпко), особливості художнього світу у прозі Ірини Вільде (Л. Тарнашинська), просторовий образ міста у циклі повістей «Метелики на шпильках» (О. Харлан) та ін. У цьому контексті виділяємо монографію «Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу» (1998) Н. Мафтин, у якій дослідниця відзначає «цікавий синтез модерної манери письма, що виявилась

передусім у тяжінні до оригінальної форми, і реалізму» [Мафтин 1998: 111].

Мета статті – розглянути прозу Ірини Вільде як поліфонічну, де домінують неореалізм, неоромантизм, імпресіонізм, які, зумовлені внутрішніми художньо-ментальними авторськими інтенціями, взаємодіючи і взаємопереходячи, творять стильовий синкретизм її творчості. Пріоритетними є акценти на типологічній подібності і художній специфіці стильового розмаїття Ірини Вільде й О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцкова та ін.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Перше друковане оповідання «Марічка» Ірини Вільде, як стверджує М. Вальо [Вільде 2007: 476], з'явилося 1926 року в часописі «Український голос» (Перемишль), «Поема життя» – у 1930 році, «Щастя» – 1932 року. Тодішня критика обійшла їх увагою, хоча ці художні тексти дозволяють погодитися з думкою Л. Тарнашинської, що вже тоді «письменниця, по суті, кинула виклик узвичаєним правилам письма, звернувшись до психологічних моментів екзистенції свого сучасника, залишивши, на перший погляд, на маргінесі своєї уваги суспільно-політичний і соціальний аспекти людського буття» [Тарнашинська 2010: 51]. Проте у кожній її новелі крізь призму жіночого досвіду – психологічного, духовного, аксіологічного та ін., – вона у підтексті, штрихами, часто символічно розкриває складні гендерні, соціальні чи історичні аспекти тогочасного галицького життя. У філософській новелі «Поема життя» авторка обґрунтовує актуальну проблему призначення митця в суспільстві, у якого «життя вкратило ... всі сюжети» [Вільде 1987: 5]. Несправедливі звинувачення в позаідеологізмі, ігноруванні суспільно-національних тем невинувдані. Це ще раз спонукає сучасного читача до уважного прочитання прози Ірини Вільде без кон'юнктурної вульгаризації, методологічної одноманітності. Її творчість виразно демонструє «зудар серця «химерного» із серцем здоровим, природним, удар «метеликів» з орлами, удар, що стрясає

Парнасом, щоб дати місце новим силам...» (Вісник. – 1936. – Ч. 4. – С. 152).

Вишукана новелістика 30-40-х років («Щастя», «Одного весняного вечора», «Маленька господиня великого дому», «Історія одного життя», «Дух часу», «24 години», «Піаніст», «Врятований» та ін.) розсуває межі «жіночого» літературного дискурсу ХХ століття, свідчить про майстерність Ірини Вільде-модерніста. Літературознавці зараховують її до кола «європеїзованих естетів» (В. Качкан), оскільки як письменниця вона формувала свої естетичні смаки на високохудожній творчості О. Кобилянської, С. Лагерлеф, К. Гамсуна, С. Налковської, М. Домбровської, М. Яцкова та ін. сама авторка так визначила своїх «літературних учителів»: «Можу з гордістю сьогодні сказати, виросла в ідеальній родині, і мені здається (може, це моя особиста «антинаукова» думка), що у великій мірі завдячуючи цьому стала письменницею [...] Батько мій був для мене зразком громадських чеснот. Тепер ще хочу додати, що книжки мого батька були першою моєю «позакласною» лектурою. Другим моїм літературним «хрещеним батьком» був мало що не ровесник мого батька, згодом мій сердечний друг до самої його смерті, мій вчитель Михайло Яцків. Мій великий гріх перед історією української літератури, що я й досі не спромоглася на спогади про цього тонкого майстра слова, незвичайно цікаву людину й неподибуваного в моїм житті ерудита.

...Третім з черги моїм «хрещеним батьком» – власне, не батьком, а матір'ю, чи, як кажуть в нас на Буковині, нанашкою, – була моя велика землячка Ольга Кобилянська. В даному випадку може йти мова не тільки про літературний, але й виховавчий вплив, – те, що Кобилянська називала «моделюванням характеру» [Вільде 1990: 29]. Саме ці спогади Ірини Вільде про духовно-творчу схожість із письменницькими практиками Д. Макогона, О. Кобилянської та М. Яцкова, які можна вважати своєрідною літературно-естетичною декларацією авторки, дозволяють переконливо говорити про полівалентність її прози, що органічно

синтезувала ознаки неореалізму, неоромантизму й імпресіонізму.

Оригінальна форма, ускладнена нарація, сюжетна інтрига, зміщений хронотоп, образи-символи, лаконізм вислову, яскраві художні деталі у творах письменниці увиразнюються її психологічними екстремами, поетичною чуттєвістю, внутрішньою вразливістю. Парадоксальний дух, бунтарський порив (*wilde* в перекладі з німецької означає «дика», а отже, інша), легка іронія у прозописі Ірини Вільде органічно співіснують з трагічним ідеалізмом (прагнення «народженого бурєю і сонцем щастя» [Вільде 1987: 7]). Так, лише за допомогою майстерної кореляції емоційно-змістового ладу (дитяча слухняність, підліткова самозалюбленість, юнацька закоханість, материнська тривога) та градації символічних образів (велика лялька, рожева шовкова сукенка, вдалий шлюб, здорові діти, старосвітська канапа) авторка протестує проти обмеженого буття маргіналізованої особистості, її деградованого духовного існування, заперечує гендерні стереотипи: героїня «без волі і якого-небудь руху думки, насичуючись єдиним своїм щастям - спокоем» більш нічого не прагне у «впорядкованому» житті, оскільки «її погляд не сягає далі лілових рож на стінах цієї затхлої кімнати» [Вільде 1987: 7]. Ірина Вільде іронічно наголошує, що безпросвітна доля галичанки – її свідомий вибір ілюзорного «жіночого щастя». Тому у новелах «Крадіж», «Годі!», «Не можу» та ін. персонажі особистісно зростають у складних процесах саморозгортання, утвердження суб'єктності як показника їхньої зрілості, самоідентифікації. Навіть найнесприятливіші умови життя чи кризові події увиразнюють яскраву індивідуальність героїнь Ірини Вільде, як-от, Марти Сидоренко («Крадіж»), Міки («Не можу»), Олени Йосипівни («Історія одного життя») й ін. У цих новелах авторка обґрунтовує різні способи вирішення стресових ситуацій: особистісний бунт-помста проти маніпуляцій собою, свідоме регулювання власних емоційних станів, систематичне інтелектуальне та психологічне самовдосконалення,

цілеспрямований духовний саморозвиток. Внутрішні мотиваційні ресурси активізуються, на її думку, під час гендерних конфліктів. Саме такий «домінує в сюжетній моделі малої прози Ірини Вільде. Письменниця, поділяючи світоглядні засади Ольги Кобилянської й Лесі Українки, добре відчувала особливості саме гендерного художнього конфлікту та його великий перетворюючий потенціал. Уведення його у твір приводило до оновлення всієї сюжетної моделі, оскільки саме по собі гендерне мислення становило на той час новий спосіб освоєння дійсності» [Корабльова 2015: 65]. Так, у новелі «Крадіж» «боротьба за природне щастя жінки» ускладнюється однозначним внутрішнім рішенням головної героїні відстояти власну – жіночу гідність і тим самим покарати нахабного доктора Ігорева. Глибинна потреба в істині, справедливості, повазі пробуджує в Марті значний енергетичний потенціал самопрояву, максимально загострює значущі внутрішні установки та моральні домінанти. Весела гра у фанти завершується для егоїстичного залицяльника звинуваченням у крадіжці коштовного персня: «Марта обертається до Ігорева: – Капелюх стояв так близько до вас, пане доктор... Як могли ви не помітити чужої руки біля нього? ... У залі стає неприємно тихо. Тихше, як за ті дві хвилини темряви» [Вільде 1987: 34-35]. Традиційний новелістичний пуант реалізується у своєрідному «епілозі»: написавши сімнадцять повідомлень про те, що перстень перед десятою ранку їй повернуто, Марта «вийняла з-за пазухи перстень, замкнула його до шкатулки, й почала стелити собі постіль» [Вільде 1987: 35]. Вона спокійна і задоволена своєю «помстою» (бо психологічно порятована), оскільки «ще того самого дня всі учасники вечірки знали, що доктор Ігорів не дістав запевнення, що на його особу не було найменшого підозріння» [Вільде 1987: 36]. У цьому контексті услід за Н. Мафтин, вважаємо, що «вплив творчості О. Кобилянської знаходить позитивний вияв у рецепції культурософії письменниці, що триває в осмисленні «коду самості» як ідеї самодостатності жінки та її

культуротворчої місії в осягненні національної ідентичності» [Мафтин 2009: 24].

Таким чином, для новел Ірини Вільде характерне детальне психологічне відтворення найтонших порухів думок і почуттів її персонажів у внутрішньому монологі, який домінує в широкому арсеналі засобів і прийомів психологічного аналізу. Як приклад – новела «24 години», в основі якої – відвертий лист героїні до коханого Романа, з яким доля нещадно розвела десять років тому. У ньому розгортається складна взаємодія психологічних і соціальних детермінант, які визначили траєкторію її життєвого шляху, відтворюється пульсуюча амплітуда дисгармонійних переживань жінки в момент напруженого очікування бажаної зустрічі і під час неї. Аритмічна нарація, то прискорюючись, то вповільнюючись, поступово позбавляється синкретичної багатоманітності, виструнчуючись разом із прийнятим рішенням героїні: «До побачення, Ромо, бо ми вже ніколи не побачимся. Це було чисте божевілля з мого боку: хотіти завернути час на десять літ назад. Тому пишу цей лист.

Хочу, заки ще поїзд зупиниться в С., витрясти з свого серця все, до останньої порошинки, щоб нічого з цього божевілля не перевезти з собою звідти сюди» [Вільде 1987: 31]. Останнє речення, яке виконує функцію художнього обрамлення, загострює увагу реципієнта на ситуації «напруженого очікування», що визначає складне внутрішнє рішення героїні. Її остаточний вибір, не зроблений вчасно, через що внутрішня криза загострилася до краю, забезпечить їй нарешті можливість гармонізувати власне буття, реалізувати свої потенції, позбавившись болючих почуттів провини, втрати, туги за втраченим і нездійсненим.

Новели «Подорожній», «Пригода Уляни», «Подарунок найбіднішому», «Химерне серце», «Всюди однаково», «Вавілонська вежа», «Східна мелодія», «Ти», «Бланка» та ін. всебічно розкривають загальнолюдські проблеми самодертермінації особистості, її постійного прагнення до вдосконалення, краси, ідеалу. Так, у новелі «Маленька

господиня великого дому» Ірина Вільде аргументує думку, що розвиток кожної особистості поєднує гармонійні і дисгармонійні фази, різні за глибиною кризи, що ведуть як до духовного вдосконалення, особистісної зрілості, так і драматичних руйнацій, життєвих падінь. Екзистенційний поступ Уляни є результатом складної системи змін зовнішніх обставин і внутрішніх переживань: кількісних і якісних, зворотних і незворотних, стабільних і нестійких. Він здійснюється крізь важку для тендітної жінки емоційно-інтелектуальну працю над собою, насамперед, численні психологічні трансформації, які, акумулюючись, зумовили вирішальний перелом в її світогляді і переконаннях. «Пасивна» позиція жіночого існування, аргументована словами «Коли б ви знали, яка це розкіш – уміти чекати когось дорогого, – ви не дивувалися б мені» [Вільде 1987: 9], поступово змінюється на: «Я... хотіла б знати, чи не запізно вже мені вчитися їздити на лижах?..» [Вільде 1987: 11]. Коли шлюб Уляни опиняється під загрозою розпаду, «волелюбне дівча» відмовляється від звичних (чи, швидше, зручних) для неї уявлень про сімейний ідеал, сенсобуттєві орієнтації, власну цінність і вирішує докорінно себе перетворювати, починаючи рух у зовсім невідомий їй бік. Авторка попостмодерністськи залишає фінал новели відкритим, інтригуючи читача і спонукаючи його до глибоких роздумів над проблемою вирішення внутрішнього конфлікту героїні про сенс життя, головних шляхів самовдосконалення.

Ірина Вільде трансформує новелістичний жанр, вводячи у традиційну жанрову модель негероїчну «жінку з маленьким світом («світиком»)» (С. Андрусів) і її буденними проблемами, «передовсім із царини почуттів» [Андрусів 2000: 259]. Цю думку підтверджують Н. Мафтин у студії «Сюжет і композиція ранніх новел та оповідань Ірини Вільде» й Л. Тарнашинська у статті «Цілюща алхімія Ірини Вільде», у яких обґрунтовано типологізовано новелістику письменниці: 1) новели зовнішньої акції (реалістично-аналітичні («Пригода Уляни», «Врятований», «Не можу» та ін.), з пригодницькою інтригою («Крадіж», «Панна Меля»,

«Химерне серце» та ін.), сатирико-гумористичні («Три перші дні подружжя», «Пуста жінка», «Модерна дружина»)); 2) новели психологічні (новели внутрішньої акції («Вавилонська вежа», «24 години», «Східна мелодія», «Годі!», «Всюди однаково» та ін.), ліричні, або настроєві, новели («Блянка», «Ти», «Дарунок найбіднішому»)) [Тарнашинська 2010: 52]. Це не означає, що Ірина Вільде не цікавилася суспільно-національними темами. Її творча формула «через родину до могутності нації» мистецьки реалізувалася у новелах «Годі!», «Не можу», «Чорна рада», «Врятований», «Рішальна розмова» у площині «свобода особистості – свобода народу». У новелі «Врятований» ненормативна криза, зумовлена ментальною відмінністю румунів (Рамона) й українців (Микола), руйнує особисте щастя персонажа: «Йому видалось раптом якимсь смішним непорозумінням, що він стоїть оце напроти чужої жінки й торгується за куток у серці жінки без серця для її мами...» [Вільде 1987: 25], водночас перетворюючи ці несприятливі життєві обставини на основу для нової конструктивної життєвої стратегії. Микола, повернувшись до рідного дому, сприймає їх як випробування його незрілості, моральності, людяності, які, безперечно, лише загартовують характер українця: «Здавалось йому, що тільки чудом unikнув смерті в катастрофі. Рани ще пекли. Але вже сходило для нього нове життя – як оцей весняний ранок, чисте і прозоре» [Вільде 1987: 27]. Національний аспект ніби схований у підтексті новели, попри це читач усвідомлює моральну вищість і духовний авторитет головного персонажа, який постійно ідентифікував себе як українця («Ах, я забуваю, що ти не любиш, як я не по-вашому говорю до тебе, – сказала по-українськи, але з чужим акцентом» [Вільде 1987: 24]). Такою безкомпромісною була життєва і письменницька позиція Ірини Вільде: «Я перейшла тверду румунську школу українського патріотизму, й те українство занадто гострим і занадто глибоким клином врізалось в моє серце, щоб я могла хоч би на мент забути про нього» [Вільде 2007: 16]. У післямові «Через терни до зірок» до перевиданого циклу

повістей «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» (Дрогобич, 2007) Наталка і Ярема Полотнюки наголошують: «Ірина Вільде, як і вся інтелігенція «другої хвилі еміграції», могла у 1944 р. втекти на Захід: письменниця вільно володіла французькою і німецькою мовами, до того ж в Австрії чи південній Німеччині ще проживали родичі матері. Та «римське» виховання, отримане в домі батьків і в гімназії, підказує письменниці залишитись на батьківщині і розділити долю зі своїм народом. Її любили, їй вірили і надіялися на неї. Залишитися у краю було для неї нелегким рішенням, однак іншого вона собі не уявляла» [Вільде 2007: 482].

Висновки дослідження. Модерний прозопис Ірини Вільде у новелістиці реалізується на рівні жанру (жанрова дифузія, домінування новели настрою над новелою акції, внутрішній сюжет містить зіткнення амбівалентних переживань, рефлексій, настроїв, хронотопні зміщення, напружена інтрига), експериментів із наративними структурами (внутрішні монологи переходять у «потік свідомості» персонажа, самоаналіз персонажів, ліризація оповіді, новелістичний пуант, рефрен як тип функціонально значимих повторів, художнє обрамлення), образотворення (ускладнений психологізм, символіка кольорів та звуків, метафоричність, художні деталі-символи), стильової оригінальності (полістилістичність (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм), синтез епічного, ліричного і драматичного, іронічність, лейтмотив як стилістично-композиційний прийом) та ін. Ірина Вільде «уміла творити довершені, мовби карбовані свої писання» (Р. Федорів). Її новелістика, орієнтована на модерністську поетику, – самобутнє явище в українській літературі ХХ століття, яке, на думку Д. Павличка, «ніби починається» «з того місця, де крапку поставила Ольга Кобилянська» [Павличко 1983: 79].

Джерела та література: *Андрусів 2000:* Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. ХХ ст. Тернопіль: Джура – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2000. 340 с.; *Вальо*

1990: Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Вільде І. Незбагненне серце / упоряд., вст. ст. і прим. М.А. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. С. 3-23; *Вільде 2007*: Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. 488 с.; *Вільде 1990*: Вільде І. Незбагненне серце / упоряд., вст. ст. і прим. М.А. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. 256 с.; *Вільде 1987*: Вільде І. Твори: в 5 т. / упоряд. Я. Полотнюк. К.: Дніпро, 1987. Т. 5. 389 с.; *Карабльова 2015*: [Карабльова О.](#) Новелістика Ірини Вільде крізь призму гендерології // [Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство](#). 2015. № 8. С. 64-68; *Мафтин 1998*: Мафтин Н.В. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» Прикарпатського університету ім. В.Стефаника, 1998. 116 с.; *Мафтин 2008*: Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-років ХХ століття: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ, 2008. С. 320-329; *Мафтин 2009*: Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: стильові та ідейні парадигми: автореф. дис ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 38 с.; *Павличко 1983*: Павличко Д. Над глибинами: літ.-крит. статті і виступи. К.: Рад. письменник, 1983. 271 с.; *Тарнашинська 2010*: Тарнашинська Л. Цілюща алхімія Ірини Вільде // Дивослово. 2010. №9. С. 51-55.

УДК 821.161.2-2.09

ББК 84.4 Укр6

Печарський Андрій,

д-р філол. наук, проф. (м. Львів)

**Василь Симоненко та українське шістдесятництво:
діалог крізь час «Атомних прелюдій»**

Стаття присвячена історико-літературному та поетикальному дискурсу творчості В. Симоненка і поетів-шістдесятників (М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, В. Стуса, Є. Гуцала та ін.) крізь призму тогочасної кризи, ескалації та ядерних перегонів світового масштабу (1953-1962). У дослідженні порушуються проблеми добра і зла, духовно-моральних

цінностей людини в епоху науково-технічного прогресу та «холодної війни».

Ключові слова: процес лібералізації, десталінізація, політичні ігри, образи-символи, текст, контекст і т.п.

Andriy Pecharskyu Vasyl Symonenko and the Ukrainian Sixties: dialogue through the time of «Atomic preludes»

Article is devoted to historical, literary and poetic discourse of Vasyl Symonenko's and poets' of the Sixties (M. Vingranovsky, I. Drach, I. Kostenko, V. Stus, Ye. Hutsalo etc.) oeuvre through the prism of that time crisis, escalation and nuclear race of world scope (1953–1962). The problems of good and evil, spiritual and moral values of human in the epoch of scientific and technological progress and Cold War are arisen in the research.

Key words: the Ukrainian Sixties, leitmotif, process of liberalization, destalinization, political games, images-symbols, text, context.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Типологічна характеристика поетичних творів В. Симоненка і митців-шістдесятників (М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, В. Стуса, Є. Гуцала та ін.) ґрунтується на спільних і відмінних особливостях способу відображення художньо-естетичної дійсності крізь призму тогочасної кризи, ескалації та ядерних перегонів світового масштабу (1953–1962 рр.). Компаративістичний дискурс охоплює не лише типологічні зв'язки соціально-політичних фактів, діяльності та художньо-образного мислення митців, але й їхні ціннісні орієнтації, концепти, що пов'язані з сенсом буття людини і національної самосвідомості.

Відтак постає проблема: чи науково-технічний прогрес людства з винаходом «атому» може обійтися без релігійної духовно-моральної свідомості?! Поети-шістдесятники, розмірковуючи над певними трагічними наслідками, дають відповідь на це складне екзистенційне питання. А наша праця – спроба, у загальних обрисах, систематизувати й інтерпретувати їхнє осердя художньо-образної системи зорієнтованого на певну проблематику.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування структурних результатів дослідження. «Симоненко – ідея» ... [Сверстюк 1990 : 30] Ця концептуальна метафора відомого літературного критика, мислителя, політв'язня тоталітарного радянського режиму Є. Сверстюка, мабуть, найкраще дає змогу збагнути величність духу митця в контексті соціокультурного феномену українського шістдесятництва. Уся художня краса його поезії насамперед замикається в колі чисто мистецьких психологічних вражень, що стосується глибокого персоналізму «планетарного мислення». Л. Тарнашинська неспроста увінчала свою монографію про українське шістдесятництво розлогим епіграфом із поетичних симоненківських рядків: *«У кожного Я є своє ім'я? / На всіх не нагримаєш грізно. / Ми – це не безліч стандартних «я», / А безліч всесвітніх різних»* [Тарнашинська 2010 : 5].

Коли серед *безліч стандартних «я»* у літературно-творчих дискусіях, політичних дебатах, що стосується долі України, чи просто в приватних розмовах із друзями виринає ім'я Василя Симоненка, на обличчях людей помічаєш якесь задушевне просвітління глибокої поваги і радості. У цьому безсловесному оркестрі емоцій починаєш усвідомлювати духовно-інтелектуальну глибину митця, для якого найдорожчим «Я» та «Ім'ям» була рідна батьківщина – Україна: *«Коли крізь розпач випнутья надії / І загудуть на вітрі степовім, / Я тоді Твоїм ім'ям радію / І сумую іменем Твоїм!..»* [Симоненко 2012 : 268].

За влучним спостереженням І. Дзюби, Симоненкова українська ментальність, палкий патріотизм і «стихийний талант» тяжіли до «політичної лірики шевченківського зразка» [Дзюба 1995 : 153]. Схоплені у своїй суті твердження посідають досить-таки виняткове місце в контексті соціокультурного феномену українського шістдесятництва, незважаючи на те, що митці тогочасної нової генерації майже усі були патріотами: І. Світличний, Л. Костенко, В. Стус, М. Вінграновський, І. Драч, І. Жиленко, Є. Гуцало, Гр. Тютюник, В. Шевчук та ін. Але «Василь Симоненко, – як

слушно підмітила Л.Тарнашинська, – наче відчув у своїх жилах кров усіх попередніх поколінь, яким не дали права сказати, виспівати і які начебто переключили на нього цю неунікну й многотрудну місію» [Тарнашинська 2010 : 106].

Справді, Симоненкова тиха любов до батьківщини може зрівнятися за силою внутрішніх почуттів і душевних переживань хіба що з Шевченковою, розкриваючись найрізномбарвнішими пелюстками музичних тонів, у чиїх звуках живуть болі мертвих поколінь, віддалених у просторі й часі. Вони не можуть бути «відчитаними», бо одержимі невимовленою таємницею. Тут як і в Шевченка національне переплітається із особистим: *«в душу світять сині-сині очі, мов фіалки перші навесні»*, – писав Симоненко до своєї коханої дружини, а згодом – уже сама Україна стає для нього дивом: *«задивляюсь у твої зіниці голубі й тривожні, ніби рань»*.

Хоча сам Симоненко дуже скромно оцінював свої здобутки. У долю цього незаперечного факту вплітаються і його щоденникові міркування: «Я розумію, що поет з мене такий собі. Але бувають і гірші. Такі, як я, теж необхідні для літератури. Ми своїми кволими думками угноїмо ґрунт, на якому виросте гігант. Прийдешній Тарас або Франко» [Симоненко 2012 : 542].

Так митець відкрив у несвідомих глибинах свого «Я» творчу стихію духа, довірившись жовтявим клаптикам паперу. Його невдоволені бажання є основною рушійною силою, своєрідним творчим стимулом. З цього приводу – цікаві спогади І.Світличного, котрий відгукнувся про поета так: «Людина безпощадливої вимогливості до себе й до інших, Василь сміявся, читаючи хвалебні рецензії на свою першу збірку («Тишу і грім». – А. П.» [Світличний 1997 : 35].

До речі, з гумором ставитися до своїх витворів є ознакою «відносної гармонії» між ідеальним та реальним «Я». Це дуже рідкісне явище для творчих людей, у душевних лабіринтах яких часто зрежисовано еґоцентричні амбіції.

В.Симоненко був проникливим психологом і надто зрілим молодим митцем. Він прагнув передусім пізнати

Істину, тому у передчутті фатуму спішив жити. «Щасливий той, – писав поет, – хто хоче мало від життя, – він ніколи не розчарується в ньому. Найпростіший і найкоротший шлях до так званого щастя – стати обивателем. Мозок, здатний породжувати мислі, не здатний зробити його власника щасливим» [Симоненко 2012 : 547].

Що мав на увазі поет, коли говорив про найкоротший шлях «щасливого обивателя»? Важко сказати. Але сама творчість Симоненка, його внутрішнє самовираження свідчать, що він безсловесною глибиною віри пов'язував особисте щастя із долею Україною.

Зрештою це психологічне підґрунтя неймовірної любові до батьківщини характерне для всього українського шістдесятництва. Промовистим штрихом певних міркувань є вірш М. Вінграновського «Український прелюд», що узмістовує потаємні порухи душі поета: *«І обертається з Землею Україна... /*

І кров свою змішав я із твоєю, / Як зерно із землею повесні. / Тоді ти стала мною, Батьківщино, / А я тобою на світанні став – / І свої очі я відкрив крізь тебе...» [Вінграновський 1993 : 50].

Поетична візія тексту зрозуміла: несвідоме перенесення авторового ліричного «Я» на образ рідного краю, лісостепові стежини, якого збігаються в його естві, як артерії до серця. Така національна ідентичність характерна і для поетичної ментальності Л. Костенко: *«Усе моє, все зветься Україна. / Така краса, висока і нетлінна, / що хоч спинись і з Богом говори...»* [див.: Костенко : елект. ресурс].

Але в контексті політичного соціокультурного середовища такі почуття мрій і бажань митців-шістдесятників вибігали за межі реального. Насправді історичний прообраз України нагадував багатостраждальну Христову дорогу, яку правдиво відтворив В. Стус у вірші, присвяченому пам'яті загиблої за загадкових обставин художниці А. Горської: *«Ярій, душе. Ярій, а не ридай. / У білій стужі сонце України. / А ти шукай –*

червону тіль каліни / на чорних водах – тіль її шукай...»
[див.: Стус : елект. ресурс].

Ці поетичні рядки опалого цвіту українських національних сподівань у період десталінізації наче продиктовані самою епохою, де жили і творили шістдесятники. Зрештою «таємна» промова М. Хрущова «Про культ особи та його наслідки» 25 лютого 1956 р. на XX з'їзді КПРС нічого нового, окрім тимчасової ілюзії «свободи слова» і подальших арештів дисидентів не принесла. Це була лише політична гра і боротьба за владу високопоставлених членів компартії, в лещатах яких опинилася маса людей, що вже втомилася від задухи брехні і лицемірства радянської тоталітарної системи.

Культ особистості як інструмент управління державою на інтуїтивному рівні відчували вже навіть діти. Так В. Симоненко у своєму щоденнику (27.IX.1962) писав: «Діти часом несвідомо говорять видатні речі. Пригадую: рік тому ми з Олесем гуляли біля Казбетського ринку. Уздрівши пам'ятник деспота, він запитав мене:

– Тату, хто це?

– Сталін.

Одну мить він дивився на нього і ніби між іншим запитує:

– А чого він туди виліз?

Справді, Сталін не зійшов на п'єдестал, не люди поставили його, а він сам виліз – через віроломство, підлість, виліз криваво і зухвало, як і всі кати... Це страшно, коли прижиттєва слава і обожествляння стають посмертною ганьбою. Це взагалі не слава, а тільки іграшка, якою тішаться дорослі діти. Не розуміють цього лише убогі душею і мозком» [Симоненко 2012 : 542].

Утім боротьба з «культром» була для М. Хрущова не світоглядною позицією, а засобом зупинити соціальний вибух невдоволення мас і укріпити особисту владу. Щоправда багато є історичних версій стосовно причин тимчасової десталінізації: і про особисту помсту Хрущова Сталіну за свого розстріляного сина-авіатора, і про отруєння

вождя «усіх часів і народів», і про розстріл Л. Берії і його команди за півроку до суду, і про небувалі за масштабами повстання в'язнів ГУЛАГу 1953 році в районі Воркути, де сто тисячну колону тюремщиків, що рухалася в місто з метою захопити потужну радіостанцію й оприлюднити свої вимоги, вдалося придушити лише військовою авіацією.

Важко уявити собі, щоб Хрущов керувався якимись образами. Нічого особистого, а лише жорсткий холодний розрахунок і «розумний» ризик. Зрештою, тут справджується думка про те, що зло пожирає само себе (*malum se ipsum devorat.* – лат.). І коли осінню 1956 році серед членів політбюро поширились панічні настрої і поголос про те, що вже начебто складаються «чорні списки» для майбутньої розправи з комуністами, Хрущов рішуче призупиняє процес лібералізації, а згодом у 1962–1963 рр. проводить зустрічі з діячами культури та мистецтва, засудивши їхні відступи від «соціалістичного реалізму» та буржуазні прояви «формалізму і абстракціонізму».

Утім любов українських митців-шістдесятників до своєї батьківщини поступово переростає в планетарно-масштабну парадигму. Адже колиска людства – Земля, а 1953 – 1962-ті роки це період освоєння космосу, науково-технічного прогресу, кризи та ескалації, «холодної війни» між Радянським Союзом і США. М. Хрущов постійно запевняв, що радянські атомні ракети значно потужніші за американські і здатні стерти з лиця землі будь-яке місто. Відтак, 18 листопада 1956 року під час прийому західних дипломатів в польському посольстві в Москві він ствердно сказав: «Подобається вам чи ні, але історія на нашому боці. Ми поховаємо вас».

Інколи творча інтуїція людини випереджає час подій. Наприклад, поняття «холодної війни» отримало назву з легкої руки англійського письменника Джорджа Оруелла. Неспроста і перша поетична збірка М. Вінграновського виходить у світ під назвою «Атомні прелюди», де поет на сторожі свого народу ставить «атом і добро». Феноменально, але створюється враження, що поет наче інтуїтивно

передбачав розвал Радянського Союзу і ціну військово-стратегічної політичної помилки ядерного роззброєння незалежної України: *«Народе мій! Поки ще небо / Лягає на ніч у Дніпро – / Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро; / І стану сам біля коліски / Твого буття, що ти – це ти, / І твого слова кращі зблиски / Пошлю у Всесвіту світи. / Бо Всесвіт – не поле, / і люд – не глядач. / І час – не ворота футбольних моментів, / І куля земна – / не футбольний м'яч / В ногах генералів і президентів!»* [Вінграновський 1993 : 27].

Також М. Вінграновський дає можливість збагнути, що науково-технічний прогрес людства без духовно-моральних цінностей дійшов до такого божевілья й абсурду, що з винаходом атомної та хімічної зброї потенційно загрожує вже самому життю на Землі. «І станете ви, немов боги, знаючі добро й зло» [Біблія 2009 : 1М.: 3, 5], – пригадуються слова змія з Книги Буття Старого Заповіту.

У тривожному передчутті І. Драч розпочне свою феєричну поему «Ніж у сонці» словами: *«Навіщо я? Куди моя дорога? / І чи моя дорога проросла / Од сивої печалі Козерога / До сивого чорнозему села?»* [див.: Драч : елект. ресурс].

Утім звучання поодиноких струн песимістичного бездоріжжя поета умістовує геніальний вірш Є. Гуцала, що дає можливість краще усвідомити слова апостола Павла про те, що нічого людина в своєму житті в цей світ не принесла і нічого з нього не візьме: *«Куди біжить дорога, / куди тече ріка, / чому весь час до Бога / знімається рука?... / Кудись біжить дорога, / кудись тече ріка, / і все кудись до Бога / знімається рука... / Нікуди ця дорога, / нікуди ця ріка, – / і все-таки до Бога / знімається рука...* [див.: Гуцало : елект. ресурс].

Гуцалова візія у пошуках Шляху, Істини і Життя засадничо закорінена у бачення світу крізь призму людської духовності. Ця наскрізна лінія його творчих шукань простежується і на іншому світоглядному перевалі митців-шістдесятників, а саме: безкомпромісне протиборство *добра і зла* в духовній безодні «атомних прелюдій».

Зрештою художньо-естетичне навантаження кожного елемента тексту визначає близький йому за змістом і формою контекст. Так поема «Кирпатий барометр» (1962) В. Симоненка знаходить своє місце серед таких ліро-епічних творів поетів-шістдесятників, як «Демон» (1960) М. Вінграновського, «Ніж у сонці» (1961) І. Драча та «Зоряний інтеграл» (1963) Л. Костенко.

Подібна скомплікованість текстів у єдиновласне літературне обличчя мотивується як соціально-культурною, так і художньою зумовленістю. Тематичну свіжість названих поем можна трактувати не лише крізь вияв особистісного таланту митців, але й крізь призму соціокультурного феномена українського шістдесятництва. Власне це були ті часи радянського тоталітаризму, коли будь-яка *правда*, завуальована *свобода слова* прирівнювалися до подвигу чи героїзму на барикадах совісті і свавілля.

Неспроста В. Симоненко застерігав людство у «Кирпатому барометрі» від «*атомних грибів*» і «*радіації*»; М. Вінграновський у поемі «Демон» – від «*катастрофічних квітів бомбовозів*» і «*всесвітньої домовини*»; І. Драч у феєричній трагедії «Ніж у сонці» – від «*якорів космічної ракети*», які «*вросли в народ – навічно, аж іржаво*»; Л. Костенко в «Зоряному інтегралі» – від «*підсвідомих кігтів шовінізму*» і «*гіпсової маски місяця*».

Цим сумноголосим настроям митців передували реальні соціально-політичні події. Справедливо кажуть: «Песимізм – це добре проінформований оптимізм». Адже секретні ядерні експерименти СРСР досягнули апогею ще 14 вересня 1954 році. Мова іде про операцію «Снежок» на Тоцькому полігоні Оренбурзької області, де були проведені масштабні маневри з використанням ядерної бомби. Головне завдання експерименту – перевірити вплив ударної хвилі та проникаючої радіації на людей, тварин, бойову техніку і будівлі. У результаті вибуху ядерному опроміненню піддалися 45 тисяч солдатів і офіцерів усіх видів війська і 10 тисяч мирних жителів. За свідченням експертів, «потужність атомної бомби (РДС-4. – А. П.)

кинутої в Тоцькому в сорок раз перевищувала потужність тої, що американці кинули на Хіросіму і Нагасакі в 1945 році». [див.: Операція «Снежок» : елект. ресурс].

У маршала Жукова – особливе жорстоке ставлення до військових. Коли мова йшла про небезпеку, він іронічно говорив: «Солдат не жалеть! Бабы еще нарожают...» А відтак усі учасники ядерного експерименту вимушені були дати підписку про нерозголошення військової таємниці протягом 25 років. Їм заборонялося розказувати навіть лікарям про справжні причини своїх чисельних хвороб. І можна лише здогадуватися, які наслідки це мало для сімей «атомних солдат» маршала Жукова та місцевого населення.

Професор Оренбурзької державної медичної академії М. Скачков розповів в інтерв'ю, що результати дослідження імунології жителів Сорочинського району вражають: «У дітей фактично не працює система інтерферона – захист організму від раку. Звідси – висновок: третє покоління людей, які пережили атомний вибух, живе із схильністю до раку...» [див.: Тоцький полігон : елект. ресурс].

Зрештою лікарі не могли встановити правильний діагноз пацієнтів, бо розказувати реальні причини хвороби були під строгою заборорою, а у 1980 році архів Тоцької районної лікарні спалили, пояснивши тим, що для його зберігання немає місця.

Головною ціллю операції «Снежок», мабуть, полягало в одному – радянське керівництво хотіло доказати собі, що успіх у Третій світовій війні є можливим. Такі реальні історичні й художні паралелі -*текстів*- і -*контекстів*- дають можливість краще збагнути особистісну та планетарну зумовленість мислення українських митців-шістдесятників. Звідси, в читацькій уяві вже в іншому світлі постають віковічні символи «кирпатого барометра» В. Симоненка, «ножа у сонці» І. Драча, «зоряного інтеграла» Л. Костенко чи образ солдата з роти плачу і страждання, що «*співає басом в атомному хорі*» поеми «Демон» М. Вінграновського.

Художня клітина Симоненкового ліро-епічного скроєного світу «Кирпатого барометра» містить

єдинокровний смисловий зв'язок із тогочасним духом епохи. Адже образ барометра – це не технічний прилад для вимірювання атмосферного тиску, а духовна енергія людства, своєрідна «кардіограма» його моральних цінностей.

Поема розпочинається з трепетної батьківської любові до своєї дитини: *«Ти лежиш іще впоперек ліжка – / Ну до чого мале й чудне – / А до тебе незримі віжки / Прив'язали цупко мене. / Кажуть, носа ти вкрав у баби, / Губи й ноги забрав мої, / Взяв у матері синю звабу / І в очах своїх затаїв»* [Симоненко 2012 : 305].

Звісно, у цьому автобіографічному фрагменті автор говорить про свого маленького сина Лесика. До речі, коли він народився, то в батька були чималі клопоти з тим, щоб саме це ім'я дитини офіційно зареєстрували. Можливо такий невеличкий інцидент у житті поета підсвідомо спонукав його нарикти сина в художньому творі «кирпатим барометром».

Згодом, батьківська любов до дитини переростає у тривогу за її майбутню долю. Адже над світом нависли чорні хмари зла, а загрозливі містичні сили ночі – *вузьколобі й куцоногі, з іклами, зубами* – заходились вибивати «танець пітекантропів». Вмить вони провалюються мов крізь землю і на їх місці появляються генерали, які починають ревіти п'яними голосами і бити себе *«кулаками в груди, мов у барабани»*.

До речі, потаємний зміст цієї містичної сцени дещо нагадує повість «Вій» М.Гоголя. Утім, на відміну від гоголівського сюжетотворення Симоненкова містифікація має цілком реальне соціально-політичне підґрунтя. Адже «хор генералів» символічно віддзеркалює військову глобалізацію як панівної тенденції сучасності: *«Не цяцьками – ракетами бавимо, / А життя не вертає назад – / Син ітиме з очима кривавими / Крізь гарячий атомний чад. / Одсахнеться твоєї щирості / І шукатиме ласки у риб, / Коли з серця у нього виросте / Наша мрія атомний гриб <...> / Здичавілі од крові нації / Будуть щирити ікла, мов звір, / І*

здихатимуть од радіації / У роззявлених пащах нір» [Симоненко 2012 : 308].

Цей художній епізод віднаходить своє достовірне відображення в багатьох жахливих фактах історії людства, зокрема в операції «Снежок» на Тоцькому полігоні.

Здавалось би крізь призму Симоненкової художньої візії ніщо не може врятувати планету Земля, проте десь із незапам'ятних часів з'являється всесвітній Маленький привид, що уособлює усіх вбитих безневинних дітей. Він перероджується в душах небайдужих людей і закликає їх до «духовної революції» проти зла і насильства.

Поема закінчується невимовною «сповіддю» людського сумління перед нащадками «кирпатих барометрів», які грядуть на *«клопітливий і суворий час»*.

У цей літературний контекст лейтмотивів військової глобалізації та ракетно-ядерних перегонів входить і поема «Демон» М. Вінграновського. Поет по-своєму метаморфізував образ демона, притримуючись відомого афоризму: «Якби люди більше вчилися людяності у звірів, світ був би менше озвірілим». Звідси – цікавий діалог між Демоном і Солдатом: *«Демон Печальний я... / І тінь моя в крові... / Солдат: Ти хто такий? / Демон: Я вічний дух Землі... / Солдат: З якої роти? / Демон: Плачу і страждаю... / Солдат: А я – Солдат: У мене на чолі / Вінок наругу. Духа я не знаю. / Я єсть Солдат. Із чрева мого / Стирчать сьогодні африканські списи. / В моїй руці народів чорний список. / Мені наказано не повертати кругом. / Я знищив сто народів і культур, / Я згвалтував красу і ніжність людства. / Я з тюрем весь, концтаборів, тортур, / Ганьба людини, я взірець безпутьства. <...> Двадцятий вік я ухопив за горло – / В моїй запасі атомна війна»* [Вінграновський 1993 : 248–250].

Образ печального, люблячого «демона», який ширяє над світом, споріднений із Прометеєм, що несе людям вогонь надії. Інколи цей образ зливається із авторським «Я».

Цікаво, що М. Вінграновський, за спогадами дружини, мріяв у дитинстві стати священником, хоча про Бога писав вкрай рідко. Звідси – можливе пояснення: чому образ

демона в поемі дивним чином набуває божественних ознак доброти. Адже, як слушно зауважує французький психоаналітик Ж. Лакан, *помилка* є звичайним утіленням *істини*, і «якщо ми хочемо бути взагалі скрупульозними, тоді скажемо: доки істину ніколи не буде повністю розкрито, найвірогідніше, поки світить сонце, вона за своєю природою поширюватиметься у вигляді помилки» [Лакан 1998 : 344].

Закінчується поема «Демон» М. Вінграновського колісковою Землі, де усі сплять: Африка, Азія, Європа, Америка разом зі своїми президентами, генералами, концтаборами і забутими могилами. Вони поринули у вічний сон ХХ сторіччя, якому «*сниться світ без війни*».

Якщо намагатися в літературознавчому аспекті пояснити художню суть ліро-епічного твору митця, то варто взяти до уваги міркування М. Ільницького: «Поезія М. Вінграновського, особливо раннього періоду, вражає своєю спонтанністю; поет не владний, здається, над процесом творення, у вірші немає тієї вивіреності частин і цілого. <...> Поет здебільшого не бере за основу реальних картин життя, на яких може зводитися вся архітектура ліричного сюжету, тут немає міцної опори для асоціацій. Вірш М. Вінграновського часто будується, як будинок без фундаменту – як «вісячий замок». Сюжет не раз тримається на переносному елементі метафори». <...> А далі ціла низка нових образно-асоціативних нарощень; у них важко відшукати нитку Аріадни, яка вела б нашу уяву заплутаним лабіринтом сюжету і все-таки не заблукала, не збилася зі *стежки*» [Ільницький 2008 : 439–440].

У контекст «атомних прелюдій» епохи українського шістдесятництва органічно вписується і поема «Ніж у сонці» І. Драча. Образ Сонця, за висловом самого автора, є «*втілення людських прагнень до правди, до краси, до ніжності, до справедливості*» [див.: Драч : елект. ресурс]. Сонце це не лише гаряча плазма, навколо якої обертається Земля, а онтологічна філософська категорія, мірило сутності людського Я. В поемі присутні образи незнайомого вічного чорта, скрипки-Соломії, скіфського коня, Сковороди,

Залізняка, японських рибалок і т. п. Автор наче символічно намагається прокрутити колесо усїєї історії людства, задаючись глобальними екзистенційними питаннями: *«Чому на Сонці плями? / Всяка людська підлість, дим війни і крик вдів / споконвіку осїдають на Сонці. / Тому воно так потемнішало. / Смертельно зранене Сонце стїкає полум'яною кров'ю і заливає вогнем всю Америку. / Атлантичний океан обмїлів уже наполовину. / Атомні підводні човни лежать з акулами і китами на суші...»* [див.: Драч : елект. ресурс]. Поема закінчується тим, що головний герой-правдолюб їде на смерть в ім'я майбутнього усїєї планети Земля.

Підсумок тематичних обрїїв «атомних прелюдїй» підбиває в своєму «Зоряному інтегралі» й Л. Костенко: *«Плюс-мінус життя. / Таблиця розмноження. / Квадратний корінь із мрій романтика. / Два пишем, три помічаєм. / Розношена / щоденна / проста / математика. / Душа піднімається до вищої. / Душа обчислює суму площин: / минуле-майбутнє-живі і знищені... / історія – найскладніша з наук – / обчислює ЗОРЯНИЙ ІНТЕГРАЛ»* [див.: Костенко : елект. ресурс].

Що таке «атомні прелюдїї» у поетичній творчості В. Симоненка, М. Вінграновського, Л. Костенко, І. Драча та інших поетів-шістдесятників?! Це передусім релігійно-онтологічна категорія, мірило сутності самої людини, яка або більша від своєї долі, або менша від своєї людяності.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Діалектика людських пристрастей перебуває на маргінесі духовно-моральних цінностей, і дедалі частіше в центр літературознавчих праць виносяться феномени патології людини як «річ у собі», зокрема агресія, ненависть, помста, що призводить до кривавих революцій, війн і т. п. Художній дискурс мотивів «атомних прелюдїй» у творчості В. Симоненка та поетів-шістдесятників допомагають краще усвідомити цей кризовий стан душі людини крізь призму світової геополітичної ситуації.

Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту; [пер. І. Огієнка]. – Київ, 2009. – 1151 с.
2. Вінграновський М. З обійнятих тобою днів / Пердм. І. Дзюби. – К.: Веселка, 1993. – 303 с.
3. Гуцало Є. Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії [електронний ресурс: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php>].
4. Дзюба І. Виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка, в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 153– 154.
5. Драч І. Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії [електронний ресурс: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php>].
6. Ільницький М. В сучасному – минуле і майбутнє (Микола Вінграновський) / Микола Ільницький На перехрестях віку: У 3 кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – С. 427–447.
7. Костенко Л. Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії [електронний ресурс: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php>].
8. Лакан Ж. Истина возникает из сознания / Жак Лакан // Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). – Москва: ИТДГК «Гнозис», Изд-во «Логос», 1998. – С. 341–356 .
9. Операція «Снежок»: ядерные испытания на Тоцком полигоне // електронний ресурс [www.orenpolit.ru] сайт Оренбургская политика.
10. Сверстюк Є. Симоненко – ідея // Слово і Час. – 1990. – № 9. – С. 30–33.
11. Світличний І. Слово про поета // Слово і Час. – 1997. – № 7. – С. 34–36.
12. Симоненко В. Вибрані твори. – Упоряд. А.Ткаченко, Д.Ткаченко. – Вид. 2. К.: Смолоскип, 2012. – 852 с.
13. Стус В. Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії [електронний ресурс: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php>].
14. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти). – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
15. Тоцький полігон: операція «Снежок» или «Ядерные солдаты» маршала Жукова. [електронний ресурс: <http://antisovetsky.blogspot.com>].

Настоящее исследование посвящено рассмотрению историко-литературного и поэтического дискурса творчества

В. Симоненко и поэтов-шестидесятников (М. Винграновского, И. Драча, Л. Костенко, В. Стуса, Е. Гуцала и др.) через призму тогдашнего кризиса, эскалации и ядерной гонки мирового масштаба (1953–1962). Основательно исследованы проблемы добра и зла, духовно-нравственных ценностей человека в эпоху научного-технического прогресса и «холодной войны».

Ключевые слова: процесс либерализации, десталинизация, политические игры, образы-символы, текст, контекст и др.

УДК 821.161.2:2–725:37

І.Л. Приліпко, доц. (Київ)

Образы бурсаков в украинській літературі: особливості зображення

У статті розкривається специфіка зображення у творах українських письменників XVIII–XX ст. образів вихованців духовних навчальних закладів – бурсаков, семінаристів та ін. На основі аналізу конкретних текстів з'ясовуються особливості відтворення у літературі навчання та побуту бурсаков, висвітлюється специфіка освітньо-виховної системи духовних закладів України XVIII–XIX ст.

Ключові слова: образ, бурса, бурсак, семінарист, духовенство, духовний навчальний заклад.

Iryna Prylipko. Images of bursaks in the Ukrainian literature: the peculiarities of representation

The paper exposes the peculiarities of representation the images of fosters chilgs of clerical educational institutions – the bursaks, seminarysts and others in the works of Ukrainian writers from the 18th to the 20th century. On the basis analysis of the concretes texts the author surveys peculiarities of reproduction in the fiction of studies and manners of the bursaks, peculiarities of educational system of Ukrainians clerical educational institutions from the 18th to the 19th century.

Key words: image, bursa, bursak, seminaryst, clergy, clerical educational institutions.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Художні твори про духовенство прикметні образним розмаїттям (митрополити, священники, диякони, попаді, бурсаки, семінаристи, ченці, черниці та ін.), тематичною поліфонією, адже письменники зверталися до зображення різних аспектів життя та діяльності священнослужителів (роль у житті народу, стосунки з парафіянами, побут родин, конфлікт поколінь, участь у міжконфесійних суперечках, деморалізація і денаціоналізація, подвижництво й активна участь у національно-визвольних змаганнях тощо). Окреме місце в цій парадигмі займає тема навчання майбутніх служителів церкви, а відтак, й образи бурсаків, семінаристів, мандрівних дяків та ін. Постаті учнів та студентів духовних навчальних закладів XVIII–XIX ст., особливості їхнього навчання та побуту цікавили П. Житецького [4], П. Левицького [9], В. Микитася [11] та інших дослідників. Проте йдеться про праці соціокультурного характеру, натомість, зазначена проблематика ще не здобулася на окреме й комплексне висвітлення в історико-літературному ракурсі, адже літературознавці зверталися до образів бурсаків принагідно, в контексті аналізу творчості певного автора [1; 5; 10; 14; 21]. Тому **метою статті** є з'ясування особливостей зображення у творах українських письменників образів вихованців духовних навчальних закладів, простеження специфіки репрезентації в літературі освітньо-виховної системи духовних закладів.

Виклад основного матеріалу. Первісно «бурсою» (лат. bursa – торба, гаманець) називали «гуртожитки для бідних та іногородніх незабезпечених студентів середньовічних учбових закладів» [11, с. 229], а студентів, які там мешкали, – бурсаками. З часом ця назва поширилася на всі навчальні заклади, в яких готували церковних діячів; бурсаками ж, відповідно, називали учнів духовних училищ, семінаристів, студентів-богословів. Особливості життя бурсаків, якими вони нагадували західноєвропейських студентів – «вагантів», зокрема бідність, старцювання, любов до мандрівок, веселого життя, підробіток

приватними уроками чи працею у парафіяльних школах, схильність до віршування й вияв інших творчих здібностей, зумовили закріплення за ними й таких означень, як «мандрівні дяки», «спудеї», «бакаляри», «нищі студенти», «миркачі», «пиворізи» тощо [4, с. 193].

У художній літературі постаті бурсаків, мандрівних дяків, «пиворізів» з'являються в 4-й інтермедії (інтерлюдії) до драми «Властотворний образ» (1737) М. Довгалевського (не виключно, що автором інтермедій міг бути й хтось із учнів чи студентів М. Довгалевського). В інтермедії відтворено діалог двох мандрівних студентів, пиворізів-малярів, з якого увиразнюються їхні потреби та інтереси («Где б то, ваше ці, проше, місце проїскати? [...] Живши без кондиції – потяжко на шати. [...] Камо і аз шествую, алчний, жадний пити, / [...] А уставши раненько, бражку попиваєм» [6, с. 369, 370]). Чоловіку, який простить, щоб студенти його намалювати, вони замальовують все обличчя, за що їх і проганяють. Відтак, в інтермедії увиразнені типові риси мандрівних дяків – злиденність, відсутність постійного помешкання й роботи, небайдужість до міцних напоїв, схильність до жартів та витівок. Про реалістичність зображених в інтермедії постатей зазначав І. Франко: «[...] інтерлюдія Довгалевського дає нам найстарший малюнок того типу, тоді вже (1736–7) виробленого настільки, що мав свою назву, яка жила разом із ним до кінця XVIII в.» [21, с. 345–346]. Цікаво, що мандрівним дякам І. Франко давав досить однобічну оцінку: «Се тип, що витворився при Київській академії не раніше другої половини XVII в., а в XVIII віці зробився характерним признаком Подніпряньської України – елемент кочовий і цинічний, носитель усяких веселих і сороміцьких оповідань та пісень, скорий на вигадки і жарти, захланний на їду, а особливо на випивку. Се були невдачники академії, що осилили початки науки, але не зуміли довести її до кінця і добитися якоїсь посади і пішли у світ, хапаючись за що можна, за дяківство, за малярство, опрау книжок, часто голодуючи та ніколи не покидаючи свого цинічного гумору. Їм завдячуємо, певно,

значну часть тих гумористичних віршів про празники християнської церкви [...]» [21, с. 344].

Колоритні образи бурсаків, особливості їхнього побуту відтворив В. Наріжний – письменник, який писав російською мовою про Україну, був новатором в аспекті творення жанрової форми роману, моделювання яскравих ситуацій та характерів, що «дозволяє залучити його творчість у образно-художній ареал української літератури» [5, с. 99]. Йдеться насамперед про твір В. Наріжного «Бурсак, малороссийская повесть» (1824), який за своїми жанровими ознаками наближається до історичного роману, на що вказують відтворені реалії XVII ст. – часи Хмельниччини, зокрема загострення відносин з поляками, битви українського й польського військ, угода про об'єднання з росіянами, визнання влади російського царя. Ю. Манн вбачав у творі В. Наріжного ознаки роману вальтерскоттівського типу (поєднання історичних та вигаданих подій і осіб; дорога як ключовий сюжетотворчий чинник), водночас зауважував, що «произведение Нарезного ещё нельзя отнести к собственно исторической романистике» [10, с. 36]. Хоча у романі й репрезентовані окремі історичні реалії доби Хмельниччини, проте немає історичних персонажів, а лише умовні постаті, в яких можна вгадати тих чи інших реальних осіб, зокрема, у гетьмані Никодимі – Богдана Хмельницького. Окрім того, в романі наявні окремі хронологічні невідповідності, зокрема, у відтворених подіях вгадуються реалії часів гетьманування Богдана Хмельницького, тобто 1648–1657 рр., а головний герой твору, Неон Хлопотинський, навчався у Переяславській семінарії, яка була відкрита (спочатку як духовне училище) аж у 1738 р. Твір В. Наріжного також прикметний яскравими рисами пригодницького й авантюрного роману: динамічний сюжет, базований на відтворенні численних подій, які «розгортаються за принципом безнастанних пригод, що їх переживають герої твору, висвітлюються з кількох ракурсів, завдяки чому сама пригода мовби розгортається перед читачем у часі й

просторі» [5, с. 87]. Моделювання інтригуючих, небезпечних і таємничих ситуацій (пов'язаних із походженням Неона, історією кохання його батьків), а також наявність таких сюжетних елементів, як переслідування, переховування, втеча, таємне вінчання, перевдягання) свідчить про майстерність творення письменником пригодницького романного жанру. Очевидними у творі В. Наріжного є й ознаки роману виховання, адже в центрі – історія формування позитивного героя, який керується християнськими принципами, а тому його пригоди й життєві колізії завершуються щасливо. Неон Хлопотинський слідує порадам Діомида Короля, які вирізняються мудрістю, справедливістю й можуть бути дороговказом для багатьох. Дидактичний фінал увиразнює тезу про те, що все добро, духовне й матеріальне, «єсть награда одной добродетели» [12, с. 131], а мир та спокій – вищі цінності, які є заслугою добротворців: «Мир и спокойствие, сии неоцененные дары провидения, осенили наши семейства. Все прославляли Бога, делали добро другим по мере возможности и были счастливы» [12, с. 284]. Цінністю й запорукою щастя є здатність прощати: гетьман пробачає вчинок доньки та зятя і приходиться до висновку, що формувався впродовж розкриття історії Євгенії та Леоніда: «[...] насилие над сердцами человеческими не производит ничего доброго» [12, с. 283].

Типові й оригінальні риси бурсака-семінариста поєднані в образі головного героя роману В. Наріжного – Неона Хлопотинського. Відтворюючи ознаки, притаманні бурсакам, письменник, водночас, акцентує на позитивних якостях свого героя, якого, «утім, жодним чином не прагне ідеалізувати» [5, с. 87]. Неон слідував настановам свого названого батька – дяка Варуха: «Бойся Бога, чти старших и слушайся, не лги и не крадь, – тогда ты угоден будешь Богу и людям. Учись прилежно, когда хочешь быть благополучен» [12, с. 10]. Здібність до навчання, дотримання моральних принципів (не мав бажання брати участь у крадіжках, попередив Діомида Короля про намір бурсаків

пограбувати його город), сміливість і відважність під час служби в гетьманському війську, на полі бою — все це формує індивідуальність героя. За слушним спостереженням Л. Задорожної, «для В. Наріжного важлива не сама наявність певних чеснот у героя, отже, і не їхнє походження, а те, якими саме з цих чеснот і коли саме захоче його герой розпорядитися. Так знову митець підкреслює не, властиво, сам чинник волі героя та міру його свободи, а індивідуальнісні його характеристики, у забарвлення яких вкладає всю силу свого мистецького хисту, зокрема – і як романтика» [5, с. 89]. З-поміж типових рис, притаманних бурсакам, у Неона є схильність говорити про речі звичайні високим стилем. Показовим у цьому сенсі є його намагання в розмові з пастухом Вакхом довідатися про те, що призвело його названого батька до тяжкого стану: « – В чем же заключается тот несчастный casus, который преждевременно доводит отца моего до вод Стигийских? [...] – Каким определением рока [...] отец мой должен последовать сыну Маину, который передаст его с рук на руки угрюмому Хорону?» [12, с. 32].

Проживши в бурсі й провчившись у семінарії 8 років, Неон пройшов усі курси, дійшовши до філософії. Завдяки турботі пана Мемнона (який виявився його рідним батьком), Неон потрапив під опіку свого дядька Діомида Короля, який радить йому діяльність, котра була б корисною для батьківщини. Так Неон потрапляє до гетьманського війська у Батурині, стає сотником, бере участь у бійці з поляками, у визволенні гетьмана з полону і за свою сміливість, відданість гетьману був призначений військовим старшиною. Паралельно розгортається лінія особистого життя головного героя: його захоплення Неонілою, перешкода їхнім стосункам з боку батька Неоніли, покарання, втеча, таємне вінчання, переховування, пригоди й небезпеки. Після того, як Король розкрив таємницю походження Неона, зокрема те, що він є внуком гетьмана, сином його доньки Євгенії, відбулося примирення з гетьманом, який визнав його своїм внуком, а доньці й зятю

пробачив давню образу. Загалом, автору вдалося змодельовати непересічний образ, «максимально індивідуалізувати свого героя, виявивши в ньому незвичайну особистість і на рівні неповторності ситуацій, що є, безперечно, прерогативою романтизму» [5, с. 88].

Цікавим у романі є образ бурсака Сарвила – «веселого, смелого, собою дородного и сильного, но весьма вспльчивого» [12, с. 15]. За свою провину (спійманий в монастирському садку на крадіжці яблук) він був вигнаний із семінарії. Не шукаючи чесного заробітку, Сарвил вдався до крадіжки церковних грошей, що стало початком його легковажного, а згодом і розбійницького життя. Після численних пригод Сарвил став отаманом розбійників, проте проявляв себе нетипово в цій ролі: заборонив вбивство, оскільки був переконаний, що воно «не доказывает ни ума, ни храбрости» [12, с. 114], зробив ряд благородних вчинків. Проте роль отамана розбійників ставала все важчою, життя напруженим і небезпечним, а тому Сарвил рятується втечею на Запорізьку Січ. Бажання змінити своє життя й покінчити з розбійництвом у контексті дидактичної настанови твору своїм наслідком має щасливий для Сарвила результат: з часом він стає одним із гетьманських охоронців, а невдовзі – сотником «и скоро сделался примером честности и терпения» [12, с. 284].

На основі життєвої правди у романі відтворено особливості тогочасної бурси Переяславської семінарії – будинку для бідних та іногородніх учнів: «Есть многие сельские и иногородные отцы, кои, охотно желая видеть сыновей своих ученными, по бедности не в силах содержать их в городе, где понадобилось бы платить за квартиру и за пищу. Чтобы и таковым доставить посильные способы к образованию, то помощью вкладов щедрых обывателей и по распоряжению монастырей при каждой семинарии усторены просторные избы с печью или двумя, окруженные внутри широкими лавками; на счет также монастырей снабжаются они отоплением, и более ничем. Сии-то избы называются бурсами, а проживающие в них школьники –

бурсаками» [12, с. 10]. Письменник зображує вигляд бурси («Это был сарай, состроенный из плетня, обмазанного изнутри и снаружи желтою глиною; крыша была соломенная; двери и четыре круглые окна освещали сие здание» [12, с. 10]), її структуру, яка була своєрідною моделлю суспільного устрою стародавнього Риму: «Старший из студентов, по воле ректора, управляет другими, неся величественное имя консула, в том предположении, что и начальный Рим был не что иное, как бурса. [...] Почтенное сословие бурсаков образует в малом виде великолепный Рим, и консул управляет оным вместе с сенатом. В консулы избирается старший из богословов, а прочие богословы и философы образуют сенаторов; риторы составляют ликторов или исполнителей приговоров сенаторских; поэты называются целерами, или бегунами, которые употребляются на рассылки; прочие составляют плебеян, или чернь – простой народ» [12, с. 10, 14]. Консул розпоряджався господарчими справами, мав більше привілеїв (міг курити тютюн, пити вино, відрощувати вуса), мав право визначати покарання бурсакам за їхні провини [12, с. 13]. Відповідно до реалій тогочасного життя В. Наріжний відтворив побут бурсаків, їхні заняття. Крім навчання у семінарії, бурсаки, до яких переважно належали діти бідних батьків чи сироти, заробляли своєрідними духовними концертами під вікнами у міщан, а нерідко вдавалися й до крадіжок, здійснюючи нічні набіги на садки, городи, баштани місцевих жителів. Майно (крім одягу) в бурсаків, як і здобуте ними, було спільним, а тому злочином вважалося, «если кто изобличен будет в утайке хотя одной добытой копейки или попадетя в сети на ручном промысле» [12, с. 14]. Бурсацьке життя наклало помітний відбиток на характер і долю героїв. Так, колишній бурсак-філософ Сарвил, а потім отаман розбійників, утікаючи на Запорізьку Січ, просить свого товариша по бурсі опікуватися його дітьми, застерігаючи: «[...] не воспитывайте сына моего в бурсе, дабы и он не имел некогда несчастья искать убежища в Запорожье» [12, с. 214].

У романі знайшли розкриття окремі особливості навчання у Переяславській семінарії. Як відомо з історії, Переяславське духовне училище було засноване 1738 р. Арсенієм Берло, єпископом переяславським і бориспільським за зразком Києво-Могилянської академії [9, с. 430] й називалося по-різному: «латинськими школами», «слов'яно-латинським училищем», «переяславською семінарією», «малоросійською семінарією», «колегіумом» [9, с. 429] (у 1862 р. Переяславська семінарія була перенесена до Полтави й з того часу функціонувала як Полтавська духовна семінарія [9, с. 443]). Як і в Києво-Могилянській академії, у Переяславській семінарії було 6 класів (фара, інфима, граматика, синтаксис, поетика, риторика [9, с. 427]), пізніше відкрили філософський (1774 р.) та богословський (1778 р.) класи. Головний герой роману В. Наріжного зазначає, що йому викладали латинську, польську і російську [12, с. 12], тобто обов'язкові мови з тогочасної програми [11, с. 143]. Основним предметом була латинська мова, на якій читалися лекції, проголошувалися диспути тощо. Головною особою в семінарії був префект, другою – прокуратор [9, с. 430, 433]. Система виховання в семінарії вирізнялася жорстокістю, биття різками було звичним і широковживаним видом покарання [9, с. 433]. Такі виховні методи зображені й В. Наріжним: у перший день навчання Неон був покараний («[...] наставник с улыбкою и удовольствием вlepил в каждую ладонь по полдюжине резких ударов деревянною лопаткою» [12, с. 12]), проте, як пояснює йому товариш, це було не покарання, а «доказательство особенного благоволения» [12, с. 12]. Зазнав Неон і побиття лозинами, що знаменувало завершення його випробування й було своєрідним відзначенням сумлінного навчання.

Постаті бурсаків фігурують у ще одному романі В. Наріжного – «Два Ивана, или страсть к тяжбам» (1825). Філософи Полтавської семінарії – Коронат і Никанор, «исчерпав в том храме весь кладезь мудрости и быв выпущены на свою волю» [13, с. 316], дорогою додому

випадково зустрічають своїх батьків – Івана старшого та Івана молодшого, які були перейняті ворожнечею й позовами з паном Харитоном. Коронату й Никанору «судитиметься роль знакова – і з погляду погодження миру між ворогуючими родинами, і з погляду переведення цих взаємин у іншу морально-етичну та суспільну площину» [5, с. 93]. Важливим є те, що у примиренні затятих ворогів відіграли вирішальну роль представники молодого покоління, люди освічені, випускники семінарії. На відміну від старшого покоління, молодь постає моральною, здатною позитивно, розважливо й конструктивно мислити та діяти. Як і в романі «Бурсак», у творі відчутним є дидактичне начало, виражене зокрема у дорученні пана Артамона: він просить Короната описати історію ворожнечі та її згубні наслідки й щасливе завершення. На вибірках з описаного Коронатом, як стверджує письменник, він побудував свій роман. «Саме тому твір В. Наріжного долає межі побутоописових романів, тематично примикаючи до зразків романістики морально-етологічного взірця» [5, с. 95], – зазначає Л. Задоржна.

Романи В. Наріжного, зокрема зображені в них образи бурсаків, дали привід М. Сумцову [19] та О. Білецькому [1, с. 153] порівнювати їх із повістю «Вій» (1835) М. Гоголя, в якій, відповідно до реалій тогочасної семінарської системи освіти, зображені представники різних класів – грамматики, ритори, філософи та богослови. Про їхній побут і звички промовисто свідчать описи поведінки, зовнішнього вигляду: «Граматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собой самым тоненьким диском; были все почти в изодранных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякою дрянью [...]. Риторы шли солиднее: платья у них были часто совершенно целы, но зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета; эти говорили и божились между собой тенором. Философы целою октавою брали

ниже; в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было. Запасов они не делали никаких и все, что попадалось, съедали тогда же [...]» [3, с. 153–154]. Письменник колоритно відтворив будні тогочасної семінарії («[...] аудиторы выслушивали своих учеников: звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла [...]; в углу гудел ритор [...]. Аудиторы, слушая урок, смотрели одним глазом под скамью, где из кармана подчиненного бурсака выглядывала булка, или вареник, или семена из тыкв» [3, с. 154]), показав заняття бурсаків, засоби їх виховання та навчання: «Обыкновенно оканчивалось тем, что богословия побивала всех, и философия, почесывая бока, была теснима в класс и помещалась отдыхать на скамьях. Профессор, входивший в класс и участвовавший когда то сам в подобных боях, в одну минуту, по разгоревшимся лицам своих слушателей, узнавал, что бой был недурен, и в то время, когда он сек розгами по пальцам риторике, в другом классе другой профессор отделявал деревянными лопатками по рукам философию. С богословами же было поступаемо совершенно другим образом: им, по выражению профессора богословии, отсыпалось по мерке крупного гороху, что состояло в коротеньких кожанных канчуках» [3, с. 155]. М. Гоголь зобразив злиденне існування бурсаків, що, водночас, не було на перешкоді різноманітним витівкам, проявам веселої вдачі, творчого й життєрадісного начала, що особливо виявлялося під час свят та вакансій, коли більшість бурсаків перетворювалася на мандрівних дяків: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. [...] Самое торжественное для семинарии событие было вакансии – время с июня месяца, когда обыкновенно бурса распускалась по домам. Тогда всю большую дорогу усеивали грамматики, философы и богословы. [...] Философы и богословы отправлялись на *кондиции*, то есть брались учить или готовить детей людей зажиточных [...]» [3, с. 155–156].

М. Гоголь, поряд із узагальненим образом бурсаків, відтворив індивідуалізовані постаті – філософа Хоми Брута, богослова Халяви й ритора Тиберія Горобця. Богослов Халява «был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен [...]. Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. [...] Ритор Тиберий Горобець еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки. Он носил только оселедец, и потому характер его в то время еще мало развился; но, судя по большим шишкам на лбу, с которыми он часто являлся в класс, можно было предположить, что из него будет хороший воин» [3, с. 157]. Основна увага зосереджена на постаті Хоми Брута, образ якого розкривається на романтичній основі, в контексті пригодницького та фантастично-міфологічного сюжету, пов'язаного з народними уявленнями про відьом, мерців та інших демонологічних істот.

Типові обставини життя бурсаків розкрив М. Гоголь і в творі «Тарас Бульба» (1835), зобразивши образи синів Тараса Бульби – Остапа й Андрія – студентів Київської академії.

Образ бурсака-ритора, Ігнатія Галушкинського, розкрив у романі «Пан Халявський» (1840) Г. Квітка-Основ'яненко. Під час навчання дітей поміщика Халявського, Галушкинський, хоча й був прославлений «за свою ученость и за способность передавать ее другим» [8, с. 247], особливих знань та вмінь не виявив. Показовою є його відповідь на питання панича Петруся про те, «чому учит пиитика?»: « – Видите ли, грамматика сама по себе, и она есть грамматика! А пиитика сама по себе, и она уже есть пиитика, а отнюдь не грамматика» [8, с. 250]. Не переобтяжуючись навчанням паничів, Галушкинський, водночас, навчив їх своєрідної бурсацької мови, якою вони розмовляли, коли була потреба, щоб їх не розуміли

оточуючі. Як і більшість тогочасних студентів-бурсаків, Галушкинський не був байдужий до міцних напоїв та веселощів. Дізнавшись, що він ходить на вечорниці, паничі зробили його залежним від них: «Лишь вздумает только заговорить несколько повелительным голосом, то мы и начнем угрожать, что скажем батеньке о посещении вечерниц, и тогда он лишится места [...]» [8, с. 258].

У відтворених у родинній хроніці «Люборацькі» (1862) А. Свидницького особливостях навчання й виховання майбутнього духовенства значну роль відіграли факти життя письменника та його рідних. Як відомо, батько А. Свидницького був священиком, сестра Марія виховувалася у приватному польському пансіоні, а сам письменник, як і його герой – Антось, навчався у Крутянському духовному училищі (1843–1851) та в Подільській духовній семінарії (1851–1856), яку залишив за рік до закінчення курсу. Слідуючи життєвій правді, письменник показав русифікацію тогочасних духовних закладів, їхній денаціоналізуючий та деморалізуючий вплив на вихованців – майбутніх священиків. А. Свидницький акцентує, що в духовних закладах все було спрямоване на те, аби вихованці зреклися рідної мови та звичаїв: «Ноту чіпляють тому, хто забалака по-наськи – хто „мужичить”. [...] Кожного, хто „мужичив”, записують в журнал і за кару назначають вивчити скількадесять латинських слів підряд – до трьох раз, а там уже б'ють» [18, с. 43]. Саме із впливом бурсацько-семінарської освіти й виховання пов'язаний трагізм долі Антося, який відцурався рідної мови й батьків і «пішов та й пішов по слизькому» [18, с. 116].

Як письменник-реаліст, знавець із власного досвіду специфіки навчання й побуту духовенства, А. Свидницький показав, що священиками ставали здебільшого не за власним бажанням, а тому, що приналежність до родини духовенства зобов'язувала продовжувати священицьку діяльність, яка, до того ж, гарантувала певну життєву стабільність. Як наслідок, у багатьох семінаристів не було бажання вчитися, не було усвідомлення мети й сенсу

духовної діяльності, бачення своєї місії: «Нема того в семінаріях, щоб хто думав з науки, з книжок розуму набратись, – нема там цього; а вчать, щоб скінчити курс; кінчають курс, щоб забратись на село; забираються на село, щоб залягти, як риба на дощ, що ні грім, ні туча з місця не зрушить. Нема того, щоб подумав хто, яку обов'язність бере на себе, пускаючись у попівський стан. Попівство, як хліба шматок певний – все, чого тільки волять собі поповичі-класовики; все, чого бажають їх батьки» [18, с. 190].

В А. Свидницького залишилися неприємні спогади про своє перебування в семінарії: «Оце семінарія Подольська закону благочестія [...]. Найхутче по тім її пізнати, що учителі лаються, як солдатва, і кричать, лаючи, аж через пляц чутно [...]» [18, с. 150]. На основі особистого досвіду письменник відтворив жахливий побут бурсаків, умови й методи навчання та покарання учнів, акцентував на згубному впливі тодішньої системи виховання й освіти у духовних закладах, показав пригнічений психологічний стан семінаристів: «Згляньте на семінариста! Заплісніле, змарніле, залякане, обличчя йому пісне, мертвенне, і життя не життя, а наче повинність. І сам не знає, чого світом нудить. Душі поспитати б! Та не скаже, бо не привична правду виказувати, а все вихилясом та викрутасом, щоб поминути капкани» [18, с. 192]. Внаслідок перебування у семінарії в Антося з'являються негативні риси, зникає бажання бути священиком, він нарікає, що народився поповичем, відчуває, що «є в світі воля і щось луччого за семінарське життя» [18, с. 173]: «[...] ми раби; в ярмі ходимо і не знаємо, що й без ярма можна... Чому я не родивсь чим другим, а поповичем? Чому мене не віддали куди інше, а в цю проклятушу свинарію, під цих живоїдів?..» [18, с. 173]. Як відомо, А. Свидницький не був задоволений семінарською освітою і залишив заклад за рік до закінчення, відраду ж знаходив у музиці, зокрема у грі на скрипці. Схоже відбувається і з його героєм: перебування у семінарії завдає Антосеві моральних страждань, втіху ж і забуття дає гра на скрипці, через яку виповідаються душевні тривоги та біль.

Тематикою, особливостями зображення навчання у духовних закладах роман А. Свидницького наближається до твору російського письменника М. Помяловського «Нариси бурси» (1863), на що вказував зокрема О. Білецький [1, с. 192]. Як і А. Свидницький, М. Помяловський на особистому досвіді пізнав специфіку навчання і виховання у тогочасних духовних закладах (з 1845 по 1851 р. вчився у духовному училищі при Олександро-Невській лаврі в Петербурзі, а з 1851 по 1857 р. – у семінарії). У «Нарисах бурси» аморальні та жорстокі методи виховання, особливості побуту, спілкування бурсаків розкриті, як й у творі А. Свидницького, крізь призму сприйняття героя, образ якого є автобіографічним (у А. Свидницького таким є Антось, у М. Помяловського – Карась). Письменник акцентує, що навчання зводилося до зазубрювання («Головна властивість педагогічної системи в бурсі – це зубріння, зубріння жакливе і мертвотне» [17, с. 36]), й, вцілому, «бурсацька наука й моральність були такі аморальні, що без жорстокості їх не можна було підтримувати в бурсі» [17, с. 160].

На основі власних вражень особливості навчання у Київській духовній академії розкрив І. Нечуй-Левицький у повісті «Хмари» (1871). Друга половина XVIII – XIX ст. – час тотальної русифікації Київської духовної академії, що стало наслідком підпорядкування її Синоду російської православної церкви. Процеси русифікації посилилися після Валувського циркуляру 1863 р. та Емського указу 1876 р. І. Нечуй-Левицький навчався у Київській духовній академії з 1861 по 1865 р., а тому з власного досвіду знав негативні тенденції, які поширювалися у закладі, котрий готував майбутніх священнослужителів: «Про український язик ніхто не дбав [...]. Академія зосталася дуже позаду од свого часу: в ній панувала схоластика, од котрої висихала свьяка мисль в головах студентів. [...] З тієї академії повиходили протоереї і архіереї, що плодили на Україні московський язик і московський дух, заводили московську централізацію в давній демократичній українській церкві» [16, с. 14]. Все це сприяло тому, що більшість випускників закладу не мала

міцних національних переконань, була далекою від народу. Про специфіку викладання й навчання в академії І. Нечуй-Левицький писав у своєму життєписі: «В академії старі професори були дуже погані; вони читали лекції по старих, жовтих, як пергамент, листах або імпровізували самими фразами таку нісенітницю, що студенти перестали ходити на їх лекції і посилали по черзі по три чоловіка на лекцію» [15, с. 29]. Київська духовна академія другої половини XVIII та XIX ст., у якій панувала російська мова, великодержавна ідеологія, схоластична наука, виразно відрізнялася від академії XVII ст., в якій викладали кращі представники духовенства – П. Могила, Ф. Прокопович, Г. Кониський, М. Смотрицький та ін. Ця контрастність образно реалізована у творі через опис зображень давніх українських учених, які «чудували, що там, де вони колись були свідками боротьби за віру й Україну, там тепер хтось чужий справляє сатурналії, справляє комедії на науку і просвіту» [16, с. 40].

Автобіографічна основа має важливе значення і в розкритті особливостей навчання у духовному закладі в творі Д. Яворницького «За чужий гріх» (1907). Прототипом головного героя, Грицька Дурденка, очевидно, був сам письменник, в основу ж твору лягли його враження, зокрема й навчання в семінарії [2, с. 16]. Д. Яворницький відтворив особливості так званої старої бурси кінця 1860-х рр.: «Мораль науки в бурсі втокмачували в голову учеників чисто механічним способом, себто безобідами, навколінками, ляпасами, штурхачами, карцерами й іншими дуже добрими і дуже чоловіколюбивими спромогами та мудраціями, які переняті були ще за давні часи учителями чернечого сана од середньовікових того ж таки сана, педагогів» [26, с. 141]. Письменник акцентує на застарілості методів навчання й виховання у бурсі, на несприятливих психологічних та побутових умовах життя майбутніх священнослужителів. Як й А. Свидницький та І. Нечуй-Левицький, Д. Яворницький переконаний, що причина відчуження тогочасного духовенства від народу полягала саме у специфіці навчання і виховання у духовних закладах:

«Даремне було в тій науці шукати ученості, і ученості і з нею сердечності: стара бурса зовсім не знала і зовсім не допускала ні того, ні другого. Вона вся, з коріння і до насіння, була забрезкла безживною схоластиком [..]. Та схоластика учинила те, що одрізняла учителів од учеників, а потім одрізняла духовництво, що виходило з бурси на села, од простого люда і робило його ворогом усього, що було поетичного, чистого і цікавого в житті українського селянина» [26, с. 141–142].

Специфіку навчально-виховної системи у духовних закладах на Галичині кінця XIX – початку XX ст. висвітлює І. Франко у творі «Отець-гуморист» (1903). Залишаючись вірним життєвій правді, письменник показує, що жорстоке поводження з учнями, несправедливе ставлення до них, аморальність вчителів були поширеними явищами у тогочасних духовних школах, підтримувалися їхнім керівництвом. І. Франко акцентує на методах виховання й навчання, які практикувалися у духовних закладах, зокрема у школі отців василіян: найулюбленишим «педагогічним знарядом» [22, с. 295] була різка або тростина, адже «биття вважали тоді в Дрогобичі неминучим складником педагогії» [22, с. 299]. Гнітючі враження й наслідки залишилися від такого «виховання» у василіянській школі, від постаті вчителя – отця Софрона Телесницького на все життя у героя-наратора, учня третього класу: «[...] скривили мій характер, попсували мою вдачу, причинили мені немало душевної муки в цілім житті» [22, с. 300]. Розкриваючи деморалізуючу суть виховання у тогочасних духовних закладах, І. Франко, слідом за А. Свидницьким, показує і його денационалізуючий вплив на учнів. Так, пануючою мовою у школі отців василіян була польська: отець ректор «говорив, розуміється, по-польськи, бо се тоді nota bene, ще за так званої германізації (се, що тут оповідано, діялося в 1864 році) була – не знаю, чи згори наказана, чи з власної привычки заведена – урядова мова в школі оо. василіян» [21, с. 290].

Вихованці духовної семінарії («питомці», «окінчені богослови») зображені у комедії «Аргонавти» (1889) Г. Цеглинського. Мотивація дій героїв, ім'я одного з них (Язон), як і загалом назва твору та зображене в ньому, актуалізують давньогрецький міф про героїв, які на чолі зі своїм вождем Ясоном на кораблі «Арго» мандрували у Колхиду в пошуках золотого руна. Герої комедії Г. Цеглинського на пошуки наречених згаяли чимало часу, адже їх цікавлять лише багаті наречені, бо ж одруження на заможній попівні дозволить їм позбутися боргів, що утворилися внаслідок їхнього захоплення картярством та пияцтвом. Язон і Акиндин, як і міфічні герої, вирушають по «золоте руно»: їдуть до отця Мирського, адже він має гроші й доньку. Проте швидко всім стає зрозуміло, що «окінчених богословів» цікавить не попівна Марійка, а її гроші. Сатирично зобразивши молоде покоління духовенства, письменник, водночас, зробив позитивні акценти у відтворенні представників старшого покоління – отця Мирського, богослова Софрона Думки.

Гумористично-іронічним зображенням бурсаків-філософів прикметна й комедія І. Карпенка-Карого «Чумаки» (1897). Бурсак Мичковський зізнається: «Много братії нашої із бурси удалося, убояхся бездни премудрості, розійшлись по світу і многії дяки, пиворізи, як нас величають, погибли» [7, с. 186]. Ще один колишній бурсак, Шкварковський, «після довгого шатанія по світу був дяком в пустинях волинських. [...] але із празднословія вийшло замішательство [...]. Був інспектором школьним біля Чернігова» [7, с. 186]. Шкварковський визнає, що його схильність до складання сатиричних віршів стала причиною того, що він змушений часто змінювати місця свого перебування: «[...] страсть моя до сатири мене погубила: я в віршах осміяв панка одного доволі злорічиво і, будучи уловляєм ним для сугубого ізбієнія, покинув школу страха ради!.. Потім співав у Переяславськiм кафедральнiм хорі і тут мало життям не поплатився за злорічиві вірші» [7, с. 186–187]. Мичковський, як і його побратим Шкварковський,

не набув ніяких знань, а тому «за все хватався, все робив» [7, с. 187], як і більшість бурсаків, які покинули навчання, він вчив дітей, працював писарем. Прикметно, що бурсаки, хоча й не здобули належних знань, вважають себе за «бакалярів учених» [7, с. 187, 224]. Шкварковський та Мичковський, як типові мандрівні дяки-пиворізи, небайдужі до їжі та міцних напоїв, їм притаманний гумор та вміння віршувати: «Шкварковський: [...] я і сам, хоча інспектор школьний, і бакаляр учений, кулешиком живу, і всякий раз шукаю случаю поспіти на обід до доброго господаря, і, услаждаючи слух цих олухів-анагриков то віршами, то медоточивим гласом пісні, свою утробу насищаю!» [7, с. 187]. Постаті бурсаків, їхнє мовлення, репліки, діалоги, коментарі мають вирішальне значення у формуванні гумористичної основи твору І. Карпенка-Карого.

Особливий інтерес у контексті репрезентації образів бурсаків в українській літературі викликає повість маловідомого широкому загалу письменника В.Тая (псевдонім Віталія Павловича Товстоніса) «Незвичайні пригоди бурсаків» (повість з часів XVIII віку) (1929). Дія твору відбувається у 1775 р., у центрі – постаті двох бурсаків-богословів – Самка (Самсона) Довгого і Марка Цвіркуна. Самко, син колишнього січовика, через свою мрію побувати на Запорізькій Січі занедбав навчання: «Дивувалися й учителі, що він з пугнього учня перевівся на ніщо. А він тільки й думав про Січ та козацтво» [20, с. 10]. Тікати на Січ Самко вирішив з бурсаком Марком. Загалом, втечі з бурси були поширеним явищем у XVIII ст., на що вказував П.Житецький [4, с. 195]. Образи бурсаків розкриваються за принципом контрасту: ініціативний, вигадливий, кмітливий і сміливий, проте фізично слабкий Самко і пасивний, вайлуватий, інертний, але фізично міцний і сильний Марко. Самко вирішував, як діяти, куди прямувати, Марко ж у всьому згоджувався й покладався на нього. Проте з розвитком сюжету, в пригодах і випробуваннях характер Марка загартовується, формується й виявляється його власна позиція.

На основі життєвої правди письменник показав, що ставлення до студентів у ті часи було неоднозначним: їх поважали як «вчених», «філософів», проте поширені у середовищі бурсаків бешкети і крадіжки формували й негативне ставлення до них: «[...] хто вважав їх спершу за ченців, то хоч балакали, а коли тільки розпізнавали, що вони бурсаки, то гнали з двору, мов якесь лихо. Не полюбляли ніде школярів-бурсаків, маючи їх загалом за дуже шкідливих» [20, с. 72].

Як і властиво мандрівним студентам, герої В. Таля по дорозі на Січ зазнають численних пригод: побували у товаристві розбійників, провчили невдячного пана, потрапляли у пастки, побували в ролі чортів та астрологів. У пригодах, перипетіях виявлялися кмітливість, сміливість, почуття справедливості героїв. Опинившись у селі, мешканці якого страждали від панської сваволі, Самко й Марко не переймаються тим, що самі втрапили в халепу, а намагаються допомогти селянам у їхньому спротиві пану та його управителям, беруть активну участь у повстанні, залишаються разом із бунтівниками-селянами, відмовляються рятуватися втечею, вступають у бій: «Коли дійде до бійки з ворогами, то ми з Марком не будемо пасти задніх та ховатися. [...] Став Самко на стіні, вже не боїться, що на нього стрілятиме хтось. Що йому смерть, коли він бачить певну загибель усього свого товариства. [...] Хоч би там що, а він мусить бути біля своїх, мусить дати допомогу, хоч би то й самому пропасти» [20, с. 275, 282–284]. Взявши активну участь у битві, Самко й Марко були поранені, проте завдяки турботі розбійника Старого, видужали й хоча Січ, на яку вони мріяли потрапити, вже була зруйнована, вони не припинили мандрів, про що дізнаємося у контексті історії про долю запорожця Василька: «Василька не бере і старість, бо подався з бурсаками і пристав до пікинерів, а потім укупі з бурсаками, з дочкою та зятем подався аж на Кубань, і приписалися вони там до чорноморців, що їх зібрав Антон Головатий» [20, с. 287].

Цікаві, неоднозначні образи мандрівних дяків, колишніх семінаристів, які мають своїх прототипів – представників епохи Бароко, зустрічаємо в творах Вал. Шевчука. Зокрема, героєм першої частини роману-триптиху «Три листки за вікном» (1981) є Ілля Турчиновський – вихованець Києво-Могилянської академії, мандрівник, березанський священник. На основі автобіографії (рукопис першої половини XVIII ст.), через прийом саморозповіді героя, письменник відтворив спогади Іллі Турчиновського про життя, мандри, численні пригоди, показав процес пізнання світу, людей і, врешті, самого себе та істини.

Типовий і, водночас, індивідуалізований образ мандрівного дяка – Климентія Зіновієва, який був «мандрівний ієромонах і творець навчальних віршів» [24, с. 233], відтворив Вал. Шевчук у повісті «Біс плоті» (1997). Мандрівним дяком є й герой роману «Срібне молоко» (2001) – Григорій Комарницький – «складач веселих нищинських віршів, а ще химерніших пісень, як ото про нещасного комара, що полюбився мусі» [25, с. 8].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Як показали спостереження, образи бурсаків відіграють важливу роль у формуванні художньої парадигми творів про духовенство в українській літературі. Відповідно до реалій відтворюваної епохи, індивідуально-авторських художніх доміант й ідейно-тематичної настанови, письменники відтворили колоритні образи вихованців духовних закладів XVIII–XIX ст., що поєднали в собі типові й оригінальні особливості. Репрезентовані авторами образи, в залежності від ідейно-естетичного, жанрово-стильового спрямування твору, набували іронічно-комічного, сатиричного (інтермедії М. Довгалевського, п'єси І. Карпенка-Карого, Г. Цеглинського), романтично-пригодницького (твори В. Наріжного, М. Гоголя, В. Таля), автобіографічного (романи А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, Д. Яворницького) характеру. На основі життєвої правди та власного досвіду письменники розкрили

особливості навчання і побуту вихованців духовних закладів, зокрема Переяславської семінарії («Бурсак, малороссийская повесть» В. Наріжного), Подільської семінарії («Люборацькі» А. Свидницького), Київської духовної академії («Хмари» І. Нечуя-Левицького), духовних шкіл Галичини («Отець-гуморист» І. Франка). Перспективним у руслі досліджуваної проблематики видається компаративний аналіз репрезентованих в українській та зарубіжних літературах, зокрема в російській (М. Помяловський «Нариси бурси», І. Нікітін «Щоденник семінарста»), образів бурсаків, семінаристів, викладачів й, загалом, освітньо-виховної системи духовних закладів.

Література

1. *Білецький О.* Українська проза першої половини ХІХ століття (від Г. Квітки до прози «Основи» / О. Білецький // Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. – К.: Наукова думка, 1965–1966. – Т. 2. – 1965. – С. 148–197.
2. *Василенко Н.* «Це все не творчість, а прямо-таки етнографія...». Стежками художньої прози Д. Яворницького / Н. Василенко // Яворницький Д. За чужий гріх: Роман, повісті, малюнки з життя. – Дніпропетровськ: Січ, 2006. – С. 5–23.
3. *Гоголь Н. Вий* / Н. Гоголь // Гоголь Н. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952–1953. – Т. 2. – 1952. – С. 153–192.
4. *Житецький П.* Странствуючі школьники в старинной Малороссии / П. Житецький // Київская старина. – Томъ XXXVI. – 1892. – № 2. – С. 189–205.
5. *Задорожна Л.* Історія української літератури кінця ХVІІІ – 60-х років ХІХ століття: підручник. – 2-е вид., перероб. та доп. / Л. Задорожна. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 479 с.
6. *Інтермедії* до драми Митрофана Довгалевського «Властотворний образ». Інтерлюдія четверта // Українська література ХVІІІ ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 369–372.
7. *Карпенко-Карий І.* Чумаки / І. Карпенко-Карий // Карпенко-Карий І. Твори: у 3 т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960–1961. – Т. 2. – 1960. – С. 169–230.

8. *Квітка-Основ'яненко Г.* Пан Халявский / Г. Квітка-Основ'яненко // Квітка-Основ'яненко Г. Твори: у 8 т. – К.: Дніпро, 1968–1970. – Т. 5. – 1970. – С. 193–426.
9. *Левицькій П.* Прошлое переяславскаго духовнаго училища / П. Левицькій // Київская старина. – Томъ XXIV. – 1889 (январь, февраль и мартъ). – С. 424–444.
10. *Манн Ю.* У истоков русского романа / Ю. Манн // Нарезный В. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1. – С. 5–44.
11. *Микитась В.* Давньоукраїнські студенти і професори / В. Микитась. – К.: Абрис, 1994. – 288 с.
12. *Нарежний В.* Бурсак, малороссийская повесть / В. Нарезный // Нарезный В. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 8–284.
13. *Нарежний В.* Два Ивана, или Страсть к тяжбам / В. Нарезный // Нарезный В. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 313–467.
14. *Нахлік Є.* Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. / Є. Нахлік. – К.: Наукова думка, 1988. – 320 с.
15. *Нечуй-Левицький І.* Життєпись Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим / І. Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Вибрані твори: у 3 т. – К.: Сакцент Плюс, 2008. – Т. 1. – С. 22–32.
16. *Нечуй-Левицький І.* Хмари / І. Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Вибрані твори: у 3 т. – К.: Сакцент Плюс, 2008. – Т. 3. – С. 5–322.
17. *Помяловський М.* Нариси бурси / М. Помяловський. – К.: Молодь, 1983. – 176 с.
18. *Свидницький А.* Люборацькі. Сімейна хроніка. Роман / А. Свидницький // Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси. – К.: Наукова думка, 1985. – С. 27–210.
19. *Сумцов М.* Паралели къ повѣсти Н.В. Гоголя «Вій» / М. Сумцов // Київская старина. – Томъ XXXVI. – 1892. – С. 472–477.
20. *Таль В.* Незвичайні пригоди бурсаків / В. Таль. – К.: Наш Формат, 2015. – 296 с.
21. *Франко І.* Література XVIII в. А. Василіанські друки. Б. Козацькі літописи. В. Київська академія, драми й інтермедії / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 40. – 1983. – С. 321–347.
22. *Франко І.* Отець-гуморист / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 21. – 1979. – С. 288–315.

23. Цеглинський Г. Аргонавти. Комедія в III діях / Г. Цеглинський // Цеглинський Г. Твори. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові, 2003. – С. 241–286.
24. Шевчук В. Біс плоті / В. Шевчук // Шевчук В. Біс плоті: Історичні повісті. – К.: Твім інтер, 1999. – С. 213–294.
25. Шевчук В. Срібне молоко. Роман / В. Шевчук. – Львів: Кальварія; Київ: Книжник, 2002. – 192 с.
26. Яворницький Д. За чужий гріх / Д. Яворницький // Яворницький Д. За чужий гріх: Роман, повісті, малюнки з життя. – Дніпропетровськ: Січ, 2006. – С. 25–307.

И.Л. Прилипка. Образы бурсаков в украинской литературе: особенности изображения

В статье раскрывается специфика изображения в произведениях украинских писателей XVIII–XX ст. образов воспитанников духовных учебных заведений – бурсаков, семинаристов и др. На основе анализа конкретных текстов выясняются особенности воспроизведения в литературе учёбы и быта бурсаков, освещается специфика образовательно-воспитательной системы духовных заведений Украины XVIII–XIX ст.

Ключевые слова: образ, бурса, бурсак, семинарист, духовенство, духовное учебное заведение.

УДК 82.09

Л. П. Куца

Те, чого діти «досі не мали» (настроєва палітра поезії М. Вінграновського для дітей)

У статті досліджується настроєва палітра поезії М. Вінграновського для дітей, яка постає засобом зображення ліричного суб'єкта свідомості творів поета. Наднастрій розглядається як еквівалент світогляду поета. Детально проаналізовано художні особливості наднастрою (основного емоційного тону) поезії М. Вінграновського для дітей як способу ліричного узагальнення. Представлено повну палітру визначальних настроїв, зокрема радість самопізнання і пізнання світу, казковий і патріотичний настрої, настрої подиву.

Ключові слова: Микола Вінграновський, лірика, наднастрій, настрій, світогляд.

Kutsa L. P. What the children «still had» (M. Vinhranovsky voluble palette of poetry for children).

The article examines the poetry of impressionable palette Vinhranovsky for children, which means there is an image of the subject of consciousness lyrical works of the poet. Overmood regarded as the equivalent of world poet. A detailed analysis overmood artistic features (basic emotional tone) Vinhranovsky poetry for children as a way of lyrical synthesis. Analyzed palette defining attitudes, including the joy of self and knowledge of the world, fabulous and patriotic mood, mood surprise.

Key words: Mykola Vinhranovsky, the lyrics, the basic emotional tone, mood and outlook.

Постановка наукової проблеми та її значення. В українському літературознавстві поезія М. Вінграновського, яку автор адресував дітям чи яка увійшла у дитяче читання, уже певною мірою проаналізована. Так, до розгляду лірики М. Вінграновського для дітей зверталися Т. Салига, М. Сулима, І. Береза, М. Перетятко. Найглибший розгляд цієї лірики запропонував Т. Салига у літературно-критичному нарисі «Ластівка біля вікна» (1989). За його висловом, «майже всі адресовані дітям вірші – це перлини поетичної творчості, які здатні прикрасити найкращі антології, хрестоматії для малих читачів» [5, с. 125]. Важливішим є спостереження цього дослідника про те, що М. Вінграновський запропонував українським дітям те, «чого вони досі не мали» [5, с. 124]. Аналіз ліричного суб'єкта «дитячої» лірики цього поета дає підстави для міркувань, що тим, «чого вони досі не мали», є настроєва палітра М. Вінграновського.

Мета статті – виявити та охарактеризувати палітру визначальних настроїв лірики М. Вінграновського для дітей, а також її наднастрій як багатоваріантну емоцію у її різномірних виявах.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. Перш ніж характеризувати палітру визначальних настроїв поетичних творів М. Вінграновського для дітей, коротко з'ясуємо зміст поняття наднастрій або основний емоційний тон. У певні періоди розвитку літературознавчої науки вчені виявляли особливий інтерес до наднастрою (емоційного тону) як способу художнього узагальнення, властивого саме ліриці. Так, Б. Корман детально розглянув емоційний тон як еквівалент світогляду, тобто світогляд, що став емоцією. Єдність емоційного тону, констатував він, не передбачає емоційної одноманітності лірики поета, оскільки емоція може поставати у багатьох варіантах. За цими варіантами емоції (за настроями) стоїть надемоція, тобто основний емоційний тон, який «найтісніше пов'язаний з художньою структурою системи: на тон працюють усі її рівні» [4, с. 223]. І далі резюмував: «Основний емоційний тон постає у ліриці засобом зображення суб'єкта свідомості...» [4, с. 455]. Звернення до основного емоційного тону як «головного настрою» простежуємо вже у «Лекціях з естетики» Г. В. Ф. Гегеля. Філософ зазначав, що у ліриці головним є «спосіб сприйняття і почуття суб'єкта, настроїв – радісний чи сумний, бадьорий чи в'ялий, – який проходить через усе ціле» [2, с. 431]. Поет, за Г. В. Ф. Гегелем, має намір викликати у читача саме той настрій, що його викликала у нього певна подія і який він «повністю» привносить у зображуване. Розпач, тугу, радість, полум'яний патріотизм тощо поет виражає таким чином, що уже не подія стає осердям ліричного твору, а саме настроїв. Поет може згадувати у творі найрізноманітніші речі, поєднувати різні явища, але при цьому він не відступає від свого «головного настрою» [2, с. 447]. Цей головний настрій філософ розглядав як спосіб поєднання частин ліричного твору у єдине ціле: незважаючи на несподівані повороти теми, різноманітні комбінації і раптові переходи, поет не відступає від головного настрою. Світогляд, як узагальнювали пізніше дослідники, визначає особливості найглибших емоцій

ліричного твору, художня вартість якого залежить від того, «наскільки виражене у ньому почуття просякнуте думкою, просвітлене і освітлене нею» [4, с. 438]. Якщо в основі єдності окремого ліричного твору постає певний настрій, зумовлений якоюсь думкою, то лірична система поета організовується «вищим», «наскрізним» настроєм – основним емоційним тоном, за яким стоїть його світогляд. Цей наскрізний настрій означає тривалий стан, що постає над мінливими життєвими ситуаціями і впливає із поглядів поета на життя. Це не звичайний настрій, а стійкий емоційний стан, на який, як на фон, і накладаються настроєві відтінки.

Зміст ліричного твору, за І. Франком, – це авторські настрої. Франко-критик у трактаті «Із секретів поетичної творчості» в аналізованих творах Т. Шевченка відшукував нове «чуття» (у значенні «настрій»), кожне із яких постає проявом єдиного, багатого відтінками і гранями чуття-світогляду. Настроєві ефекти, за І. Франком, Т. Шевченко досягав за допомогою «елементів» різних категорій. Коли він, наприклад, не намагається компонувати незвичайні поетичні образи або ж збудити почуття болю, тобто коли, за І. Франком, «оповідає попросту», то провокує враження «широкого подиху», «якоїсь гармонії», «тихої, але сильної течії великої ріки». Коли ж поет бажає викликати цілком протилежні настрої, наприклад, неспокою, тривоги, гніву тощо, то «громадить і кидає поруч образи...такі, що шарпають нараз різні змісли і не дають увазі спинитися на однім» [8, с. 85].

Активний стан душі, про який писав І. Франко у названому трактаті, означає довготривалий стан, який домінує над різнорідними, часто цілком протилежними настроями у ліричній системі того чи іншого поета і впливає з його світогляду. За настроєм неодмінно повинна стояти «думка» як певна ідея, погляд на світ, що, формуючи цей настрій, зливається з ним і виражається у ньому. У ліричному творі всі миттєві настрої накладаються, як на

фон, на цей стійкий емоційний стан, що є еквівалентом світогляду, тобто світоглядом, що став емоцією.

Щоб виявити основний емоційний тон лірики М. Вінграновського для дітей, варто взяти до уваги міркування двох дослідників стосовно неї, які співпадають із висновками ряду вчених стосовно «дорослої» лірики цього поета: «оптимістичність і емоційність світобачення» (Т. Салига) та «здорова, світла, радісна поезія» (П. Загребельний). Літературознавці, намагаючись збагнути секрети поетичної творчості М. Вінграновського, роблять спроби відповісти на питання: «...Чому ті вірші, якщо їх вміщено у книгах «для дорослих», сприймаються як твори, писані власне для них, а якщо ці ж самі твори перенесені в дитяче видання, то стають улюбленими поезіями нашої дітвори...» [5, с. 117]. М. Сулима, наприклад, констатує, що для М. Вінграновського існує «лише єдиний творчий процес, справжня серйозна робота, яку тільки потім, а в окремих випадках навіть дуже приблизно, можна розшарувати на твори за віковими категоріями» [7, с. 82].

Радість буття, що наскрізь пронизує лірику М. Вінграновського для дітей, формує багатогранна палітра настроїв. Серед них особливо виділяється радісний настрій малого ліричного героя чи ліричного розповідача (і навіть ліричного персонажа) від споглядання краси і таємничості світу: «Що роблять сонце й місяць вдвох, / Коли в снігах біліє мох, / На сіножать сніги сніжать / І снігурі в снігу лежать?» [1, с. 184].

Ліричний герой М. Вінграновського «увесь у настрої споглядання, і той настрій стає елегією його душі, він мовби сам собою перетворюється у думку...» [5, с. 122]. Так само яскраво виражений настрій радості від пізнання себе у цьому світі. Він пронизує насамперед такі поезії, як «Прилетіли гуси, сіли у воротах...», «Мизатий хлопчик, як горобчик...» та інші. Радість від споглядання світу та пізнання його краси увиразнює належно вибрана поетична манера спілкування автора-поета з дітьми-читачами. Їй підпорядковані образність і поетичні засоби. Глибиною

пісенністю, наприклад, оповита сцена зустрічі малого ліричного героя поезії «Прилетіли гуси, сіли у воротях...» із першими птахами. «Прилетіли гуси, сіли у воротях, / Оті білі гуси в червоних чоботях...», – так майже по-фольклорному відкривається перед дитиною світ природи. Експресивна художня деталь «червоні чоботи», яка гостро апелює до зорових відчуттів, як і в народній казці «Коза-Дереза», підсилює фольклорну стихію поезії. Гуси в «хустинках рябеньких» відіграють роль серйозного персонажа у процесі самопізнання ліричного героя: «...Загелгали гуси, що я ще маленький...». Так мимоволі постають алузії до пасіння гусей дітьми, як, наприклад, у «Грицевій шкільній науці» І. Франка. Отже, внаслідок зустрічі із гусьми ліричному героєві належить зробити висновок: ще зарано йому пасти гусей.

Красивий світ відкриває для себе «мизатий хлопчик», який крокує під дощем («Мизатий хлопчик, як горобчик...»). Настроєм радості пронизані нюхові та зорові образи-ситуації, в оточенні яких, як у чудовому саду, перебуває «хлопчик, як горобчик»: «А фіолетово, а синьо / При хаті півники цвітуть! / Цвіте над півниками слива, / І абрикоса пахне тут» [1, с. 190].

Ігровий діалогізм лежить в основі поезії М. Вінграновського «Куди тобі, сонечко?». Запитання і відповіді, слова-новоутворення та зменшливо-пестливі слова увиразнюють вік адресата. Радісний настрій від ігрового пізнання природи зігриває увесь зимовий пейзаж і навіть переохолоджених на морозі снігурів. Характерно, що у названій поезії, як і в «Прилетіли гуси, сіли у воротях...», М. Вінграновський використовує своє улюблене контрастне поєднання білого та червоного кольорів: біла зима і червоногруді снігурі. Поет свідомо апелює до колористики і в інших поезіях для підкреслення усталеної характеристики того чи іншого персонажа лірики.

Оптимізм і життєлюбність, що лежать в основі світогляду М. Вінграновського, формують не лише емоційний тон його поезії, але й радикально впливають на

зміну «життєвої тактики» і настрою деяких типових у літературі для дітей персонажів. Так, вирізняється своїм поведженням заєць. Простеживши «заячі» мотиви у М. Вінграновського, зауважимо, що цей звір майже позбавлений характерного для нього страху. Йому притаманні радість, оптимізм та гумор, навіть супроти вовків і лисиць. Так, у поезії «Вві сні наш заєць знову задрімав...» його ніщо не тривожить, а звідси не тривожиться за нього і дитина-читач. Художня деталь – поклав «серце своє заяче під лапи» – це образ умиротворення та відчуття безпеки полохливої від природи тваринки. Наскільки автор оберігає своїх читачів від шкідливості у такому віці почуття жалю і хвилювань, засвідчує вивершення поезії радісно-гумористичним настроєм: «Дрімайлику тим часом зацвіла / Під вусом, під самесеньким, – / ромашка!» [1, с. 189].

Характерно, що настрої радості у поезії М. Вінграновського формує не лише споглядання світу і природи. Вирізняються твори, у яких радісний настрої постає як прямий наслідок жертвовності і турботи про іншого («Молоденька хмаринка...»). Малий ліричний герой, який сприймає всі явища природи одухотворено, глибоко зворушений безпритульним становищем юної хмаринки: «Молоденька хмаринко, / Нема в небі хатинки, / То куди ж ти, хмаринко, підеш?» [1, с. 179].

У поезії закладено виразний виховний ефект: остання строфа – високохудожня ілюстрація ідеї служіння багатьом: «...Йди до нас у хатинку – / Під вікном у нас вишня цвіте. / Цвіте зранку кульбаба [...] / Будеш їх поливати, / Будеш їх напувати, / А вони тобі щастя дадуть» [1, с. 179].

Характерно, що в аналізованих поезіях немає нав'язливого дидактизму. Навпаки, ідея служіння і допомоги іншому подана у вишуканій естетичній формі і витонченому тоні. Так, художнє відтворення звичайних образів докільля підтверджує, наскільки природа була вдячним матеріалом для М. Вінграновського, щоб, глибинно

проникаючи у її таїну, виховувати не тільки любов до неї самої, а насамперед високогуманну людину. Останній рядок поезії – «а вони тобі щастя дадуть» – це «доросле» розуміння речей, до якого автор «підтягує» дитину, виховує її. Так зреалізовується так звана «тринадцята заповідь», яку запропонував свого часу дитячим поетам у книзі «Від двох до п'яти» К. Чуковський: поет мусить не просто пристосовуватись до дитини, а пристосовувати її до себе, до своїх «дорослих» уявлень і засад.

Інтенсивне розгортання ліричного сюжету характерне для поезії «На рябому коні прилетіла весна...», у якій – безліч радісних емоцій, спричинених щедрими дарами весни усім: малечі, горобцям, снігурам і насамперед ліричному героєві.

Настрій подиву пронизує поезії «Озирнулись маки: що таке?», «Літній ранок», «Мак і кіт», «У срібне царство цвіркунів...». Радісним подивом пронизана уже згадувана поезія «Вві сні наш заєць знову задрімав...», у якій йдеться про масштабність світосприйняття і «планетарну причетність» (І. Дзюба) не звичайного у літературі для дітей персонажа: «...На зорю дивилася мурашка». У жанровому аспекті поезію «Озирнулись маки: що таке?» можна відносити до поезій-загадок, які мають дуже довгу і багату літературознавчу передісторію. Не викликати заперечень твердження, що М. Вінграновський по-своєму розвинув віршовану загадку Л. Глібова, яку останній розглядав як один із дієвих засобів вироблення світорозуміння дитини. Якщо основою для своїх загадок Л. Глібов брав переважно сюжети фольклорних творів, розгортаючи їх у просторі, то М. Вінграновський значно інтелектуалізує свою персонажну сферу. У центрі подиву маків, шпаченяти, чорного kota постає «воно». А «воно» «таке», що все «потолоче, витолоче, вимне», залишає «від кульбаби тільки пух». «Воно» діє дуже дивно і антитетично: «Плигне, стане, чорним оком блимне, / Розженеться та об грушу – бух!» [1, с. 180].

Від дій «такого» у шпаченяти від страху не вистачило слів, а переляканий чорний кіт «по вуса побілів». Персонаж

аналізованої ліричної поезії непередбачений і загадковий – усього скоєного йому «мало». Але страх – даремний, адже «воно» насправді не злиться, а «сміється». Розгадка хто «воно» в останньому рядку поезії: відомо «лиш одне – говорить воно: му-у-у!».

Основний емоційний тон, який пронизує поезії М. Вінграновського, спровокував подив персонажів перед силою, динамізмом, життєрадісністю і грайливістю головного персонажа, який названий тільки означенням «таке». Тут доцільно навести спостереження І. Дзюби про характер художнього самовираження М. Вінграновського, яке ще більшою мірою стосується його «дитячої» лірики. Тому цитуємо ширше: «Багато які вірші розгортаються в нього, як фільми візій та почувань, душевних станів, що набули картинності. Матеріал душевного життя «кадрується» і злютовується в художню цілість за законами кіномонтажу, в душі поетики Довженка. Нерідко перед нами – немовби «надщільний» кіносценарій дивовижного метафоричного і водночас психологічно точного фільму. В поезії Вінграновський – істинний фільмотворець» [3, с. 16]. Висловлене І. Дзюбою ілюструють поезії «Ця казка на білих лапах...», «Розкажу тобі я ще й про те...», «В ясновельможному тумані...», «Що робить сонце уночі...», «Іде кіт через лід...», «Новорічна заяча пісня», «Приспало просо просеня...», які пронизані казковим настроєм. Так, дійство, про яке йдеться у поезії «В ясновельможному тумані...», відбувається з самого ранку, коли ще не зійшов туман. Епітет «ясновельможний» вжито для підкреслення усєї поважності ситуації коронування головного персонажа – мухомора. Ця подія досить урочиста і значуща для усього лісу. Так що вся природа на певний час перемінилася. Місце події набуває особливого значення. Художня деталь – «де під березою бугор» – повторюється у поезії двічі: у першій та останній строфі, набуваючи при цьому форми казкового обрамлення. Усі художні засоби підпорядковані відтворенню величі і вагомості того, що відбувається. Трепет природи перед царем-мухомором поглиблює

атмосферу казковості. Якщо у «дорослій» поезії образ туману несе переважно негативне смислове навантаження, то у поезії М. Вінграновського для дітей він підкреслює казково-загадковий настрій.

Патріотичними настроями сповнені поезії «Перша коліскова», «Сама собою річка ця тече...», «Ластівко біля вікна...», «Величальна коліскова» та інші. Патріотичні візії ліричного героя (чи персонажа) М. Вінграновського досить поліфонічні, одні і ті ж асоціації несподівано поєднуються із різноплановими образами, особливо коли об'єктом поетизації постає Дніпро. В ареалі Дніпра формується духовність малого героя М. Вінграновського. Для цього героя не так важливо, що, наприклад, його улюблена річка «маленька», «вузька, як долоня», «без імені іще». Архіважливим є те, що вона – «Дніпра тихенька, синя доня». У «Першій колісковій» і «Величальній колісковій» вражають просторовий і часовий виміри побажання малому синові. Пісенна форма поезій – коліскова – дала М. Вінграновському «додаткові резерви» для художнього узагальнення образу Дніпра у ліриці для дітей. Як пише Т. Салига, Дніпро у поезії М. Вінграновського – «це віднайдення себе у просторі, це точні координати... приналежності до землі, до краю, до народу...» [6, с. 13]. Лексема «Дніпро» постає ідейною опорою і в поезіях «Сама собою річка ця тече...» та «Ластівко біля вікна...». Названі поезії формують експресивну систему М. Вінграновського, осердя його творчості, «навколо якого розгортається увесь вміст душевного життя і до якого все так чи інакше знову й знову повертається, все невтримно тяжіє. Це – народ, нація, Україна» [3, с. 16]. Важливо, що у цій системі слово «дитина» – назване чи не назване – займає вагоме місце. Найвиразніше артикульована його семантика у поезії «Перша коліскова»: «дитина золота», «тривога кароока», «гіллячка голуба». Змістове обмеження побажанням «спати» навіть при такій високій образності украй збіднювало б ідейний зміст поезії. Тому два останні рядки третьої строфи і два перші четвертої (останньої) формують кульмінаційний

центр усієї «дитячої» ліричної системи М. Вінграновського, центр, який прояснює патріотичий настрій у ній: «Та як небо в нашому Дніпрі, / Так в тобі не спить хай Україна. / Хай вона не спить в тобі повік, / Бо вона – для тебе і для світу...» [1, с. 189].

Висновки. Світогляд та естетичні засади М. Вінграновського сформували новаторську, відмінну від приземлено-побутової «дитячої» поезії, ліричну систему, яка позначена багатою настроєвою гамою, інтуїтивним сприйняттям світу, інтелектуальною багатомірністю. Очевидним у цій системі є розширення меж художньої образності. До традиційних котів, зайців, вовків долучаються авторські: «хмаринка», «джмелі», «мухомор», «грим». **Поезії** М. Вінграновського сприяють розширенню світосприйняття читача, задовольняючи його пізнавальні потреби. Їх пронизують найрізноманітніші оптимістичні настрої, які об'єднані наскрізним наднастроєм – радість буття.

Література

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Вінграновський ; [передм. І. Дзюби]. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель ; ред. кол. В. М. Камнев, Ю. В. Перов. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 2 : Лекции по эстетике. – 1999. – 603 с. – («Слово о сущем»).
3. Дзюба І. Духовна міра таланту / Іван Дзюба // Микола Вінграновський. Вибрані твори / Микола Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5–22.
4. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Корман. – Ижевск : Ин-т компьютер. исслед., 2006. – 552 с.
5. Салига Т. Ластівка біля вікна / Тарас Салига // Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К. : Радянський письменник, 1989. – С. 117–130.
6. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя... / Тарас Салига // Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. / Микола Вінграновський. – Т. 1: Поезії. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 5–54.
7. Сулима М. Світ, створений всерйоз. Твори Миколи Вінграновського для дітей / Микола Сулима // Література. Діти. Час. – 1984. – С. 81–88.

8. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 31. – 1981. – С. 45–119.

Куца Л. П. То, чего дети «до сих пор не имели» (палитра настроений поэзии Н. Винграновского для детей). В статье исследуется палитра настроений поэзии Н. Винграновского для детей, которая возникает посредством изображения лирического субъекта сознания произведений поэта. Наднастроение рассматривается как эквивалент мировоззрения поэта. Детально проанализированы художественные особенности наднастроения (основного эмоционального тона) поэзии Н. Винграновского для детей как способа лирического обобщения. Представлена полная палитра определяющих настроений, в частности радость самопознания и познания мира, сказочное и патриотическое настроение, настроение удивления.

Ключевые слова: Николай Винграновский, лирика, настроение, основной эмоциональный тон, мировоззрение.

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2

Т.М. Скуратко, к. філол. наук, доц.

Жанр поеми у творчості Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, простежено витоки й еволюцію поемного мислення митця, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби, досліджено філософсько-психологічне підґрунтя поемної творчості поета.

Ключові слова: жанр, поема, ліро-епос, художній стиль, образ, сюжет, метафоричність.

Poem genre in works by Ivan Drach

The article analyzes the ideological and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of the poem, traces the origins and evolution of the artist's poetic thinking, elucidates the typological nature of the specific genre of poems and their importance in the literary process of the

modern era, and outlines poetic narrative structure. The article also studies the influence of literary traditions (T. Shevchenko, I. Franko, Lesya Ukrainka, P. Tychyha, M. Rylskyi, M. Bazhan) on the formation of Ivan Drach's literary philosophy and style. The article focuses on problem-thematic and genre-stylistic features of the artist's poems.

Keywords: *genre, poem, lyric-epic, artistic style, image, story, poet, metaphorical.*

Постановка наукової проблеми та її значення

Творчість Івана Драча дослідники здебільшого розглядали в ідейно-тематичному плані з урахуванням розмаїття його ідейно-стильових пошуків у поезії. При цьому поза увагою залишались найбільш складні форми художньої творчості поета – поеми, в яких яскраво виявилася творча особистість письменника. Літературознавчий інтерес до поем митця вмотивований насамперед умілим поєднанням у них поемної традиції й індивідуального стилю художнього мислення.

Осмислення жанрової своєрідності поем Івана Драча збагачує сучасне літературознавство уявленням про жанровий репертуар поеми, творчість поета загалом, дає змогу розширити теоретичні уявлення про родово-жанрові утворення, новаторство в літературі ХХ століття, а також розгортання художнього дискурсу сучасної поеми.

Аналіз останніх досліджень

Різні аспекти поетичного доробку І. Драча розкриті у працях О. Астаф'єва, Наталки Білоцерківець, Д. Вакуленко, С. Гречанюка, Людмили Дем'янівської, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, А. Макарова, Я. Мельника, Б. Мельничука, І. Михайлина, В. Моренця, Л. Новиченка, Ф. Неуважного, М. Острика, Є. Прісовського, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука, С. Фесенко, А. Шевченка та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його поезії та поем. Поглиблюють творчий портрет поета дослідження Лариси Тихої та Валентини Галацької. Так, Лариса Тиха у дослідженні «Стилістичні функції образів-символів у метафорах Івана Драча» окреслює новаторство мови і стилю

Івана Драча, зокрема поетичної мови письменника з погляду функціонування у ній метафори. Дослідниця наголошує, що у ролі семантичного ядра метафоричних структур автора часто виступають трансформовані традиційні образи-символи: *душа, серце, доля, вітер, тиша*, які в поетичних текстах І. Драча набувають нового звучання. Показові для індивідуального стилю І. Драча метафори з назвами часу (*вік, століття, рік* і под.) [7, с. 188].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження

Помітним явищем української літератури стали поеми Івана Драча, які відзначаються незвичайною наративною стратегією. В їх структурі спостерігаємо окремі оповідні частини, котрі, поєднуючись монтажно, спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. І в такий спосіб наратор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє до них ставлення. Наратор-усезнавець своєрідно поєднує епічне начало з напруженим драматизмом і ліричністю у відтворенні художньої картини світу, у формуванні жанрових різновидів поем.

Жанрова палітра поем І. Драча досить різноманітна: ліро-епічні поеми («Спрага», «Ніж у Сонці», «Лю», «Чорнобильська Мадонна»), ліричні («Смерть Шевченка», «Соната Прокоф'єва», «Ейнштейніана», «Поема для жіночого голосу», «Леонардо да Вінчі», «Ненаписана поема», «Віра, Надія і перша моя любов», «Шабля Богдана Хмельницького», «Дивна хроніка одного білого дня», «Сизий птах із гніздов'я Курбаса», «Поема для жіночого голосу», «Свічка для патріарха»), ліро-драматичні («На дні роси...»), драматичні поеми («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), кінематографічні («Числа»). Митець пройшов шлях від поезії ліричної і ліро-епічної до поезії драматичної.

Ліричні поеми І. Драча позначені безпосереднім відображенням внутрішнього стану, почуттів і переживань ліричного героя, спричинених суспільними настроями та життєвими обставинами. Ліричний спосіб зображення в

поемах митця характеризується безпосередністю висловлення думок і почуттів героя. Художній наратив веде гомодієгетичний або гетеродієгетичний наратор чи персонаж.

Ліричним поемам І. Драча характерне накладання музичної гами на гнучку палітру мовних звуків, тональності. Митець, розвиваючи традиції своїх попередників – Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини, звертається до жанру поеми-симфонії («Смерть Шевченка», «Соната Прокоф'єва», «Леонардо да Вінчі»). Вищою формою симфонічної асоціативності І. Драча є «видіння», побудовані на основі синкретичного мислення.

Так, у поемі-симфонії «Смерть Шевченка», в якій осягнуто життя й досвід великого попередника, наратор-усезнавець уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру з музикою. Адже в музиці певні аспекти діяльності особи передаються через розкриття переживань та через відтворення емоційних станів. Для симфонії характерна співзвучність, багатозвучне поєднання тонів, якими в поемі І. Драча є ірраціональні компоненти (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними й сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації (три свічки, вишневий цвіт). Ліричний наратив поеми «Смерть Шевченка» представлений голосінням ліричного оповідача над долею Шевченка, який став гордістю нашого народу: *Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси й гори – ним залиті. / Бунтують хвилі – думи і слова, / І сонце генія над ним стоїть в зеніті* [1, с.15].

Симфонія «Смерть Шевченка» є цікавою за своєю структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер». Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Т. Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер: *Йому стелилася дорога незвичайна – / Єдина у житті і в смерті теж єдина, /*

Крізь всі віки, загорнуті у смуток, / Крізь всі народи, сиві і весняні, – / Кругом землі йти на плечах братів [1, с. 16].

Назви частин характеризуються глибокою метафоричністю. Вони є символами травневого повернення поета на рідну землю, його щовесняного воскресіння у пелюстках вишневого цвіту і теплому весняному вітрі, в омріяному «садку вишневім коло хати», в стежинах над Дніпром і тополіній вічності. Вишневий цвіт у поемі також є символом України. Творчого переосмислення у симфонії «Смерть Шевченка» набуває і образ-символ калини: *Петербурзьким шляхом, по коліна / Грузнучи в заметах боса йшла / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола. / І намисто сипалось під ноги, / Ніби кров змерзлась на льоту. / «Сину, сину», – слухали дороги / Тих ридань метелицю густу / «Може б, сину липового чаю / Чи калини, рідному, бува...» / А дорога ген до небокраю – / На дорозі мати ледь жива [1, с. 17].*

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Взаємозв'язок між фабульним сюжетом і «сюжетом» персонажевої уяви здійснюється і через так звану «тему мандрів», через яку І. Драч продовжує традиції Т. Шевченка. Варто також звернути увагу ще на одну деталь – на роль «далекого ділового голосу» в симфонічній структурі поеми «Смерть Шевченка». Цей своєрідний збірний, філософський узагальнений образ (в такій узагальненості полягає одна з особливостей симфоній) становить собою четверту частину поеми, яка нагадує змагання «підголосків», що втілюють побічні теми, і в кінцевому підсумку злиття їх в основний мотив. Цей мотив, виразно синтезований з побічних тем,

зливається, до того ж, з так званою «вишневою» темою, що є у творі провідною: *«Я тебе в Закревській поманила, / Я душею билась в Репніній, / А в засланні крила розкрилила / В Забаржаді, смуглій і тонкій... / Я – Оксана, вічна твоя рана, / Журна вишня в золотих роях, / Я твоя надія і омана, / Іскра нероздмухана твоя»* [1, с. 18]. У річищі такої поетики побудований цикл Лесі Українки «Сім струн», де в останньому, сьомому вірші, немов у заключному акорді вінка сонетів, сконцентровані всі думки, усі «голоси» і «підголоски» поетеси. Отже, І. Драч, плідно розвиваючи національні традиції словесності (український фольклор, творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини тощо), виступає новатором у літературній творчості, репрезентує художній світ у модерному його форматі.

Симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах І. Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи твори І. Драча, можна простежити еволюцію творчої манери їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка»), він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої будується на музично-композиційному принципі, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

Для ліричних поем Івана Драча характерна цілісність, підпорядкованість об'єктивній зовнішньофізичній або сюжетно-фабульній логіці, разом з тим і фрагментарність побудови, відвертість у розкритті власних переживань, драматизація чуттєвого сприйняття світу, симфонічність мислення, «музикування», підпорядкування естетичним законам мистецтва, зокрема жанру ліричної поеми.

Отже, в ліричних поемах Драч використовує складну суб'єктну форму «Ти» – «Я», інтимізує ліричний наратив, викликаючи довір'я у читача до ліричного героя поеми. У такий спосіб ліричні поеми І. Драча демонструють нові форми змалювання фікційного (уявного, образного) світу, зосереджуючись на складній гамі переживань і почуттів людини. У наративі І. Драча основну структуротворчу функцію відіграють ліричні монологи як засіб самохарактеристики героя та прийом моделювання складної дійсності. Гомодієгетична наративна ситуація допомагає поетові багатогранно окреслити художню картину життя, показати щирість і безпосередність ліричного самовираження героя.

Багатогранність Драча-митця, його опоетизоване епічне начало виявляється в ліро-епічних поемах «Ніж у сонці», «Чорнобильська Мадонна». У цих поемах зберігається неповторний метафоричний стиль поета-лірика. Він виносить головну думку у назву твору, в заголовок, який є всеосяжною метафорою. Ця всеохоплююча метафора своєрідна. Її зміст не розкривається безпосередньо, а «розшифровується» через низку метафоричних узагальнень, що являють собою образи твору, символи, алюзійні ланцюги та ремінісценції. Сюжет ліро-епічних поем І. Драча є не що інше, як розвиток метафори від всеохоплюючої до словесної. Ліро-епічні поеми І. Драча відзначаються драматичною напруженістю. Отже, вони певною мірою є близькими до поем драматичних. Так, у ліро-епічній поемі «Ніж у сонці» конфлікт «сонячного» гуманістичного, творчого і руйнівного, «мефістофельського» начал становить основний стрижень цього твору, саме тут сходяться точки перетину символічно-узагальненого і життєво-конкретного начал, що, з одного боку, роблять сонце втіленням моральних категорій краси, правди, самопожертви задля великої мети, а з другого – підносять явища реальні («Божевільна, Врубель і мед», «Похорон голови колгоспу») до філософського узагальнення. Перебуваючи на порозі нового суспільства з

його тривогами та небезпеками (Сонце з ножем-ракетною у протуберанцях), ліричний герой начебто прощається з минулим, гірко оглядаючи його страшні сторінки. Своєрідним є жанрове осердя твору – «феєрична трагедія», що зближує ліро-епічну поему з драматичною, адже у творі віднаходимо безліч трагічних нот: загроза атомної війни – «ніж у сонці», однак ще злободенніше звучить трагедія українців ХХ століття: репресії, голодомор 1933 року, Друга світова війна. Новаторством митця є прагнення проникнути в історичні, соціальні, морально-етичні площини епохи, сміливе зближення з правдою життя.

«Модель» технократичного суспільства, модельована письменником упродовж трьох десятиліть, вибудована остаточно в поемі-мозаїці «Чорнобильська Мадонна», в якій віднаходимо два основні стрижні образної системи: Зло нищення – Чорнобиль і Добро Творення – Мадонна. Суспільство зухвалої технократії (з війнами і нищенням, Чорнобилем) – у минулому. Попереду – суспільство Істини, Любові, Материнського благословення, суспільство, у якому перемагають чистий розум й облагороджене Господом сумління, у якому «фізики» творять добробут, не забуваючи про екологію природи, а «лірики» свято бережуть загальнолюдські цінності, формуючи екологію душі. У цьому, на наш погляд, і полягає суть екологічного дискурсу І. Драча. В поемі органічно поєдналися художні інновації, традиції досвіду попередників (фольклор, Т. Шевченко, П. Тичина, М. Хвильовий, У. Самчук) і, зрештою, традиції, самочинно вироблені І. Драчем. Новаторським є авторське визначення жанру поеми «мозаїчна», що свідчить про поєднання в ній різних видів мистецтва (літератури й малярства).

Отже, ліро-епічним поемам І. Драча притаманне значне розширення простору та часу, соціально-історичний хронотоп тут набуває масштабності, а наявність ліричного героя, розкриття переживань, почуттів, думок автора дає змогу поєднувати особисте й загальне, тимчасове і вічне, локально окреме і спільне, переводити конкретні проблеми в глобальні, що стосуються людства загалом. Поет є

суб'єктивним, але не зосередженим на собі, загальне для нього – важливіше, ніж особисте.

Найяскравіше талант Івана Драча розкрився у жанрі драматичної поеми («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»). У них вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинками та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, М. Старицький, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Митець посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках. Яскравим прикладом драматичної поеми І. Драча є «Соловейко-Сольвейг», за жанром – відцентрова поема. В її центрі – внутрішній світ скульптора Марини Турчин, навколо якої експлікуються всі події в творі, однак кожна сцена розгортає нову картину людського буття середини ХХ століття, розкриває драматичні колізії життя дійових осіб.

Своєрідність поеми вбачається у назві «Соловейко-Сольвейг». Із запису на магнітофонній стрічці, який звучить особливо урочисто, виконує функцію обрамлення драми, реципієнт дізнається, що «Соловейком-Сольвейгом» називав свою кохану Марину скульптор Михайло Турчин: *«Слухай, Марино, я тебе виліплю. Я тебе витворю, мій Соловейку! / Двадцять літ твого тіла, моя бездоганна Ассоль! / Двадцять зим твоєї білосніжності, моя Сольвейг жадана!»* [1, с. 329]. Образ Соловейка-Сольвейг інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює фольклорний мотив образу соловейка – символу весни,

кохання, щастя, гармонії у житті персонажів. Окрім того, соловейко в міфології багатьох народів втілює творця світу, символізує повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди.

Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій і як розвиток характерів, конфлікту, духовних шукань героїв, поет оперує цілісними «блоками-картинами» життєвого матеріалу і на цій основі розгортає сюжетну дію. Особливу поетику твору увиразнює сплав піднесеного і повсякденного побутового життя персонажів. З цією метою Драч застосовує то оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі І. Драч зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смыслом життя героїв. Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча – метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» образ Сольвейг втілюється в кількох жіночих образах: Сольвейг – норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Приймавши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином, відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка переходить в алегоричність. У поемі спостерігаємо особливий сплав народних традицій, новітніх засобів і своєрідний підхід до них автора, художника слова. І. Драч порушує й розкриває надзвичайно важливі людинознавчі питання, як-от: вияву мистецтва слова, таланту і бездарності, пошуки творчої особистості, а до того ж значно модернізує, видозмінює природу цього традиційного жанру, який нехтує побутовізмом, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень.

Образ Марини Турчин замальовується у розвитку: вона глибоко поважає і любить свого колишнього чоловіка

Михайла («Добрішої людини я не знала. / Він народив мене – я з ніг до голови його» [1, с. 277]) і водночас бажає «звільнитися від його тіні», хоче сама утвердитися як художник, особистість («Коли вже скину крила Турчина з своїх плечей?! Ненавиджу. Розбила б це погруддя!» [1, с. 284]).

Своєрідність конфлікту у драматичних поемах І. Драча полягає в тому, що він зумовлює постійну атмосферу роздвоєності, бінарнісну цілісність широкого епічного полотна. Ця тенденція свідчить про фрагментарність композиції драматичних поем І. Драча. Особливість цієї поетики варто розглядати не лише в одній площині з колажністю як ознакою конфлікту ідей, а і в одному ракурсі з епізодичністю. Так, такі розділи драматичної поеми «Дума про Вчителя», як «Вчитель в НТР», «Зустріч з Бляхою-Мухом» та інші, побудовані за всіма законами класичної новели. Згущена, стиснута концентрованість і напруженість дії, послідовність, завершеність наративу, теплий ліризм, безсумнівно, дають підстави вбачати традиції у створенні подібних психологічних образків у прозі В. Стефаника. Змістові розбіжності не дозволяють вдатись до прямих аналогій, але, гадаємо, доцільно порівняти за емоційно-композиційними показниками «Психологічний семінар» І. Драча з «Новиною» В. Стефаника. Передусім, відчуваємо близькість у розстановці композиційних елементів: розв'язка відома відразу, що посилює інтерес читача до шляхів її втілення. По-друге, в обох митців діалогічна мова різко переважає над авторською монологічною. По-третє, обидва твори емоційно наснажені; з наростанням напруження вони стають непримиренними соціальними інвективами. Проте, на відміну від Стефаникової прозової новели, у І. Драча вона поетично-драматична, тому й будується за особливими мистецькими законами. Конкретний факт (самогубство Павлика і обставини, які привели його до цього) відбувається за деяких умовностей, хоч вони загалом відповідають новелістичній швидкозмінності подій. Окремі мікроепізоди поєднані між собою словесним коментарем. Сповідь ведеться від першої

особи. Мова автора звучить лише в ремарках, які виконують тільки допоміжну функцію. І нарешті, конфлікт здебільшого не описовий, а видимий, сценічний, хоч вага кожного слова від того не применшується.

Драматичний вузол поеми «Дума про Вчителя» розгортає одвічну тему добра і зла, їх протистояння на різних площинах моделювання картини світу. Добро автор підносить до найвищого блага. Образ В. Сухомлинського – втілення доброти і людяності. Вчитель – вірець у боротьбі зі злом, несправедливістю. Драч наводить безліч життєвих історій, які сповненні драматизму, маркують онтологію буття. Часто виною життєвої драми його героїв є неправильне, «потворне» виховання – виховання, що будувалось на різних доблестях, але не на засадах добра, справедливості, любові. Зміщуючи часові пласти, автор примушує своїх персонажів спілкуватися з людьми інших епох, нерідко іншого світогляду, тим самим випробовуючи героя на міцність громадянських переконань, моральних критеріїв, «гартуючи» Людину Людства.

Апелюючи до читача, автор розмірковує про естетичні труднощі втілення складної проблематики: адже в його концепції образ Вчителя стає всесвітньо величним («Усі ми — тільки учні й вчителі. / Усі ми у добрі своїм і злі / Несем чийсь холод чи любов гарячу») [1, с. 122]. Це зумовлює муки художньої творчості, оголеність образів («нагість слів»), які, відтворюючи клетіт буднів, уподібнюються «клекоту орлів». Його хвилюють «вири й нутри виховання», перед якими тьмяніє «академічність». Звертаючись до умовного адресата, поет застерігає: «Ти не січи із своєї висоти / Хоч меч нагий, та у меча – двосічність...» [1, с. 122]. Варто підкреслити: такі передмови були характерними для творів давнього письменства, тільки часто вони виконували функцію посвяти меценатам та видатним людям доби. Іншу комунікативну функцію відіграє «Слово до читача» в І. Драча, який прагне провести його складними колами буття ХХ ст., уводить в уявний художній світ, в котрому

змагаються Добро і Зло, відбувається гуманізм і антилюдяність.

«Дума про Вчителя» – метафоричне втілення ідеї поєднання в образі Вчителя мужності, непримиренності в боротьбі з кривдою і безмежної доброти. Назва твору метафорична, об'єднує в собі образи Макаренка, Корчака, Песталоцці, Сквороди. Загалом тематику поеми митцеві диктували проблеми буття етносу і людства. І. Драч майстерно зображує уявний світ у річищі поетики експресіонізму, що зумовило глибину метафоричного мислення митця. Цей художній дискурс увиразнюється сюжетно-композиційною організацією тексту, вмілим чергуванням часо-просторових координат драматичної дії, характером групування дійових осіб, прийомами моделювання художнього світу.

Показовою в драматургії І. Драча є поема «Зоря і смерть Пабло Неруди», твір, що в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чилійський лад». У центрі конфлікту – образ видатного чилійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди. Художній час поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства. Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами: двохпалубний корабль, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості, на які «працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-

успішавця про події максимально драматично насичена. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верлібрових вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії. Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назва-ремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: *«Поет – доля, а не професія»*; *«Капітан – професор секретної поліції, він же сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»*; *«Ромео I – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»*; *«Ромео II – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»*; *«Ромео III – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)»* [1, с. 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами

служіння великому мистецтву: «*В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан*» [1, с. 333].

Новаторством митця є колажність: в поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вухо»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутків жанру драматичної поеми.

Потужним ліричним струменем вирізняється поема «На дні роси» (*Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики*), яку трактуємо як ліро-драматичну. У творі звучить потреба відбутися в духовній повнокровності, в синтезі здобутків людства з літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу.

Найвищим досягненням в поетичній драматургії митця є синтез мистецтва слова і кінематографа («Числа», «Дума про Вчителя»), за допомогою яких автор досягає чіткої і розлогої зображальності, використання колористичних ефектів – гри білого і чорного кольорів як символів позитивного і негативного начал у житті, пластичності образів, швидкій зміні місця і часу подій, зображення «крупним планом» і в перспективі, музичному «оформленню» твору, зверненням до елементів новелістики, метафоричного наповнення, символізації, продовження традицій Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка, О. Довженка, Пабло Неруди.

Авторська модифікація драматичної поеми відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадженям художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем

ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча. Особливо виразними є внутрішні монологи героїв, через які розкриваються онтологічні проблеми буття особистості. Жанровими чинниками тут виступають умовність дії, поліфункціональність символів, переплетення реальності з фантастикою, поетичні передмови, вставні епізоди, ремарки, риторичні і нериторичні монологи персонажів, афористичність вислову, широке залучення документального матеріалу, новелістична побудова окремих розділів, художнє моделювання наукових проблем.

Висновки та перспективи подальшого дослідження

Багатством і різноманітністю жанрових форм і їх модифікацій характеризується жанр поеми у творчості І. Драча. Його поеми відзначаються незвичайною структурою, ускладненою окремими сегментами, котрі, поєднуючись монтажно спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. У такий спосіб автор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє ставлення до них. В ліро-епосі митця яскраво відчутна діалектика традицій і новаторства: взаємозв'язок двох основних начал художнього освоєння світу – інтелектуального і фольклорного, засвоєння народно-пісенних традицій. Філософсько-історичне, соціально-психологічне осмислення дійсності, відкрита концептуальність, інтелектуалізм, багатоаспектна проблематика – найприкметніші ознаки поемної творчості митця.

Завжди будучи сучасним і актуальним, глибоко усвідомлюючи велику історичну місію літератури взагалі і своєї творчості зокрема, І. Драч якнайточніше виражає суть діалектики традицій і новаторства як головного рушія культурного прогресу.

Література:

1. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.

2. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.
3. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
5. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota Bene).
6. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 64-84.
7. Тиха Л.Ю. Стилiстичнi функцiї образiв-символiв у метафорах Iвана Драча // Фiлологiчнi студiї: Наук. часопис. – Луцьк, 2002. – № 3. – С. 187-191.

Жанр поэмы в творчестве Ивана Драча

В статье проанализированы идейно-эстетические поиски Ивана Драча в жанре поэмы, прослежены истоки и эволюция поэмого мышления писателя, выяснена типологическая специфика жанровой природы поэм автора, их значение в литературном процессе современной эпохи, очерчены философско-психологические основы поэмого творчества писателя.

Ключевые слова: жанр, поэма, лиро-эпос, художественный стиль, образ, сюжет, метафоричность.

ББК 83.3 (4Укр) 6

Ван Сяоюй, аспірант
(м. Хунань – Львів)

Психоаналітичний код любові в прозовій творчості Івана Франка (1880-1900-х років): суперечність та ідентичність

У статті розглянуто лейтмотиви любові в художній прозі І. Франка (1880–1900-х років) крізь призму епігенетичної теорії розвитку особистості німецького психоаналітика Е. Еріксона. У Франкових творах психічної структури особистості героя чітко

простежується перехід від однієї форми його самоідентичності до іншої, що викликає кризу ідентичності в любовних стосунках. Художній матеріал письменника ілюструє, що любов – це зріла установка людини, її система цінностей і життєва світоглядна позиція.

Ключові слова: *об'єкти і форми любові, ідентичність, суперечність, регрес, інтеграція, затримка, Едіпів комплекс, твір, герой, автор.*

Wang Xiaoyu Psychoanalytical code of love in prose oeuvre by Ivan Franko (1880-1900-ies) : contradiction a and identification

Leitmotifs of love in prose by Ivan Franko (1880-1900-ies) through the prism of epigenetic theory of evolution of personality by German psychoanalyst E. Ericson are considered in the article. In Franko's plot creation of structure of character's personality a transition from one form of his self identity to another is observed clearly, this causes crisis of identity in love relationship. The writer's artistic material illustrates that love is a human mature setting, her system of values and life world-view position.

Key words: *objects and forms of love identity, contradiction, regression, integration, delay, Oedipal complex, work, character, author.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Лейтмотив любові в художній прозі І. Франка 1880–1900-х років передбачає психологічний момент ідентичності героя, тобто відчуття цілісності й сприйняття власного «позитивного» образу, який формується ще в дитинстві. Утім, психосоціальна ідентичність – це ієрархія не лише позитивних, а й негативних елементів. Перша, на думку Е. Еріксона, – постійно знаходиться «в стані конфлікту з минулим, яке потрібно подолати, і з майбутнім, яке потрібно запобігти» [цит. за: Лейбин 2001: 201–202].

Таким чином проблематика любові в творчості І. Франка, як і в будь-якій іншій, – це «душевна драма» суперечності та ідентичності власного образу героя чи автора. Звідси – постановка наукової проблеми: дослідити психодинаміку любові в художній прозі І. Франка на шляху первинного розщеплення цілісної психічної системи персонажа під впливом соціально-культурних факторів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування структурних результатів дослідження.

Наукове психоаналітичне охоплення та інтерпретація лейтмотивів любові в прозовій творчості І. Франка 1880–1900-х років пов'язане передусім із природою авторової особистості і процесами її соціалізації. Таким чином у своєму дослідженні, окрім фрейдівського класичного психоаналізу застосовуємо концепцією Е. Еріксона про відносини «Я» і суспільства. Ключовим у епігенетичній теорії німецького аналітика, послідовника З. Фрейда є поняття «ідентичності», формування якого здійснюється протягом усього життя людини і проходить цілу низку вікових стадій розвитку. Вони не заміщують одна одну при переході, а підлаштовуються. Звідси – висновок, що психічний розвиток людини подібний до «епігенетичного ансамблю», в якому живуть і взаємодіють усі віки: дитинство, юність, старість і т. п. Отже, нічого дивного немає, що в любовних стосунках кожної людини протягом усього життя можна простежити прояви інфантильності, Едіпового комплексу, кризові протиріччя чи суперечності попередніх періодів її психічного розвитку.

Так свій «Поєдинок» І. Франко обрамив епіграфом, взятого із слів Й.-В. Гете: «Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust (Дві душі живе в моїх грудях)». Символічну функцію виконує сама композиційна побудова твору. Адже військові бойові дії, навіть найжорстокіші – це лише тло, контраст до внутрішньої душевної битви ліричного героя, на передову якої виходить його «сумління», «покаяння», «самосуд», «розпач», «вагання» і т. п. Отже, автор дає збагнути, що найважча боротьба – з самим собою, з якою не зрівняється жодна війна.

З психоаналітичного погляду – це внутрішня боротьба психічних інстанцій головного героя Мирона (автора): Воно, Я, Над-Я, в якій перемагає остання, явившись в уяві примарою:

«– Хто ти? – ледве прошептав я, важко переводячи дух.

– Я Мирон, – відповіла сміло й твердо поява.

Так, се справді був Мирон! Се справді був я, такий сам, як колись в найсвятіші дні моєї молодості!. В гордїй, смілій поставі, в блискучій зброї стояв мій власний образ передо мною, мірячи мене строгим, грізним оком судді, який бачить перед собою затверділого і непоправного злочинця. Від того погляду мої груди стискалися, вся моя істота тремтіла, мов лист від осіннього вітру. Ох, я чув неясно, але все-таки чув, що не вийду чистим із сього острого суду» [Франко 1978 : т. 16, 186]. Далі точиться суперечка, хто з них є справжнім Мироном, а хто – ні. Пристрасна розмова переростає у смертоносну дуель, в якій виграє примаара.

З погляду психоаналізу, це «душевна драма» суперечності та ідентичності власного образу героя, його цілісного сприйняття себе як тілесної і душевної єдності. Мирон¹ (псевдонім автора. – В. С.) стріляє в привида, в своє друге «Я», а потім і сам «гине» від його кулі.

Сучасна українська літературна критика (С. Павличко, Т. Гундорова, Б. Тихолоз, Р. Чопик та ін.) полюбляє наводити ці фрагменти як доказ Франкової психодрами роздвоєної особистості. Утім є ще інший аспект глибинної психології, суть якого полягає в тому, що існує декілька образів «Я» особистості: «Я-реальне», «Я-ідеальне», «Я – в очах інших» (К. Горні), і якщо вони зазнають негативного соціального впливу, то звісно порушується їхнє «нормальне» функціонування. Отже, кризову ситуацію особистісного «Я» можна помилково сприйняти як його психічне роздвоєння. Адже Е. Еріксон довів, що розвиток індивідуума продовжується протягом усього життя, хоча стадії його

¹ «Малого Франка, – пише Наталя і Богдан Тихолози, – мама, як відомо, називала Мироном. Існувало вірування, що довгоочікувані діти часто ставали жертвами злих духів. І щоб уберегти своє чадо від цього, його треба називати не на ім'я, яке дали при хрещенні, а домашнім, поганським ім'ям. Ось чому для рідних Івась був малим Мироном». Див.: Франко: Наживо / Franko: Live © авторський проект Наталі і Богдана Тихолозів [електронний ресурс: <https://frankolive.wordpress.com>].

розвитку, будучи заздалегідь обумовлені біологічними і сексуальними факторами, є певною мірою незмінними.

В аспекті *ідентичності* та *суперечності* особистості новела «Поединок» І. Франка якоюсь мірою нагадує «Я (романтику)» Миколи Хвильового, де головний герой убиває свою матір, що є символом внутрішньої свободи і любові власного Я. Утім, на відміну від Франкового героя, який усвідомлював своє ество ідентичності і суперечності, у героя Хвильового була скрита форма аутизму. Адже його психіка перебувала у замкненому колі страхів, надуманих підозрінь і фантастичних образів інфатильної природи. У кінцевому результаті, такі люди «часто говорять про себе *-ти-*, а матір (або вихователя) називають займенником *-я-*» [Хэйес 2003 : 294].

«Рухома естетика» любові (батьківська, братерська, еротична, релігійна і т.п.) в творчості І. Франка так чи інакше зводиться до «соціальної ідентифікації», що в епігенетичній теорії розвитку особистості Е. Еріксона визначається як «суб'єктивне відчуття тотожності і цілісності».

Франко водночас є митцем «каменярьського молота» і «зів'ялого листа» любові: *«Я за правду боротись готов / І за неї пролить свою кров, / Та з собою самим у борні / Не простояти довго мені* («Догорають поліна в печі...»).

Це аж ніяк не можна трактувати як роздвоєння особистості, а поетичний перехід від однієї форми *самоідентичності* до іншої, що викликає так звану допустиму кризу. Вона, за Е. Еріксоном, не є невротичним розладом, а «поворотним пунктом», моментом вибору між регресом, інтеграцією і затримкою.

Звідси – *ідентифікація* і *суперечність* любовних стосунків Франкових героїв і самого автора, що часто перебувають на перехресних стежках особистісних почуттів і громадського обов'язку. Особливо це стосується, коли персонажі належать до різних сфер соціальної діяльності і національної приналежності. В одних випадках така ідентичність сердечних стосунків для героя є *позитивною*

(наприклад, Борис і Густя («Не спитавши броду»); Владко і Регіна («Лель і Полель»); Євген і Регіна («Перехресні стежки»), а в інших – *негативною* (наприклад, Калинович і Мільця («Герой поневолі»); Целя і Семіон («Маніпулянтка»); Олімпія і Нестор («Основи суспільності»); Борис і панночка («Дріада») тощо.

Так у «Дріаді» хлопець спочатку закохався в чаруючий голос і вроду незнайомої дівчини, а потім, усе обміркувавши, дійшов висновків: *«Ні, ні, не їй місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі й національні задачі. Правда, Борис не знав, хто вона і до якої народності зачисляє себе. Вона співала по-українськи, і Борис не міг утаїти перед собою того, що власне ся українська пісня найдужче вхопила його за серце, ще заким він побачив співачку. Вона й говорила з ним потім по-руськи, але з якимось неруським акцентом, з неруським, горляним відтінком у голосі. Та й уся її поведінка – не руська. Було щось фантастичне, романтичне в її рухах і словах, зовсім манірне, претенсіональне, незвичне і майже неможливе у русинки. Борис аж тепер пригадав собі все те ясно і, підвівши суму своїх спостережень, рішуче захитав головою.*

– Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?» [Франко 1979 : т. 22, 108].

Далі Борис наче хотів відмахнутися рукою від вимріяної спокуси, але натомість в його уяві знову виринув образ тої привабливої дівчини і він тужливо зітхнув. Так закінчується оповідання.

Як бачимо, художній матеріал ілюструє патологічну ейфорію, що супроводжується порушенням душевної рівноваги психічних інстанцій «Я» і «Над-Я» героя. Адже його пронизує відчуття нібито власне «Я» виходить з-під влади «Над-Я», стаючи незалежним, і отримує звитягу над ціннісними установками, які насправді є закоренілими стереотипами. Звідси – затримка емоційних відчуттів Бориса й острах: – *«Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент.*

Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Що мні і тобі, жено?»
[Франко 1979 : т. 22, 108].

Психобіографічна основа твору – очевидна, якщо зважити особисті стосунки І. Франка із Целіною Журовською-Зигмунтовською та Юзефою Дзвонковською, які були іншої національності і соціального статусу, але привабливі і жіночі у сприйнятті закоханого в них письменника.

Подібні життєві ситуації можна охарактеризувати як «опір ідентичності» (Е. Еріксон). Досліджуючи ігрову природу дитини (Homo Ludens), Е. Еріксон спостеріг, що «ідентичність, яка виникає, зводить мости між стадіями дитинства, коли тілесному Я і батьківським образами надають їх культурні конотації» [Erikson 1950 : 135]. Він вважав, що формування ідентичності¹, відчуття цілісності починається там, де закінчується ідентифікація². Таким чином динаміка Его людини виконує інтеграцію психосексуальної та психосоціальної функцій на певній стадії розвитку особистості.

Е. Еріксон виділяє вісім основних стадій розвитку особистості, в яких з погляду ідентичності й суперечності виникають такі протидії: базальна довіра / базальна недовіра; ініціатива / почуття провини; автономія / стид і сумнів; інтимність / ізоляція; продуктивність / почуття неповноцінності; ідентичність / невизначеність ролей; продовження роду / стагнація; інтеграція Я / відчай. Він, як і З. Фрейд, дотримується думки, що надзвичайно важливу роль у формуванні структури особистості і любовних стосунків відіграє її дитинство.

¹ *Ідентичність* – почуття тотожності людини самій собі. Відчуття цілісності самого себе у всіх своїх діях і відношенні до навколишнього середовища.

² *Ідентифікація* – процес отожднення однієї людини (суб'єкта) з іншою (об'єктом). Ідентифікація здійснюється на основі емоційної прив'язаності до іншої особи.

Отже, психоаналітичний код любові творчості І. Франка (з психобіографічного погляду чи з ракурсу художньої містифікації) слід шукати в дитячих оповіданнях письменника.

Так у свідомості головного героя в автобіографічному оповіданні «Малий Мирон» І. Франка чітко простежується конфлікт між сутністю та існуванням особистості ще змалечку, що в кінцевому результаті спричинює «базальну недовіру» до світу: *«Сусіди тихо шептали собі, що Мирон «якесь не таке, як люди»: іде та й розмахує руками, гурторить щось сам до себе, візьме прутик, швякає по-повітрі або стинає головки з будяків та ластів'ячого зілля. Серед інших дітей він несміливий і непрворний, а коли часом і відізветься з чим-будь, то говорить таке, що старші як почують, то тільки плечима стискають»* [Франко 1978 : т. 15, 65].

Зрештою, такої ж думки була і сама мати Мирона – перший об'єкт любові. Дитина при цьому втрачає впевненість і самоідентичність. Вона намагається бути такою, якою її хочуть бачити «інші». Звідси – розрив між відчуттям справжніх природних здібностей дитини і необхідністю відповідати вимогам соціуму.

Уміння «подати себе» для малого хлопчика закінчується невдачею: *«Бідний Мирон, хоть і як мучився, не міг нічого ліпшого придумати, може, для того, що його насилу заставляли думати «так, як люди». Сміх, регіт, звичайна нагана матері враз із «туманом вісімнадцятим» – бідний Мирон заплакав. – Та що ж, коли я не вмію мислити так, як люди! – сказав він, обтираючи сльози»* [Франко 1978 : т. 15, 70].

А надприродні здібності у Мирона таки були. Пригадаймо оповідання «Під оборогом», в якому маленький хлопчик-мольфар відводить від села грозову хмару. «Дослідники погоджуються, – як зауважує Богдан і Наталя Тихолози, – що цей епізод швидше за все таки мав місце у дитинстві Франка» [див.: Франко: Наживо / Franko:Live © Франко].

Жорстоке, караюче соціальне око Над-Я в образі вчителів-диктаторів простежується в оповіданнях «Оловець», «Під оборогом», «Schonschreiben» та ін., де в малого Мирона загострюється почуття провини. Прояв страху, докір сумління і моральне самобичування дитини яскраво проілюстровані в оповіданні «Оловець», в якому випадково знайдений Мироном дорогий записувальний інструмент обернувся для його власника Степана «трагедією». Зрештою у кінцевому результаті цей афективний стан хлопчика переростає в давню дружбу – братерську любов. Він *«заговорив до мене добродушно, мов нічого й не було між нами; про оловець ані споминки»* [Франко 1978 : т. 15, 84].

Е. Еріксон, як і З. Фройд, вважає, що стадії розвитку особистості, будучи детерміновані біологічними і сексуальними чинниками, наперед визначені і в своїй динаміці є незмінними. Ця думка має практичне значення і в прозовій творчості І. Франка. Так у новелі «Мій злочин», що побудована на матеріалі сповідальних переживань і роздумів героя, в маленького хлопчика із підсвідомості прокидається прадавній атавістичний інстинкт і він скручує голівку пташині, яку зловив. Докори сумління і почуття провини відразу почали ятрити душу. Згодом історія забулася. *«Минуло цілих двадцять літ, і коли на мене звалився перший удар нещасливої долі, коли я, молодий, з серцем, повним жаги, бажання жити і любити, посеред чудового літа сох і в'янув у тюрмі... тоді серед тривожної безсонної ночі явився мені той маленький гарний пташок, шпигонув мене в саме серце його сумні, повні тихої резигнації оченята, прошептали мені його повільні рухи ті несамовито страшні слова: – Ах, моя весна пропала! Я в неволі! Знаю вже, знаю, чим-то воно скінчиться!»* [Франко 1979 : т. 20, 68]. З тих пір цей дитячий вчинок ніколи не покидав сумління героя, зрештою як і автора твору.

Від написання новели «Мій злочин» І. Франка минуло півдесять років і образ пташини як жертви людської жорстокості знову появляється в його творах, але вже в

статусі любовних стосунків закоханої молодої пари. Мова іде про оповідання «Сойчине крило», в якому Марія у запалі ревності до коханого вбиває лісову пташку. Після розпачу і жалю вони обоє на обід з'їдають її смажену.

«Але я тоді вже знала, – писала Марія в листі до Массіно, – що нам не бути в парі, що та сойка – то наша розлучниця. Я заховала її крильця, поклала їх між обложками і картки свого молитовника і нерозставалася з ними ніколи. Отак зо мною заїхали вони аж сюди, до Порт-Артура. А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі. А як одна половина залетить, то від твоєї душі буде залежати, чи прилетить і друга. Коли в твоїм серці є ще хоч іскра любові до мене, хоч крапельночка бажання – побачити мене, то се буде та сила, яка притягне й друге крило, другу половину моєї душі до тебе» [Франко 1979 : т. 22, 67–68].

Ось які художні метаморфози образу пташини як символу дитячої («Мій злочин») і зрілої («Сойчине крило») любові виявляють нові екзистенційні характеристики вже існуючого.

Е. К. Адамс зауважував: «Інтеграція Я, про яке говорив Еріксон, уособлює завершальний синтез усіх частин особистості і, можна сказати, кульмінаційний пункт розвитку всіх властивостей Я. Людське життя перетворилось у єдине ціле. Воно набуло смислу і порядку...» [Адамс 2002 : 194].

Однак у капіталістичному суспільстві при ринкових відносинах людина розглядає свої можливості як «товар», відчужений від неї самої. Найважливіше для її «екзистенційного Я» стає не власна сутність, а попит і пропозиція: уміння «подати себе» і найдорожче «продати». Звідси – взаємопов'язані причини невротизації, фетишизації, законсервовування в «мертвий предмет» любові (релігійної, братерської, материнської, еротичної і т. п.) в сучасному суспільстві з накопичувальною установкою «мати» [див.: Фромм 1986].

Таку динаміку любові, яка перебуває під непосильним тягарем комерційного матеріалістичного мислення людини, показав у своїх творах І. Франко, зокрема в «Перехресних стежках», «Для домашнього огнища», «Основах суспільності», «Воа constrictor» та ін. До речі, символом такої любові є образ пташини як жертви людської жорстокості, що яскраво описано в повісті «Борислав сміється» І. Франка, коли зв'язаного червоною ниткою щиголя кидають на купу золота, замуруючи біля фундаменту будинку капіталіста Леона Гаммершляга, щоб велося і множилося його багатство.

Психоаналітичний код любові в прозовій творчості І. Франка (1880–1900-х років), що супроводжується почуттями національної ідентичності та водночас суперечності особистості, відчитуємо в образах Бориса і Густі («Не спитавши броду»), Владка і Регіни («Лель і Полель»); Євгена і Регіни («Перехресні стежки»), Калиновича і Мільці («Герой поневолі»); Целі і Семіона («Маніпулянтка») та ін.

З психобіографічного погляду усі ці чоловічі образи є художніми «масками» самого автора, його інтимні порухи закоханого серця, яке розбивається об твердий патріотизм справедливості. До речі, «базальну недовіру» до світу, яку можна простежити в дитячих творах Франка, а саме в образах психосоціального розвитку його замаскованих маленьких героїв, він компенсував згодом своєю неймовірною любов'ю до батьківщини.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Психоаналітичний код любові в художній прозі І. Франка 1880–1900-х років втілює собою процеси *ідентичності* та *ідентифікації*, які в силу соціально-культурних факторів (Е. Еріксон) активізують внутрішній конфлікт людини. Таким чином художній ефект цілісності – це результат «десексуалізованої і сублимованої енергії» Я-героя письменника, оскільки, як слушно зауважував Е. Еріксон у своїй епігенетичній теорії розвитку особистості,

«формування ідентичності починається там, де ідентифікація уже непридатна».

Дослідження лейтмотивів любові творчості Франка показало зв'язок дитячих автобіографічних оповідань письменника із подальшою творчістю, що дає можливість обґрунтувати причини суперечності героя-наратора-автора в «рухомій естетиці любові».

Література:

1. Адамс Э. К. Творчество Эрика Х. Эриксона / Эдвард К. Адамс // Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т. – Москва: Когито-Центр, 2002. – 220 с. – Серия: «Классики психологии».
2. Лейбин В. М. Словарь-справочник по психоанализу. – СПб.: Питер, 2001. – 688 с. – (Серия: «Золотой фонд психотерапии»).
3. Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм. – Москва: Прогресс, 1986. – 240 с.
4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 15: Повісті та оповідання (1878–1882). – К.: Наук. думка, 1978. – 511 с.
5. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 16: Повісті та оповідання (1882–1887). – К.: Наук. думка, 1978. – 511 с.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 20: Повісті та оповідання (1896–1900). К.: Наук. думка, 1979. – 486 с.
7. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 22: Повісті та оповідання (1904–1913). К.: Наук. думка, 1979. – 519 с.
8. Франко: Наживо / Franko:Live © авторський проект Наталі і Богдана Тихолозів. – [електронний ресурс: <https://frankolive.wordpress.com>].
9. Хэйес Н., Оррелл С. Введение в психологию. – Москва: Изд-во Эксмо, 2003. – 688 с.
10. Erikson E. H. Childhood and Society. – New York, 1950. – 256 s.

В статье рассмотрены лейтмотивы любви в художественной прозе Ивана Франко (1880–1900-х гг.) сквозь призму эпигенетической теории развития личности немецкого психоаналитика Э. Эриксона. В сюжетотворении Франко структуры личности героя четко прослеживается переход от одной формы его самоидентичности к другой, вызывающая кризис идентичности в любовных отношениях. Художественный материал писателя иллюстрирует, что любовь – это зрелая установка человека, его система ценностей и жизненная мировоззренческая позиция.

Ключевые слова: *объекты и формы любви, идентичность, противоречие, регресс, интеграция, задержка, Эдипов комплекс, произведение, герой, автор.*

УДК 821.161.2.09

Р. П. Ткаченко

П. Чайковський в однойменному романі Г. Майфета

У статті «П. Чайковський в однойменному романі Г. Майфета» досліджуються особливості художнього моделювання головного персонажа з огляду на прототип, жанрові особливості твору, світогляд письменника тощо. З'ясовано, що за жанровою природою цей твір є монофонічним романом з характерними для останнього різножанровими вставками. Автор використав головним чином два епізоди з біографії П. Чайковського: одруження з А. Мілюковою і раптову смерть композитора. До відхилень від історичних фактів письменник вдається з метою посилення драматизму і гостроти реакції персонажа. Образ головного героя моделюється за принципом різкого протиставлення творчої особистості і її середовища, побуту і творчості. Таким чином, образ композитора має романтичне забарвлення з декадентським відтінком, постає самотником з унікальними якостями душі і духу на тлі занепаду гуманізму. У такому трактуванні знаходимо більше від біографічного автора, ніж від історичного прототипа.

Ключові слова: *біографія Чайковського, гуманізм, роман-легенда, романтичний герой, музика, прототип.*

R. P. Tkachenko. P. Tchaikovsky in the novel by G. Mayfet

In the article «P. Tchaikovsky in the eponymous novel by G. Mayfet» the author investigates the peculiarities of the artistic modeling of the main character in view of the prototype, genre features of the work, the writer's worldview, etc. It was found out that this genre is a monophonic novel with genre-specific nature, which is characteristic of the last multi-genre insertions. The author used mainly two episodes from the biography of P. Tchaikovsky: marriage with A. Milyukova and the sudden death of the composer. To increase the drama and sharpness of the character's reaction the writer applies to deviations from historical

facts. The image of the protagonist is modeled on the principle of sharp contrast between the creative personality and its environment, between life and creativity. Thus, the image of the composer has a romantic color with a decadent tinge, appears with a hermit with unique qualities of soul and spirit against the background of the decline of humanism. In such an interpretation we find more from a biographical author than from a historical prototype.

Key words: *Tchaikovsky biography, humanism, novel-legend, romantic hero, music, prototype.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Г. Майфет (1903 – 1975) був одним з небагатьох українських літературознавців-формалістів. Він знаний як автор книг «Природа новели» і «Матеріали до характеристики творчості П. Г. Тичини», понад ста статей, рецензій, перекладів. Творчий ріст цього літератора було перервано арештом 1934 року. Мало кому відома його рукописна переважно російськомовна художня спадщина. Лише окремі художні твори Г. Майфета було надруковано, приміром, новела «Борода» з циклу «Новели неволі» [6]. На жаль, значною мірою втрачено і названий цикл, і цікаві спогади під назвою «Епітафії». Його рукописна збірка «De musica» (1940) відкривається півторасторінковим текстом під назвою «Чайковський». Існує другий окремих рукописний примірник твору кишенькового формату з присвятою В. Гжицькому від 12.V.1957. Автор назвав цей твір легендою. Однак обсяг, значний період охопленого часу (1877 – 1893 рр.), достатньо велика кількість персонажів, сюжетний паралелізм і антитетичність, прояви романного мислення у спробі позиціонувати персонажів на історіософському тлі – ознаки, що більш відповідають жанровому визначенню роману або принаймні роману-легенді. В кожному разі перед нами, очевидно, жанровий гібрид, результат жанрових дифузій, що тяжіє до романізованої біографії чи Schlüsselroman'у. Можливо, художній рівень прози Г. Майфета не сягає якості прози його сучасників В. Підмогильного чи В. Петрова, але без неї не

вибудувати цілісну картину літературного процесу в Україні першої половини ХХ століття.

Аналіз попередніх досліджень проблеми. Про Майфета чимало писав полтавський краєзнавець і бібліограф П. Ротач. Це були матеріали біографічного плану, передмови і післямови до текстів самого письменника або загальна характеристика творчості. Спогади про цю людину залишила Ірина Савенко. На появу найвідомішої праці критика «Природа новели» свого часу відгукнулись рецензіями І. Ямпольський та В. Державин. Її досить часто згадують сучасні українські дослідники жанру новели. Решта публікацій — інформація довідкового характеру. Натомість художній спадщині Майфета дослідники досі не надавали належної уваги.

Мета і завдання статті. Стратегія цього дослідження полягає у з'ясуванні способів і засобів моделювання головного героя роману Г. Майфета «Чайковський». Прототипом протагоніста була видатна особистість, і на створення її образу чинять вплив біографія, світогляд автора, жанрові закономірності твору, попередні інтерпретації, дух часу тощо.

Виклад основного матеріалу. М. Бахтін писав про дві стилістичні лінії європейського роману. У творах першої лінії «різномовність залишається поза романом, але вона визначає його, як тло, що діалогізує, з яким у полемічний чи апологетичний спосіб співвідносяться мова і світ роману» [2, с. 186], саме для них властиві різножанрові вставки. Роман другої лінії є власне поліфонічним, у якому слово автора і персонажа внутрішньо діалогізоване, тобто містить перспективу розгортання протилежних світоглядних настанов. Натомість проза Г. Майфета виглядає світоглядно авторитарною. Його художній світ поляризовано не стільки за морально-етичним, скільки за духовно-інтелектуальним принципом. Персонажі поділяються на аристократів і духовних плебеїв. Авторські симпатії у романі «Чайковський» цілком належать головному герою.

Г. Майфет використав з біографії П. Чайковського два «виграшні» для прозаїка епізоди: нетривале подружнє життя з А. Мілюковою і легенди навколо раптової смерті. Власне, перший епізод становить центральну сюжетну лінію, а другий входить до розширеного епілогу. Сюжет розгортається послідовно. Паралельно з головною сюжетною лінією змальовано процес роботи над операми «Євгеній Онегін» і «Пікова дама»: життя дає матеріал мистецтву, перейнятість мистецтвом впливає на вчинки протагоніста. Стилістично «музикознавчі» сторінки значно відрізняються від решти тексту, почасти різниця пом'якшується невластною прямою мовою, гетеродієгетичним акторіальним типом наративу (Дж. Лінтвелт). Розповідь обрамлюють два фрагменти, що в жанровому відношенні можуть виступати самостійними поезіями в прозі. Текст роману насичений віршованими і прозовими цитатами. Г. Майфет написав книгу так, як П. Чайковський, за спостереженням А. Альшванга, писав музику, не відчуваючи «естетичної незручності» [1, с. 397], коли вводив у симфонію вальс, пісню, народний танець. Головний конфлікт можна означити романтичним кліше «митець і натопв». Внутрішній конфлікт композитора – це протистояння духу і плоті без діалектики взаємопереходів і компромісів, з вірою в абсолютне зло. Таким чином образ Чайковського розвивається не інтенсивно, вглиб психологічних суперечностей, на перехресті різних правд, а екстенсивно, у різних стилістичних площинах, одні й ті ж властивості душі в різних контекстах: побутовому, культурософському, музикознавчому.

Нема сумніву, що Г. Майфет ґрунтовно знав біографію композитора. Історія одруження написана, очевидно, на матеріалі спогадів професора М. Кашкіна; вони були надруковані на початку 20-х рр. ХХ ст. у додатку до щоденника П. Чайковського. Образ Чайковського-педагога перегукується, іноді дослівно, з окремими фрагментами спогадів піаніста Р. Геніки. Однак у тексті роману зустрічаються відхилення від історичної правди. У книжці

наречений пориває з Антоніною у першу ж шлюбну ніч, насправді вони прожили разом кілька місяців. Після розриву стосунків з дружиною Чайковський подорожував за кордоном у супроводі слуги і брата Анатолія, натомість у Г. Майфета він залишив Росію сам. Олексія Софронова, що прислужував Чайковському, призвали до війська 1880 р., з подачі письменника це сталося у 1877 р., напередодні освідчення Мілюковій. У книжці композитор сприйняв цю подію спокійно як фатум і вказівку долі, в житті, дізнавшись про новину, знепритомнів, а згодом задіяв всі зв'язки, щоб полегшити його військову повинність. Магістральна тенденція такого роду неточностей зводиться до спроб стиснути час і посилити гостроту реакції головного героя на події, протиставити його оточенню.

Наскільки іншою може бути рецепція особистості цього композитора, бачимо в романі російської письменниці-емігрантки Ніни Берберової «Чайковський» (1936). Між іншим, за обкладинку рукопису письменник поклав аркуш з надрукованим фрагментом праці Д. Мейснера «Міражі і дійсність», датований 1966 роком, в якому йдеться про Н. Берберову і її роман. Майфет детально описав вишуканий інтер'єр кабінету композитора: леопардове хутро перед каміном, письмовий столик в стилі регентства під прямим кутом до концертного рояля фірми Беккер (ексклюзив), репродукція картини Веласкеса, годинник Norton у футлярі. Семантика цих речей у Н. Берберової інша: «...старый беккеровский рояль, совершенно расстроенный, но который Чайковский не позволял настраивать, боясь, что его испортят. Были куплены старинные английские часы (оказавшись, впрочем, испорченными) и другие ненужные, но уютные вещи» [3, с. 165]. Якщо у першому випадку (Г. Майфет) важить аристократичний смак, то у другому – комфорт і затишок. Український автор вважав, що ранкова трапеза композитора перед початком роботи мусила бути легкою: омлет і салат, вино, манна каша з варенням з чорної смородини, чашка шоколаду, міцний чай з бісквітом або кексом. Н. Берберова

підкреслювала апетит головного героя: «бараний бок с кашей», «моченые грузди на закуску» [3, с. 89]. На протигагу трагічній тональності сцени самогубства у Г. Майфета, російська письменниця пише про це з іронією: «Он будет сладко, жарко, беспмятно болей. Дадут знать в Петербург, в Киевскую губернию. Вода покрывает ему колени. Он спускается ещё ниже. Осторожно: не провалиться бы ...» [3, с. 103] На відміну від українського колеги Н. Берберова в ставленні Чайковського до Антоніни Іванівни (у Г. Майфета – пані Мілюкова), наголошувала байдужість: «...он тяжело с храпом уснул в кресле, а она недоумённо смотрела на него с подушек, пока не погасла догоревшая свеча» [3, с. 99]. Подібна сцена у романі Г. Майфета навпаки закінчується аномально спокійною реакцією пані Мілюкової і відчаєм Чайковського, котрий блукає вулицями нічної Москви. В його ставленні до цієї жінки, як зрештою й до інших жінок, домінує гостра відраза; серед насиченого осінньою вологою міського пейзажу її поцілунок – як дотик смерті: «Он коснулся её губ – влажных, холодных, безразличных, как труп: мгновенно вспомнил панихидно-похоронные лобзания покойников и – ещё того хуже – лягушек, когда в детстве, из озорства, ловил концами своих длинных и тонких пальцев» [10, с. 42]. Г. Майфет надміру ідеалізував композитора, наділив деякими власними рисами [9], невротичність персонажа – ознака витонченої натури, що постійно наштовхується на нерозуміння юрби, з цим почуттям він заходить до студентської аудиторії: «...вошёл быстро, точно торопясь, как-то боком, пройдя сквозь дверь: всякая толпа, всякое скопление людей выводили его из равновесия» [10, с. 20]. Образ Чайковського у Н. Берберової позбавлений романтичного флеру, а невроз героя за походженням інфантильний.

Г. Майфет, певно, вважав, що різниця між творчим станом і буденним у Чайковського була мінімальна, думки і музика текли паралельно, фрагменти реальності, як піщинки в перловій мушлі, перетворювались на музичні фрази: бій годинника, політ сніжинок. У Н. Берберової

особистість композитора постає менш цільною. Музика стала для нього найкращим засобом від фобій і комплексів після коньяку, карт і тютюну. Тільки в музиці його особистість реалізувалась сповна. Натомість життя було не лише матеріалом для художньої творчості і проживалося за іншими, так би мовити, жанровими канонами. Містком, що поєднує суперечності життя Чайковського слугують у Н. Берберової розлогі уривки з його листів до Н. фон Мекк, діалоги з мемуарів. Натомість Г. Майфет, змальовуючи внутрішнє життя композитора, вдається до не зовсім звичного в художньому творі музикознавчого аналізу. Десятки сторінок тексту насичено музичною термінологією, назвами музичних творів, цитатами, паралелями та інтерпретаціями (щось на зразок розлогих пасажів у науковому стилі з роману Т. Манна «Чарівна гора»).

Між музичними образами і вчинками композитора справді існував певний зв'язок. Чайковський зізнавався другові, професору Московської консерваторії М. Кашкіну, що великий вплив на його рішення одружитись справив епізод з листом Тетяни Ларіної із славнозвісного роману у віршах [7]. Містико-фаталістичний колорит опери «Пікова дама» споріднений з подіями, змальованими у фіналі роману Г. Майфета. В операх «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» Чайковський полемізував з «сонцем російської поезії». Ленський в О. Пушкіна – пародія на романтичного героя, в опері – чи не alter ego композитора. М. Бахтін вважав, що переакцентація П. Чайковського «справила сильний вплив на обивательське сприйняття образів цього роману, послабивши їхню пародійність» [2, с. 232]. На думку А. Альшванга, оперний Герман вигідно відрізняється благородством від пушкінського, це людина з «болісно ускладненим внутрішнім життям», типовий представник «кінця віку» [1, с. 625].

В європейській літературі ХХ ст. художня біографія – один з найпопулярніших жанрів. Романні чи романізовані біографії писали зокрема С. Цвейг, А. Моруа, Р. Роллан, Б. Зайцев, В. Петров та ін. Посилена увага до ролі особистості

в історії пояснюється, можливо, протидією тоталітарним режимам, що знеособлювали людину і знецінювали її життя, особливою роллю митців і науковців у новітній європейській історії тощо.

Г. Майфет писав роман з гострим відчуттям занепаду епохи гуманізму. Культурологічні пасажі, які він вкладає до вуст Чайковському, органічніше звучали б в середині ХХ ст.: «А вся Італія – разве это не кладбище, но чего? Конечно, эпохи Возрождения и созданного ею мировоззрения – гуманизма, породившего и самое идею гуманности и всю эту красоту, дотлевающую сейчас в паломничестве туризма и в поклонении немногих адептов» [10, с. 72]. Майфетове трактування образу митця відрізняється від тодішнього радянського і західноєвропейського. Те, що за часів передмодернізму сприймалось як ознака витонченої натури, вже у роки Майфетової молодості виглядало дивацтвом, скажімо, у цьому ключі писав про стосунки М. Костомарова і А. Крагельської В. Петров. І Г. Гессе, і Т. Манн, які працювали над своїми головними книгами під час Другої світової війни, художніми аргументами доводили хибність самоізоляції героїв-інтелектуалів. Ще В. Вітмен, сучасник П. Чайковського, твердив у сорок восьмому розділі поеми «Про самого себе»: «Я певен: душа анітрохи не краща за тіло, І певен, що тіло нітрохи не краще за душу ...» Світовідчуття автора роману «Чайковський» закорінене в пізньоромантичній атмосфері кінця ХІХ – початку ХХ ст. з її граничною поляризацією життя і духу, а також, чи не більшою мірою, в трагічних обставинах його життя.

Біографія і творчість П. Чайковського справді дають підстави описати його як невротичну особистість. Гувернантка Фанні Дюрбах називала свого учня «порцеляновим хлопчиком» [8, с. 228]. Студенти Московської консерваторії згадують про нього, як про невисокого зросту, рухливого і нервового чоловіка з постійно невдоволеним обличчям. Він страждав від різноманітних фобій. Іноді композитора дратувало навіть цокання годинника. Гомосексуальні стосунки були

причиною докорів сумління, що наклало негативний відбиток на його психологію. Однак разом з тим існувала ніби інша іпостась Чайковського, котра не знайшла відображення на сторінках книги Г. Майфета. Автор Патетичної симфонії був гурманом і завзятим картярем, учасником веселих розіграшів і затяжних бенкетів, улюбленцем простолюду, з яким завжди знаходив спільну мову. Його щоденники переповнені дрібними думками і клопотами. З них поставав не велет духу, а «нікчема» [4, с. 223], – так розчаровано відгукнувся про їхнього автора російський критик-емігрант Г. Адамович. Його стихійний місогінізм мав генетичну, а не концептуальну природу, як у книжці українського письменника. Серед його друзів були жінки, до яких ставився з безмежною приязню і повагою, зокрема співачка К. Павловська, композитор Етель Сміт, учениця Поліни Віардо, співачка Дезіре Арто. Друзі неодноразово відзначали роздвоєність його натури. Найточніше про це сказав С. Рахманінов: Чайковський, очевидно, ще в юності вдягнув маску і не знімав її до самої смерті [8, с. 226]. Г. Майфет створив образ Чайковського без маски. Він не враховував постійного самоконтролю, який був притаманний митцеві. Найчастіше композитор прагнув виглядати так, як описував критик Г. Ларош: «Він любив у своїх симфонічних поемах відтворювати світову скорботу, терзання бунтівного духу, хоча сам, навіть в молоді роки, навпаки, здавався мені умиротвореним і просвітленим Фаустом другої частини, що споглядав життя і людей з любов'ю, але без хвилювань» [5, с. 44].

Висновки і перспективи дослідження. Історія життя П. Чайковського – це свого роду прототекст, який залишаючись таємницею, зазнає тлумачень і містифікацій, що більше говорять про авторів і їхню епоху, аніж про митця. Прототип виявився складнішим за його інтерпретації. Ідейно-художнє поле прози Г. Майфета зацентувало в образі П. Чайковського ті риси, що в обставинах сучасності протиставлялись знеособленості, прагматизму, дегуманізації. Даліше дослідження

типологічних параметрів художньої спадщини автора «Природи новели» дозволить висвітлити глухі кути і альтернативні напрями тодішнього літпроцесу.

Література:

1. Альшванг А. Чайковский. – М.: Музгиз, 1959. – 702 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Берберова Н. Чайковский. История одинокой жизни. – СПб.: Петро-Риф, 1993. – 238 с.
4. Бочкарева Н. Послесловие // Берберова Н. Чайковский. История одинокой жизни. – СПб.: Петро-Риф, 1993. – С. 209 – 238.
5. Воспоминания о П.И.Чайковском. – М.: Музгиз, 1962.
6. Зоря Полтавщини. – 1992. – 6 червня.
7. Кашкин Н.Д. Из воспоминания о П.И.Чайковском // Чайковский П.И. Дневники. – М.: Наш дом, 2000. – С. 275 – 297.
8. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 448 с.
9. Савенко І. “Писати можна і на Печорі...” // Вітчизна. – 1990. – №7. – С. 161 – 168.
10. ЦДАМЛМ України. – Ф.26. – Оп.1. – Од.зб.6.

Р. П. Ткаченко. П. Чайковский в одноименном романе Г. Майфета.

В статье «П. Чайковский в одноименном романе Г. Майфета» исследуются особенности художественного моделирования главного персонажа в связи с прототипом, жанровыми особенностями произведения, мировоззрением писателя. Установлено, что согласно жанровой природе этот роман является монофоническим романом с характерными для последнего разножанровыми вставками. Автор использовал главным образом два эпизода из биографии П. Чайковского: женитьбу на А. Милюковой и неожиданную смерть композитора. Отклонение от исторических фактов наблюдается там, где писатель ставит задачу усилить драматизм действия и остроту реакций героя. Образ главного героя моделируется согласно принципу резкого противопоставления творческой личности и ее окружения, быта и творчества. Таким образом, портрет композитора имеет романтическую закраску с декадентским оттенком. Чайковский изображен достаточно одиноким

человеком с уникальными качествами души и духа на фоне заката гуманизма. В такой трактовке находим больше общего с биографическим автором, чем с историческим прототипом.

Ключевые слова: *биография Чайковского, гуманизм, роман-легенда, романтический герой, музыка, прототип.*

УДК 82-1

ББК 83.3 (4Укр)6

М.П. Ткачук

Суб'єктно-об'єктна сфера лірики Василя Симоненка

У статті висвітлюється тематика, образна система, жанрова природа та художній світ поетичних творів Василя Симоненка. Особлива увага приділяється об'єктно-суб'єктній структурі лірики митця, функції інтрадієгетичного наратора, роль автора та ліричного героя, ліричного персонажа в моделюванні художньої картини світу.

Ключові слова: *автор, дискурс, проблематика творів, жанровий репертуар, ліричний герой, ліричний суб'єкт, рольова (персонажна) лірика.*

Mykola Tkachuk Subject-object sphere of Vasyl Symonenko lyrics.

The article explores themes, image system, genre nature and artistic world of poetic works by Vasyl Symonenko. The special attention is paid to subject-object sphere of the artist's lyrics, intradiegetic narrator function, author's and lyric hero's roles and lyrical hero in world picture modeling.

Key words: *author, discourse, work's problematics, genre repertoire, lyrical hero, lyrical subject and role (character) lyrics.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Олесь Гончар у статті «Витязь молоді української поезії» писав: «З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його і його звияжної боротьби виспівалась вона... Вийшов він з того дитинства, що його в самій зав'язі опалила війна своїми чорними ураганами, звідти з'явивсь, де гули жорна окупаційні, ті

ненависні жорна біди, що їх «із кам'яного віку на танках варвари з Європи привезли» [Гончар 1984: 3]. Автор передмови акцентував увагу на полум'яній любові поета до України, який «щиро дивиться на світ», одержимий жагою любові до матері-Батьківщини. Ліричний герой – це син, який звертається до матері та виповідає свою любов і біль у слові пекучому й шаленому: «Дай мені у думку динаміту, / Дай мені любові, дай добра, / Гуркочи у долю мою, світе, / Хвилями прадавнього Дніпра. // Не шкодуй добра мені, людині, / Щастя не жалій моїм літам – / Все одно ті скарби по краплині / Я тобі закохано віддам».

Ліричний герой Василя Симоненка порушує питання людської гідності, щастя простої людини. Думка про панування і невичерпність добра – наскрізна в художньому світі Василя Симоненка; вона входить у лірику образами прекрасного світу, чудових пейзажів, образами матері, миру, добродіяння. Ці уявлення ліричного персонажа, в якому вгадуються риси прихованого автора, визначають у віршах поета особливий характер світообразів і світобудови – поетичних одиниць тексту, через які вона виражалася.

Виклад основного матеріалу. У центрі світу, змодельованого поетом, автор-творець, що моделює свій всесвіт, пророк, який проповідує високі гуманістичні цінності, великі істини добра і любові: «Ти знаєш, що ти – людина? / Ти знаєш про це чи ні? / Усмішка твоя єдина – Мука твоя єдина, / Очі твої – одні. // Більше тебе не буде. / Завтра на цій землі / Інші ходитимуть люди, / Інші кохатимуть люди – Добрі, ласкаві й злі. // Сьогодні усе для тебе – / Озера, гаї, степи. / І жити спішити треба. / Кохати спішити треба. – / Гляди ж не проспий!» / Бо ти на землі людина, / Мука твоя – єдина, / Очі твої – одні» [Симоненко 2010: 266]. У цих поезіях спостерігається оригінальна суб'єктна організація, застосована поетом. Це – подвійна структура ліричного суб'єкта, ліричний герой постає як представник об'єктивного світу і як виразник глибинних авторських рефлексій, емоцій та ідей. На наш погляд, вірші поета виражали почуття і мрії тогочасної людини. Ліричне

«я» набуває рис «ми» – колективу, народу, ніби узагальнення, прагнучи жити в гуманному світі, а не в тоталітарному суспільстві. На думку Анатолія Ткаченка, у віршах поета представлено «ідею людської гідності, гордості з того, «що ти – людина», яка «доповнюється мотивом уселюдської спільності та яскраво вираженим протестом проти диктату сили, авторитарності.

Ліричний герой Симоненка уподібнює поета женцю. Образ женця в українській ліриці традиційний, до його образу зверталися митці XIX і XX століть. У рукописній збірці Івана Франка, підготовленій до друку 1980 року, є рядки вірша під назвою «Жниця»: Щастибі, жнице! Рано встала ти, / Роса студена ще морозить тіло, / Дрімає ліс, вкриває мла степи, / І сонечко ще схопитись не вспіло. / Но з щирою охотов стала ти...»

Лірична героїня Ліни Костенко зауважує: «Я жниця щоденна...» У вірші Симоненка «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок» наявний підтекст; йдеться про тему митця, українську культуру і ниву, яка перебуває у складних умовах переслідується радянською цензурою. Ліричний персонаж натякає на лакейство і прислужництво тих, хто «до сусід пристав наймитувати», які висміюються ліричним персонажем: «За пару постолів і шкварку на обід». За допомогою сарказму він дотепно таврує тих, хто став перекінчиком, прислужником напасників: «Коли б я міг забуть убоге поле, / За шмат цієї землі мені б усе дали... / До того ж і стерня ніколи ніг не коле / Тим, хто взував холуйські постолі». В антитезі персонаж зізнається: «Та мушу я іти на рідне поле, / За шмат цієї землі мені б усе дали.../ До того ж і стерня ніколи ніг не коле / Тим, хто взува холуйські постолі. // Та мушу я іти на рідне поле босим, / І мучити себе й ледачого серпа, / І падати з утоми на покоси, / І спать, обнявши власного снопа. / Бо нива це – моя! / Я тут почну зажинок, / Бо кращий урожай не жде мене ніде, / Бо тисяча доріг, мільйон вузьких стежинок / Мене на ниву батьківську веде...»[Симоненко 2010: 280].

Поет застосовував неокласичні форми ліричного нарративу, що формувалися на початку ХХ століття, характерною рисою такої лірики був суб'єктивний синкретизм, «нероздільність «я» та «іншого», «внутрішнього і зовнішнього». Спираючись на власний досвід у цій ділянці функціонування суб'єктно-об'єктних відносин, спостерігаємо збагачення різноманітних способів побудови висловлювання автора, ліричного героя, персонажа та інших типів суб'єктно-об'єктних структур [Ткачук 2014: 135].

У ліричній поезії завжди існували стійкі кола поетизмів, що концентровано виражали уявлення про добро і красу. У вірші «Про поезію» ліричний герой міркує над мистецтвом поетичного слова і його функціями, за допомогою яких моделюється художня картина світу: «Поету, кажуть, треба знати мову / І віршування техніку на «п'ять», / Натхнення і талант – і все в тобі готово / – То правда все, але не в тому сила, / Мені здається, що не тим вірші / У дні тяжкі серця наші палили, / Любов і зненависть будили у душі. / Бо не запалить серце точна рима, / Яку хтось вимучив за місяць чи за ніч, / Ні інша сила, буйна, невидима, Вогнем і пристрастю напоює ту річ» [Симоненко 2010: 237]. На думку власне автора, є інша сила, яка допомагає творити справжнє мистецтво слова. Вона «словам великим надає вагу, / бо з нею світ цвіте і молодіє, / І світло б'є крізь морок і пургу» [Симоненко 2010: 237]. Тільки поетова душа дарує безсмертні слова, розсіює світло «крізь морок і п'їтму». Ліричний герой вибудовує свою картину світу на дихотомічних означниках: «Найогидніші очі порожні, / Найгрізніше мовчить гроза, / Найнікчемніші дурні вельможні, / Найпідліша брехлива сльоза. / Найпрекрасніша мати щаслива, / Найсолодші кохані вуста, / Найчистіша душа незрадлива, / Найскладніша людина проста. / Але правди в брехні не розмішуй, / Не ганьби все підряд без пуття, / Бо на світі той наймудріший, / Хто найдужче любить життя» [Симоненко 2010: 251-252].

Суб'єктно-об'єктна інтерпретація допомагає поновому осмислити лірику В.Симоненка. Адже діалогічна

природа лірики як відношення суб'єктів дозволяє розглядати поезію на засадах міжсуб'єктної природи лірики, її інтенції як цілісної експресії суб'єкта, спрямованого не на об'єкт, а на іншого суб'єкта як найбільш адекватне природі відносин у фікційному світі персонажів ліричного твору.

Відтак у ліричних творах Василя Симоненка окреслюється суб'єктивно-об'єктивна модель організації тексту. Монологічно завершені вірші є характерною структурою, в якій панує одноголосне, цілеспрямоване слово: «Я» чую у ночі осінні, / Я марю крізь синій сніг: / Вростає туге коріння / У землю глевку із ніг... / Вростаю у небо високе, / Де зорі – жовті джмелі, / І чую: пульсують соки / У тіло моє з землі» [Симоненко 2010: 252]. Такі монологічні тексти завершені, у них панують слова з вираженим внутрішнім діалогом, чітко окреслюється одна смислова одиниця – голос ліричного суб'єкта: у поезії «Земле рідна! Мозок мій світліє» ліричний герой, як колись Антей, тримається рідної землі, він зізнається, що любить Вітчизну: «Я живу тобою і для тебе, / Вийшов з тебе, / з, в тебе перейду, / Під твоїм високим небом / Гартував я душу молоду». Рядки вірша перегукуються з біблійними сентенціями про плинність життя і смертність людини, перетворення людини в попіл. Ліричний герой Симоненка звертається до свого «я»: «Хто тебе любов'ю обікраде, / Хто твої турботи обмине, / Хто того земне тяжіння зрадить / І з прокляттям безвість проковтне!» [Симоненко 2010: 276]. Монологічний нарратив з вираженим внутрішнім діалогом передає стан мислення цілісної особистої свідомості. З погляду внутрішньої структури, це – діалог «я» і свого голосу; комунікативна позиція внутрішнього мовлення, з характерним для нього внутрішнім адресатом: «Заспані сни оточили мене», шуляться з холоду, бідні. / І в кожного личко таке чудне, / І очі – холодні, мідні» [Симоненко 2010: 277]. У цьому вірші світ зовнішній, об'єктивний представлено в суб'єктивному сприйнятті автора як сну. Виникає ситуація роздвоєння авторської свідомості, внутрішнього діалогу, в якому адресат виступає як мовець. У форматі таких

суб'єктно-об'єктних структур виникають нові відношення суб'єкта та об'єкта наративу, внаслідок чого формуються стійкі діалогічні суб'єктно-об'єктні мовленнєві форми вираження авторської свідомості. Взаємно співвідносяться висловлювання «я» і «ти», об'єкт мовлення перестає бути тільки уже винятковим об'єктом, набуваючи права на свою точку зору: у вірші «Я» ліричний герой замислюється над складними онтологічними питаннями буття: «Не знаю, ким – дияволом чи Богом – / дано мені покликання сумне: Любити все прекрасне і земне / І говорити правду всім бульдогам. // А часто хочеться закрити очі кляті, / Забути все і в затишку глухим / Кубельце звити, звести свій дім, / Щасливим бути, як дурак на святі. // Та тільки серце, ненавмисне / Пекучим болем душі мені стисне / І відчаєм її наповнить вщерть. // І шепче хтось (можливо, совість власна): –/ Не йди туди, дорога то нещасна, / То не життя, то смерть» [Симоненко 2010: 132-133].

У цьому сонеті монологічний текст, в якому адресат звертання умовний, наділений правом на своє висловлювання. Оскільки він є адресатом внутрішнього мовлення, тобто «мовлення для себе», то наратор застосував невластне пряме мовлення, яке позначене внутрішньою діалогічністю єдиної особистої свідомості.

У ліричних творах В.Симоненка наявні монологічні тексти, в яких «чуже слово» утворює невластне-прямий діалог. У сонеті «Наречена» оповідач вдається до рефлексій, повертається у недалеке минуле, прагнучи віднайти кохану: «Пробігли дні у розовому димі, / Засохли весни, відшуміли зими – / І пахнуть ранки косами твоїми, / І легко дишать перса невидимі. / Та де ти? де? Омріяна, незрима / Пішла в світи дорогами глухими. / Мене вустами поцілуй сухими, / Тендітними і свіжими, як рима. // Я жду тебе, я жду тебе і кличу, / А ти така чарівна й таємнича / І недосяжна, як оцей сонет» [Симоненко 2010: 133].

У цьому сонеті В.Симоненка монологічний текст, в якому «чуже слово» є об'єктно зображеним, а герой наділяється власним мовленням, щирими зізнаннями.

Ліричний персонаж вдається до невластивого прямого діалогу та своєрідної стилізації («Переспів з народної»).

Суб'єктно-об'єктна сфера лірики Симоненка, її суб'єктно-образна організація ліричного тексту моделює способи вираження авторської позиції, пов'язаної з процесами оновлення суб'єктних відносин «я» і «ти», порушуючи монологічну єдність тексту, «я» і «ти» вступають у взаємодію, в якій «ти» – чуже слово вступає в діалогічні зв'язки, у взаємовідносини образу автора та «я», «мене», «його». Образ поета, власне автора моделюється як естетичний факт, яскрава особистість, яка переймається етико-моральними аспектами буття сучасної людини «не лицемірити, не чванитись пихато, / Не дуракам пускати в очі дим, / Не з мудрим виглядом зазубрені цитати / Вигукувати голосом худим... / Я хочу правді бути вічним другом / І ворогом одвічним злу» [Симоненко 2010: 75]. У художніх шуканнях Василя Симоненка окреслюється образ реальної особистості поета, «я» – поетичного і реально-історичного начала, безпосередньо вимальовується образ автора і ліричного героя, біографічної індивідуальності митця: «Страшно! Мені минуло / лиш вісімнадцять літ, / де ж та юнацька сила, / мрій молодий політ? / Так, як на землю сіру / пада пожовклий лист, / падає в себе віра, / в долю свою і хист. / Ночі ясні тривожні рани ятрать мені, / серце моє порожнє – висушли в нім пісні. / Ні, не купить за гроші / щастя, немов вина. / Юність моя хороша, / де ж ти моя весна?» [Симоненко 2010: 75].

Ліричний герой В. Симоненка не ховається за вигаданою маскою, його вірші від першої особи правдиві і щирі, вони позначені винятковою делікатністю. Художнє піднесення і поетизація простої людини – характерна ознака шістдесятників, визначає естетику лірики поета: «Чи знаєш, що ти – людина? / Ти знаєш про це чи ні? / Усмішка твоя – єдина, / Мука твоя – єдина, Очі твої – одні». / Більше тебе не буде. / Інші ходитимуть люди, / Інші кохатимуть люди – Добрі, ласкаві й злі. / Сьогодні усе для тебе – Озера, гаї,

стеги. / І жити спішити треба. / Кохати спішити треба. –
Гляди ж не проспий!» [Симоненко 2010: 75].

За словами Дмитра Павличка, Василь Симоненко був життєлюбом і поетом не лише народних, але й інтимних пристрастей, як це завше личить непересічним талантам. Він залишив кілька прекрасних портретів схвильованої коханням юнацької душі» [Павличко 2007: 391]. Діалогізм визначає структуру вірша «Буду тебе ждати там, де вишня біла». Ніжними фарбами змальовано весняний вечір у саду: ліричний персонаж переймається побаченням з дівчиною, яка, як молоденька вишня, тиха і не сміла: «Може, ти не прийдеш, гарна й кароока, – / Буде мене пестить нічка одинока, / Буде мене тішить, лагідна та люба, / Цілувать у щоки, розвівати чуба. / Може, ти не прийдеш, ляяти не стану – / Буду сам гуляти з вечора до рану. / Бо й признатись щиро: не тебе я жду, / Жду свого кохання в білому саду» [Симоненко 2010: 76]. Присутність автора, персонажа маркується у поезіях мовленням, інтонаціями, монологом. Симоненкові притаманна множинність образів, добродушність автора поєднується з «я» персонажем, з голосами «інших»: «Я морочусь другий день над римами – / написати й слова сил нема. Між сотнями «типів» десь незримими / заморила й моїх чума. / І тепер я марно слів відшукою...». Герой вступає в дію з внутрішнім «простором» у непрості й неоднозначні відношення. Такий текст висвітлює опозицію людини з самою собою, з її іншим «я». Виникає зовнішній та фікційний простір творів, уявний діалог: «Сонце ясними бризками... / Вже розплескалась весна. / Там під тими берізками / Стрілися я і вона». «Бачив дівчат я немало, / Та полюбив її. / Ще так весна не співала, / Так не шуміли гаї... / Коси її розвіяні, / Даль у очах сія... / Це ж довгождана, омріяна / Перша любов моя» [Симоненко 2010: 79]. Так виникає діалогізм – автора і героя (героїні). Наявні прямі й непрямі форми висловлювання, від першої особи «я», від «ми» – «ти».

У межах таких суб'єктно-образних структур формувалися якісно нові відношення суб'єкта й об'єкта

мовлення; виникали і набували стійких форм діалогічні суб'єктно-об'єктні відношення. У взаємно співвіднесених висловлюваннях «я» і «ти» «він» і «вона», де об'єкт мовлення переходить в іншу іпостась, набуває права на свою, хоча й обмежену точку зору.

Діалогічна природа лірики В. Симоненка виразно окреслюється в поезії «Гей, нові Колумби й Магеллани». Ліричний персонаж твору уподібнюється Колумбу і Магеллану – відкривачам нових земель. Він спонукає побратимів вирушати в нову подорож, де їх чекають незвідані країни і подвиги: «Хто сказав, що все уже відкрито? / Нащо ж ми народжені тоді? / Як нам помістити у корито / Наші сподівання молоді? / «Кораблі! Шикуйтеся до походу! Мрійництво! Жаго моя! Живи! В океані рідного народу / Відкривай духовні острови! / Геть із мулу якори іржаві – / Нидіє на якорі душа!.. / Б'ється груди об вітри тужаві, / Каравела в мандри вируша. / Жоден вітер Сонця не остудить, / Південь землю всю не прогребє! / Україно! Доки жити буду, / Доти відкриватиму тебе. / Мріяти й шукати, доки жити, / Шкварити байдужість на вогні!.. / А якщо відкрию вже відкрите, – Друзі! Ви підкажете мені...»[Симоненко 2010: 256].

У ліриці В.Симоненка змальовано такий стан особистої душі ліричного героя, коли людське «я» у своїй субстанційній глибині поєднується з безкінечністю світу, коли душа людини зливається з природою, споріднюється з поезією самого буття. Автор олюднює природу, ліричний герой немов перебуває у подвійній структурі ліричного суб'єкта: він є виразником об'єктивного світу і глибинних авторських емоцій та ідей.

Дослідники підкреслюють, що Василь Симоненко відбив почуття і мрії сучасної людини. Ліричне «Я» набуває рис колективу, тобто узагальненого «я». Для лірики митця характерним є суб'єктний синкретизм, «нероздільність» «Я» та «іншого», «внутрішнього» і зовнішнього: «Ой, зима! / Біжить, регоче біло, / Бубонами брязкає в степу... / Вам усе на світі зрозуміло? / Просвітїть, премудрі, / Недозрілу /

Душу мою, / Зрячу і сліпу! / Душу примітивну, / Як хурделиця, / Білу й зрозумілу, / Наче сніг! / Їй чомусь / В очах туманом стелиться / Істини одвічні і нудні. / Ну й зима! / Як усе на світі зрозумієш, / То тоді зупинишся / І вмреш!» [Тарнашинська 2006: 276-289]

Образові автора як одному із центральних стержнів, який утворює співвимірність та єдність різних елементів мовлення й стилю художнього тексту, митець приділяв особливу увагу. У творах Симоненка спостерігається злитість реального і поетичного «я» в «я» поета, безпосереднє відбиття в образі автора біографічної індивідуальності: «Ти питаєшся, матусю, / День при дні». Йдеться про літературний образ, котрий, безперечно, несе в собі риси власне автора, але ототожнювати його з ним неможна. Міра близькості ліричного суб'єкта й особи автора буває різною. Співвідношення літературної та біографічної особистості лежать в основі класифікації типів ліричного суб'єкта, що їх представляють, як ліричного героя, ліричного персонажа, героя рольової лірики та інші маркери.

Людмила Тарнашинська звернула увагу на атмосферу періоду хрущовської відлиги, коли Симоненко прагнув донести до людей правду, що «неначе носив у своєму серці оте відоме поетові: «За всіх скажу. За всіх переболію», й воно вирувало у ньому потужними громадянськими турбулентними потоками...». Така «трибунна ситуація в літературі постсталінської епохи має своє психологічне пояснення – як нормальна реакція людської психіки «викричати», «виговорити» довго тамований... біль» [Тарнашинська 2006: 280]. Автодієгетичний наратор промовляє: «Я горя на світі застав багато...», стрес, нагромаджене нервове напруження, «відпружитися вслух», тобто мати свого вдячного слухача в ситуації психологічної втоми. Стиснута лецатами заборон і утисків пружина народного болю мала вибухнути голосом молодим, чесним і сміливим. Таким голосом був голос Василя Симоненка: «Я горя зазнав на світі багато, стрес, нагромаджене нервове напруження ... Звідси форма

віртуального діалогу, звертання на «ти» кожен із сучасників, чітка сконденсована форма вислову» [Тарнашинська 2006: 281].

У ліриці Василя Симоненка наявні монологічні ліричні висловлювання, коли слово багатоголосе і цілеспрямоване, з вираженим внутрішнім монологом: «Розвели нас дороги похмурі, / І немає жалю й гіркоти, / Тільки часом у тихій зажурі / Впливаєш з-за обрїю ти. / Тільки часом у многоголосі, / В суєті поїздив і авто / Спалахне твоє біле волосся, / Сірі очі і каре пальто» [Симоненко 2010: 271]. У цьому творі світ зовнішній (об'єктивний) представлено в його суб'єктивному сприйнятті, як спогад, візія, марево.

Літературознавці стверджують, що біографію поета можна розглядати як структуру, побудову, як своєрідну художню форму; і в цьому сенсі поезія Симоненка є конструктивною в ролі суб'єктивних порухів душі ліричного героя, адже, на наш погляд, ліричний герой є організуючим началом творчості митця, який реалізує свої інтенції крізь оптику образного мислення. У першій збірці Симоненка «Тиша і грім», за словами Степана Крижанівського, поет «йде не стільки шляхом винаходу нових художніх форм, скільки нових художніх ідей». Вона вразила читачів своєю суб'єктивністю, «не вишуканим мереживом слів, а осяянням краси власної душі, справжністю почуттів, інтелектуальною високістю і молодечим завзяттям» (Олекса Мусієнко).

Поряд з ліричним героєм в ліриці Василя Симоненка значну роль відіграє образ автора-оповідача. В його монологіях увага зосереджується на зовнішніх подіях, які відбивають драматизм буття народу: «О земле з переораним чолом, / З губами, пересохлими від сміху! / Тебе вінчали з кривдою і злом, / Байстрятам шматували на утіху. / Українонько! Гуде твоє багаття, / Убогість корчиться і дотліває в нім. / Кричиш мені у мозок, мов прокляття / І зайдам, і запроданцям твоїм» [Симоненко 2010: 252]. Автор глибоко переживає недолю України, її колоніальний статус, але він свою Україну любить понад усе: Любове грізна!

Світла моя муко! / І радосте безрадісна моя! / Бери мене! У материнські руки / Бери моє маленьке гнівне Я! / Візьми всього! І мозок мій, і вроду, / І мрій дитинних плеса голубі. / Для мене найсвятіша нагорода – Потрібним будь, красо моя, тобі» [Симоненко 2010: 252].

Висновки. Змодельований образ автора-наратора, характерні основні риси його авторської свідомості, глибокий патріотизм окреслюють величну мистецьку постать, що нагадує філософа-поета, що служить народові. У поезії «Україні» автор веде розмову з Україною, з синівською любов'ю зізнається: «Коли крізь розпач випнутья надії / І згадують на вітрі степовім, / Я тоді твоїм ім'ям радію / І сумую іменем твоїм. / Коли грозує далеч неокрая / У передгроззі дикім і німім, / Я твоїм ім'ям благословляю, / Проклинаю іменем твоїм. / Коли мечами злоба небо криє / І крушить твою вроду вікову, / Я тоді з твоїм ім'ям вмираю / І в твоєму імені живу!» [Симоненко 2010: 252].

Чимало творів Василя Симоненка об'єднані формою імпліцитного наратора, становлять собою ліричний монолог, в якому людська свідомість втілена не прямо і відкрито, а переважно опосередковано, у формі зображення внутрішньої реальності. Це, так звана, описова лірика, в якій значне місце посідають описові елементи, як-от: «Впало сонце в вечірню куряву, / Тиша виповзла за село. / Нашорошилось небо буряно / І погрозами загуло. / Ніч надходила з гуркотіннями / Ніч несла божевілля й страх, / Плазувала потворними тінями / У нервово пружних кущах. / Ніч кричала мені, розтерзана, / Оперезана громом навхрест. І у зойках її березових / Закипався гучний протест... / Та встає перламутровий ранок / Крізь холодний і злісний рев, / І проміння зализує рани / В закатованих нічю дерев» [Симоненко 2010: 222-223].

Описи природи не є пасивні об'єкти зображення, оскільки виступають як активне начало, наділене своєю мовою. Наратор передає слово природі, персоніфікує її. Ліричний суб'єкт моделює свої враження від природи, яка у нього антропоморфна. У візях вірша «Я чую у ночі осінні...»

моделюється герой, який відчуває, як «Вростає туге коріння / У землю глевку із ніг. / Стають мої руки віттям, / Верхів'ям чоло стає, / Розкрилося ніжним сучвіттям / Збентежене серце моє. / Вростаю у небо високе, Де зорі – жовті джмелі, / І чую: пульсують соки / У тіло моє з землі. / Зі мною говорять могили / Устами колишніх людей, / І їх нерозтрачені сили / Пливають до моїх грудей. / О земле жорстока й мила, / Ковтнула ти їхні дні – Усе, що вони любили, / Віддай долюбить мені... / Вслухайтесь, земле і небо, / У роки страждань моїх – / Живу не лише для себе, / Я мушу й жити для них» [Симоненко 2010: 237-238].

У вірші «Задивляюся у твої зиниці» наратив веде власне поет, який зі своєю сповіддю звертається до України як до рідної матері. «Україно! Ти для мене – диво!» Це диво – Слово, яким митець сповідається синові, його своєрідний монолог-повчання синові. Радянська цензура прискіпливо викреслювала патріотичні рядки поезії Симоненка, адже поет гордо заявив: «Україно! Ти для мене – диво! / І нехай пливе за роком рік, / Буду, мамо горда і вродлива, / З тебе дивуватися повік. / Ради тебе перли в душі сію, / Ради тебе мислю і творю – / Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю // Одійдіте, недруги лукаві! / Друзі, зачекайте на путі! / Маю я святе синівське право / З матір'ю побуть на самоті».

Лірика Василя Симоненка розгорнула широкий простір для розвитку суб'єктно-об'єктних тенденцій української поезії ХХ століття. Поет вдавався до таких форм, як ліричний герой, ліричний персонаж, ліричне «я», «ти», «ми», коли суб'єкт висловлювання набував діалогізації, зокрема «я» та «іншого». Такі експерименти поглиблювали суб'єктно-образну тканину «я» та «іншого» і реального «іншого». Це поглиблювало її філософську основу.

Література:

1. Бахтин М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. – М. 1986. – С. 146.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 154 – 159.

3. Бройтман С. Историческая поэтика. – М., 2001. – С. 33.
4. Гончар О. Витязь молоді української поезії // Симоненко В. Поезії. – К. 1984. – С.3.
5. Дзюба І. Василь Симоненко. З криниці. Літературні портрети: У 3 т. – Т.3. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С.517 – 533.
6. Павличко Д. Літературознавство. Критика. Українська література – Т.1 – К.: Основи, 2007. – С. 391.
7. Симоненко В. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 280.
8. Смілянська В.Л. «Предметний стиль» Шевченкової лірики та його суб'єкти // Рад. літературознавство. – К. – № 2. – С.30 – 42.
9. Тарнашинська Людмила. «Поетика поривань» Василя Симоненка як естетична норма // Сучасний погляд на літературу. Збірник наукових праць. – Вип.. 10. – К. 2006. – С.276 – 289.
10. Ткачук М.П. Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ – ХХ століть. Монографія. – Тернопіль: Медобори, 2014. – 184 с.
11. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 8.

УДК 82.09:821.161.1-2

О.Г.Штепенко

**Естетизація як механізм переосмислення
модерністської парадигми (на прикладі метадрами
О.Грьоміної «Очі дня»).**

У статті схарактеризовано проблему естетизації як стратегії інтерпретації та механізму переосмислення модерністської спадщини у «метатекстовому вимірі», а саме на прикладі п'єси Олени Грьоміної «Очі дня».

Ключові слова: естетизація, метадрама, модерністська парадигма, саморефлексія.

The article «Aesthetization as the mechanism of modernism's paradigm reconsideration» focuses on the problem of aesthetization as the strategy of interpretation and the mechanism of reconsideration of

the modernism's heritage in a "metatext dimension". Case study is Olena Hr'omina's play "The eyes of the day".

Key words: *aesthetization, metadrama, modernism's paradigm, autoreflexion.*

Постановка наукової проблеми та її значення. У літературних творах 2000-х років модерністські світосприйняття і естетика стають доволі актуальним предметом художнього вивчення та авторської рефлексії, яка відбувається, з одного боку, як деміфологізація у літературі рубежу XIX – XX століть, з іншого - як перегляд концепцій метатекстів своїх літературних попередників 1970 –1980-х. Письменники 2000-х прагнуть крізь призму підсумків всього «жорстокого» XX століття переглянути естетичні установки, творчі утопії Срібного віку, його орієнтири творчої ідентичності. Реалізується повторна міфологізація на нових, складніших основах. Ці процеси стають одночасно і формами авторефлексії сучасної літератури, містять переосмислення концептів національної культури, відображають перехідний тип мислення, пропонують нові моделі творців і орієнтири самовизначення. Головним стає зміна ракурсу художнього дослідження і характеру інтерпретації. Відбувається **розширення контексту і зміна оптики** зображення.

Якщо наукова рецепція модерністської спадщини наростає з 1980-х і вже оформилася у фундаментальні дослідження (В. А. Келдиша, В. В. Корецької, К. Р. Ісупова, З. Р. Мінц, Л. А. Колобаєвої, А. Ханзен-Леве, Е. А. Полоцької, Н.Д. Тамарченко, Д. М. Магомедової, Н.А. Богомолова, С. М. Бройтмана, І. І. Московкіної та ін), то художні інтерпретації досвіду Срібного віку поки що достатньою мірою не узагальнені.

Визнаючи перетин модерністського досвіду із сучасною літературою, дослідники найчастіше говорять про вплив, а не про саморефлексію літератури. Так, мова йде про повторну актуалізацію парадигми, зокрема про побутування

в сучасній літературі неоавангарду (праці О. А. Лекманова, І. С. Заярної), неоакмеїзму (праці Ю. І. Левіна, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цив'ян, М. Липовецького, Т. А. Пахаревої). Відзначається також відродження релігійного поетичного типу мислення, що створює паралелі між двома рубежами ХХ століття (праці Н.І. Ільїнської). Виділяються і важливі типологічні риси перехідного мислення, характерного для названих періодів, що впливає на стильові пошуки (роботи В. Хренова, Г. Ю. Мережинської, В. І. Силантьєвої та ін).

Мета статті та її актуальність та завдання.

Однак поряд з цим невивченим залишається аспект художньої інтерпретації літератури модернізму в цілому (та Срібного віку зокрема), створення образу часу та його знакових фігур. А цей ракурс, безумовно, є надзвичайно **актуальним**, оскільки, як ми вважаємо, пов'язаний не тільки з ретроспекцією, але й саморефлексією літератури. Він відображає творчий пошук в умовах сучасної культурної кризи, роздоріжжя у розвитку літератури, і є механізмом перегляду орієнтирів і оновлення. Художні твори, які відображають характерний для 2000-х років «стильовий консенсус», поєднують риси модернізму і постмодернізму при домінуванні першого, по-ліричному і пародійно відтворюють манеру письма згадуваної епохи. Вже сам факт появи подібних синтетичних інтерпретаційних текстів також відображає традиції Срібного віку і специфічні риси символізму, що здійснював, за словами Н. Пустигіної, постійну експансію мистецтва в «традиційні наукові сфери» [4, с.143]. Цю ж особливість – здобуття мистецтвом гносеологічного статусу завдяки з'єднанню дискурсів, створенню «міфотворчої естетики» – помічав і А. Ханзен-Леве [5, с.21]. А З. Мінц і Ю. Лотман говорили не тільки про синтетичний характер творів, але і їх метатекстовий вимір, що є вкрай актуальним для опису специфіки досліджуваної нами сучасної прози та драматургії, котрі наслідують досвід модерністської парадигми і водночас рефлектують над цим

процесом. Дослідники зосередили увагу на створенні «моделей» в обширі символізму, на відображенні «другої дійсності» у формі «текстів про тексти». «Оскільки між текстом, створеним автором, і реальністю може перебувати мета текстова конструкція (концепція, теоретичний опис міфу, історії, культури) твір набуває метатекстового характеру» [2, с.98].

Саме вивчення такого «метатекстового виміру» та визначення естетизації як механізму переосмислення традиціоналізації модерністської спадщини і править за **мету** нашої статті.

Оскільки провідним вектором авторської самоідентифікації стає у творах 2000-х стає **домінування стратегії естетизації**, тому в якості **завдань**, які окреслюються в процесі осмислення означеного ракурсу дослідження, постають, по-перше, розгляд того, як відображається визнання традиції і водночас заперечується її абсолютний авторитет (тобто як вибудовується своєрідна ігрова де сакралізація); по-друге, доведення того, що естетизація свідчить про новий етап діалогу з модерністською спадщиною та зосередженість авторів саме на художніх, а не ідеологічних чинниках; та , по-третє, ілюстрація того, як естетизація проявляє себе в різних формах та планах на прикладі обраного для аналізу знакового метатексту, а саме драми О.Грьоміної «Очі дня».

Викладення основного матеріалу. Як було вже означено вище, на рубежі ХХ–ХХІ століть вектори і модальність інтерпретації модерністської спадщини суттєво змінюються. Естетизація свідчить про настання нового етапу діалогу зі спадщиною, в якому усвідомлюється дистанція, нівелюється енергія ідеологічних суперечок, заперечення або гарячої підтримки, фіксується увага на художньому коді, формуються ностальгічні настрої і одночасно затверджуються приховані потенції художньої мови, над якою рефлексує сучасний письменник.

Звідси, естетизація у всіх випадках використання названого механізму пов'язана з очудненням, новим

поглядом на, здавалося б, «відпрацьовану» парадигму і виявленням її потенціалу, що кристалізується після перегляду і художньої інтерпретації, «обробки» письменником, що рефлектує.

У драмі О. Грьоміної «Очі дня» такою «відпрацьованою» парадигмою стає німе кіно, що вже пережило смерть із приходом звукового, тобто стало символом неминучої кінцівки, зміни фаз у розвитку мистецтва, «археологічної» давнини. Проте цей символ безперспективно застарілої парадигми вводиться автором до філософського дискурсу вічної опозиції життя і смерті, загальних есхатологічних настроїв перехідної епохи в русло найширшої проблеми долі мистецтва і співвідношення етичного, естетичного й екзистенційного начал. Така висока оптика заново відроджує і очунює «відпрацьовану» парадигму, представляє її як одну з рівноправних (в плані вічності) мов осмислення та інтерпретації світу і людини. Усувається змагальність, але залишається екзотичність і «археологічна» таємничість, а ностальгічний модус, що формується автором, зміцнює статус «великого німого» як одного з витоків сучасної культури, стимулює його міфологізацію.

Але і художній світ німого кіно стає інструментом, що очунює, він стає ракурсом переосмислення модерністської парадигми в цілому. При цьому акцент на очудненні у драмі О.Грьоміної йде шляхом вибору мови інтерпретації. За такий правлять не шедеври «великого німого», а схеми масового продукту. Тобто, високий план модерністської традиції травестується, але аж ніяк не скасовується.

Про наявність такого підходу свідчить вже авторське визначення твору – «фільмова мелодрама», що налаштовує читача на певні правила сприйняття і дешифрації тексту. Ця позиція цементується вибором об'єкта, матеріалу інтерпретації – «Фильмовая мелодрама 1928 года о жизни, любви и разоблачении знаменитой шнионки Мата Хари в пяти фильмах» [1, с.1]. Обираються характерні для масового продукту моделі пригод,

шпигунських і любовних пристрастей. Назва ж – «очі дня» несподівано контрастує з вищенаведеним визначенням завдяки прихованому в ній глибокому поетичному символізму, що перебуває в річищі елітарної модерністської стилістики. Надалі ці протилежні полюси між штампами, ролями масового продукту і глибоким символічним змістом, кодом високого модернізму будуть лише посилюватися, а обидві мови протягом драми демонструвати гротескні переплетення, що насторожуватимуть глядача і налаштуватимуть його на розгадку істинного завдання твору.

Із огляду на це драма О. Грьоміної може бути цікавим прикладом діалогу двох художніх систем і їх підвищеної символізації, спрямованої на сучасність, актуалізовані перехідною епохою роздуми про суть мистецтва.

Про наявність іншої мети, ніж створення стилізації мелодрами в стилі кіно 1920-1930-х років, свідчить специфічний авторський план: низка прийомів і штамів німого кіно доводяться до крайності, абсурду, викликають комічний ефект, знаменуючи наявність у творі підтексту, прихованого сенсу, який належить розгадати. Одночасно підкреслюється «картинність», виразність цих застарілих елементів парадигми, моделюється ностальгія за красивою і невибагливою вигадкою. Серед таких елементів набір ампула («фільмова діва», «особа загадкова», «танцівниця», «граф», «месник», містичний привид). І стилізовані під німе кіно ремарки гранично спрощують і згущують драматичну ситуацію. Їх примітивність підкреслюється моделюючи поспішністю, відсутністю розділових знаків, недбалістю, що відбиває максимальну умовність, рольовий характер ситуації. «Титр: Звезда немого кино в припадке черной меланхолии день и ночь она рыдала красота ее увяла враги настоящего искусства изобрели звук немой померк карьера закрыта говорящие головы уродливы кокаин кончился телефон выключился жизнь не удалась появляется таинственный незнакомец» [1, с.1]. Зауважимо, що ця

навмисна мовна недбалість стає знаком саме німого мелодраматичного кіно, яке ще не віднайшло «слово». Полярні мотиви «німоти» і «слова» є центральними у творі. Вони найтіснішим чином пов'язані з авторцепцією взагалі і з набуттям особистістю своєї самості зокрема. Де-факто карикатурні ремарки декларують нерозвиненість, а також підміну реальності та мистецтва «картинкою», красивою і зрозумілою редукованою формулою. Варто зацитувати репліку «Слуги» (він же граф Рауль де Шайні): «Уж вам-то, дорогая мадам... уж сколько отвратительных мелодрам вы бездарно переиграли... Уж могли бы выучить, что порок в конце-то концов всегда наказан... и что предательство ...» [1, с. 3].

Реально М. Грьоміна прагне «озвучити», втілити у слові свою інтерпретацію модерністського спадщини, її різноманітних мов (високої, масової), створюючи відповідний міф про Мата Харі – всесильну і демонічну танцівницю-шпигунку. За стратегію постають естетизація, підкреслення творчого, красивого, стильного і виразного, демонічного і фатального начала в художній мові модернізму, а отже, проблематизація інших складових, закладених за другим словом визначення «танцівниця-шпигунка» – етичних компонентів.

Реалізації цієї мети слугує і з'єднання декількох типів конфлікту і дії.

Зовнішній конфлікт зумовлений стереотипами німого кіно і масового мистецтва. Дію рухають шпигунські та любовні «пристрасті», а також розгадування таємниць, прихованих під масками героїв. Власне виокремлюються: конфлікт на ґрунті кохання, ненависті, ревності, заздрості; конфлікт ворогуючих сторін і пов'язані з ним «детективні» дії щодо розшуку і викриття шпигунів, а потім і виявлення та викриття зрадниць. В останньому випадку роль «слідчого» приміряє до себе таємничий незнайомиць. Усі ці конфлікти автор іронічно обіграє. Описані особливості підпадають під визначення першого типу конфлікту, подане в типології Патріса Павіса: «суперництво двох персонажів з

економічних, любовних, моральних, політичних та інших мотивів [3, с.198], проте в максимально формульному вигляді. Зовнішній конфлікт і дія гротескно драматизовані в стилістиці німого кіно. Показовою особливістю є підвищена театралізація, зокрема – зображенні афективних станів, у постійному розігруванні «вистав» один перед одним, провокуванні подій, аби хоч щось «сталось».

Другий тип конфлікту вибудовується за моделлю не масової, а елітарної (в даному випадку романтичної, модерної) літератури. Це конфлікт між яскраво вираженою індивідуальністю, творчою особистістю і низьким ворожим світом. У п'єсі О. Грьоміної міфологізована танцівниця стає шпигункою не заради грошей або в силу політичних симпатій, нею керують кохання і потреба в грошах задля лікування пораненого на війні. Крім того, вона сповнена відчуттям презирства до світу жорстоких і вічно воюючих країн, чоловіків, інтересами і навіть життями яких можна пожертвувати («Когда-нибудь они все перебьют друг друга» [1, с. 28], «Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь. Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их бездарную войну ... и жестокие государства... За то, что Мата Хари – сама по себе и не играет в их скучные игры» [1, с. 32]). Практично Мата Харі веде свою війну проти світу. Зіткнення набуває філософського забарвлення конфлікту. По різні сторони опиняються: мистецтво / споживацьке ставлення до нього; дискредитовані жорстоким світом християнські цінності / буддистська незворушність, уявлення про вічне перетікання форм, ілюзорність життя, божественна байдужість космосу до людських пристрастей і страждань.

У підтексті твору домінує внутрішній конфлікт в душі героїв. На це вказує показова специфіка. На відміну від молоді Гертруди преображена Мата Харі внутрішньо не конфліктна при всій неоднозначності її вчинків. Загадкова танцівниця представлена як людина з цілісної гармонійної картини світу, параметри якої відображають модерністське ставлення до високого мистецтва і низької реальності.

Відбір та інтерпретація цих актуалізованих показників, які переосмислює і естетизують автор, буде прокоментований нижче.

Внутрішній конфлікт характерний для образу постарілої кінодиви Клод. За пісенькою, яка звучить рефреном у титрах і промовах слуги («День и ночь она рыдала, красота ее увяла»), приховується особливий підтекст: муки совісті, провина за загибель Мата Харі, задрість до таємниці її майстерності та бажання відтворити магію танцівниці, зрештою – внутрішнє визнання власної бездарності. Конфлікт відображають й опозиційні нахили: з одного боку, Клод себе виправдовує, з іншого – карає.

Присутність внутрішнього конфлікту відображає і набір алюзій: на «Гамлета», «Бориса Годунова». Ночами до акторки (як до вбивці) приходять привид занапащеної Мата Харі, розмовляє з нею, мучить, подібно «мальчикам кровавим в глазах». Про візити привида знає і слуга, котрий дублює переживання Клод. Знаходимо алюзії і на образ Пілата в інтерпретації М. Булгакова, а надто в звучанні мотиву «и при луне мне нет покоя» («Нет покою, ты прав» [1, с. 4], – зізнається хранителеві таємниці, слугі Клод). У п'єсі є алюзії і на «Моцарта і Сальєрі» О. Пушкіна. «Між рядків» актуалізується проблема сумісності генія і лиходійства і, безумовно, звучить мотив ретельно прихованої заздрості як спускового гачка злочину. Цей інтертекстуальний план, що відсилає до зразків високої літератури, вельми виділяється на фоні маскультовських мелодраматичних зовнішніх конфліктів боротьби жінки з суперницею за увагу нареченого. Постаріла і змучена внутрішніми протиріччями Клод розуміє, що нею насправді рухало інше – задрість до таланту, творчі ревності, те славнозвісне «нет правды на земле, но нет ее и выше».

С л у г а . <...> предательство ...<...>

К л о д. (*угрожающе*). Повтори еще раз.

С л у г а . Предательство. Предательство. Извольте-ка. Предательство!

К л о д. Другое.

Пауза.

Ты сказал... Что я бездарна? Я? Клод Франс?» [1, с.9].

Примітно, що слова про бездарність як істинну причину зради і вбивства іншого творця вимовляє не слуга, а сама Клод, озвучуючи свої ж таємні прозріння. Асоціації з Сальєрі зміцнює і наявний у цьому діалозі мотив заздрості її ворогів, тобто внутрішні самохарактеристики кінодіва переносить на зовнішніх уявних недоброзичливців, котрі зруйнували її кар'єру, знищивши німе кіно і, які нібито розповсюджують чутки про її божевілля («<...>как говорят мои завистники.....» [1, с.3]).

Подібний тип внутрішнього конфлікту наростає протягом усього твору. Моделюється можливість двох способів його вирішення: божевілля або самогубства. До слова: мотив божевілля звучить у п'єсі перманентно, відтіняючи модерністські орієнтири твору («Не сегодня – завтра я сойду с ума», «Это не галлюцинация», «Может, я тоже спятил», «Безумия заразительно, как инфлюэнца или дифтерит» <...>, «Что с тобой будет, если я сойду с ума?» [Грьоміна : 5-6]. Тут же автор вплітає в його канву наркотичний дискурс, хоча підкреслює, що привид відвідує актрису завжди, не залежно від прийому зілля або зміни способу життя.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Глибинний сенс п'єси містить змодельований прихований конфлікт, який висвітлює авторську концепцію метатексту. На виводять деякі особливості позицій героїв (всі їхні суперечки так чи так зводяться до проблеми співвідношення мистецтва та життя), фінал твору і система мотивів зі спільним семантичним полем творчості. На наш погляд, автор створює за подобою конфлікт мистецтво / реальність і проблематизує саме модерністські його вирішення, використовуючи символічний код даної парадигми.

Герої п'єси О. Грьоміної створюють естетизовані образи себе і втрачають межу, що розділяє красиву вигадку і реальність. Демонструється нарцисизм письменників

(самомилування кінодіви). Використовується відповідний **знаковий код**: «маска», «гра в маски», «дзеркало», «містифікація». Прийомом естетизації стає вибір оптики, що очуднює: високі модерністські орієнтири розглядаються крізь призму відпрацьованої парадигми «німого кіно», а «великий німий» травестується масовим продуктом мелодрами («Очі дня»). Однак високий статус всім цим складовим повертається в контексті глобальної проблеми відносин мистецтва і життя, етичного й естетичного начал.

Таким чином, у метадрама О. Грьоміної **переосмислюється і випробується** комплекс модерністських світоглядних і естетичних уявлень: ідея життєтворчості і домінування поезії над життям, теургії, втілення долі в поезію, рятівної сили творчості.

Тенденція інтерпретації модерністської парадигми у художній літературі ХХ-ХХІ століття переосмислюється мистецькою практикою та відображає загальний процес актуалізації механізмів перегляду спадщини в контексті загострення проблеми традицій і новаторства, пошуків нової художньої мови у перехідну епоху.

Література

1. Гремина Е. Глаза дня. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.theatre.ru/drama/gremina/glaza_dnya.html
2. Минц З.Г., Лотман Ю.М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973, С. 96-98.
3. Павис П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во "ГИТИС", 2003. – 516 с.
4. Пустыгина Н. С. К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. Тарту. 1975. – С. 143-147.
5. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромберло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха – СПб, "Академический проект", 1999. – 512 с. (Серия "Современная западная русистика", т.20)

Штепенко О.Г. Эстетизация как механизм переосмысления модернистской парадигмы (на примере пьесы Елены Греминой «Глаза дня»).

В статье охарактеризована проблема эстетизации как стратегии интерпретации и механизма переосмысления модернистского наследия в «метатекстовом измерении» на примере пьесы Елены Греминой «Глаза дня».

Ключевые слова: эстетизация, мета драма, модернистская парадигма, авторефлексия.

Зарубіжна література та порівняльне літературознавство

УДК 821.161.2.09(477.83/.86)

Л.М. Айзенбарт

Репрезентация самоидентичности в галицкой литературе (на материале малой прозы Й. Рота)

Айзенбарт Любомира. Репрезентация самоидентичности в галицкой литературе (на материале малой прозы Й. Рота)

Статья посвящена исследованию самоидентичности в галицкой литературе через призму индивидуального авторского опыта и письма Й. Рота.

Ключові слова: ідентичність, національність, культурне пограниччя, галицьке пограниччя, Галичина.

Aizenbart Liubomyra. Representations of self-identity in the Galician literature (based on J. Roth's short fiction)

The article is devoted to the research of self-identity in the light of J./Roth writing style as well as the author's personal experience.

Keywords: Identity, nationality, cultural borderland, Galician borderland, Galicia.

Постановка наукової проблеми та її значення. Культурна ідентичність галицького пограниччя у художніх текстах письменників різних національностей

зламу XIX – XX ст. виростає передовсім через систему образів, людських доль та характерів, а також історичних подій, що впливали на формування літературної рецепції цього краю. Авторський світогляд перебуває у тісному зв'язку з культурними процесами, які визначають спосіб мислення письменника про світ, нарації про нього через використання різних міфологем, культурних стереотипів, художніх прийомів тощо. У ситуації культурного пограниччя напруга між авторським світоглядом та навколишнім світом надзвичайно висока, адже митець перебуває не лише у полі власного національного простору, але й постійно стикається з проявами інших національних культур.

Національна й культурна ідентичність тісно переплетені й виразно присутні у художніх текстах різних галицьких письменників. Автори не лише наділяють героїв власною ідентичністю, але й виявляють авторську рецепцію Іншого. Таке виявлення відбувається через два домінуючі способи – зіставлення та протиставлення, що можуть існувати в площині одного літературного тексту одночасно. На вибір стратегії показу ідентичності того чи того культурного простору багато в чому впливає авторське уявлення про нього, часто сформоване під впливом загальних стереотипів та міфів. Так, для германізованого єврея Й. Рота галицьке пограниччя існує як спільний простір великої Австрійської імперії, невіддільна її частина. Реляції з центром впливають на долю та самовизначення людей, що його населяють. Перша світова війна обертається крахом ідентичності для германізованих галичан, у яких з'являється усвідомлення національної ідентичності.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Повеєнна метафора «втраченого дому» є характерною не лише для творчості Й. Рота, вона набуває поширення у багатьох європейських літературах першої половини XX ст. (Ф. Кафка, Р. М. Рильке, Р. Мюзиль, В. Набоков, Е. М. Ремарк, Т. С. Елфот), чому особливо сприяли історико-політичні потрясіння Першої світової війни та російської революції, породивши хвилі еміграції та відчуття втрати батьківщини

письменниками різних національностей. Центральним текстом, де всебічно осмислюється метафора дому, є у Й. Рота роман «Готель «Савой»», написаний 1924 року. У цьому тексті образ гіпертрофованої будівлі готелю, де люди живуть за відсутності власного дому, може бути водночас і символом колишньої Австрійської імперії, і Вавилонської вежі, де переплітаються шляхи та долі різних людей різних національностей. Дослідник Т. Гаврилів вказує на типологічну подібність цього роману з іншим, значно пізнішим текстом письменника – «Бюст імператора», в якому також чітко проступає концепція дому: «Якщо готель «Савой» репрезентує три споріднені метафоричні функції – ситуацію у (насамперед європейському) світі після Першої світової війни; модель світу загалом; монархію Габсбургів («Дім Австрія»), – розмірковує дослідник, – то будинок у «Погрудді цісаря» виконує лише цю третю функцію» [1, с. 104], а саме репрезентації простору імперії як спільного дому.

Метою нашої розвідки є висвітлити процес формування самоідентичності в художніх творах Й. Рота.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Аналізуючи тексти Й. Рота з погляду формування та репрезентації у них ідентичності галицького культурного пограниччя, зупиняємося на ключовій метафорі, якою можна означити рецепцію Галичини автором. Для Й. Рота це метафора «отчого дому, спільного простору», через призму якої автор розбудовує сюжет та проблематику своїх творів. У книзі статей і нарисів Й. Рота «Берлін та його околиці» знаходимо цікаву метафору перетворення отчого дому на готель, у якому «[...] байдужі, одне одному люди просто сплять, їдять і п'ють поруч [...] Мовчазні, занурені у власні сподівання та турботи, вони інколи ще сидять за спільним столом, розділені одне з одним скляними перегородками взаємної чужості» [3, с. 47]. Якщо поглянути загалом на усю творчість письменника, то неважко помітити, що єдиним простором, за яким раз і назавжди закріпився символ отчого дому,

залишається довоєнна Галичина. Письменник наголошує, що зі зникненням цього краю з геополітичної карти, брати і сестри раптом стали собі чужими, сім'я розпалася. Відтак образ отчого дому поширюється не лише на географічний простір, але й на соціальний, де всі були рідними і близькими, під опікою «спільного батька Франца-Йосипа». Готель натомість стає символом транзитності, переміщення, тимчасового перебування, в межах якого людина наче б то і чується як вдома, але насправді ніколи у ньому не є. Перехід від рідного дому до готелю можемо співвіднести з процесом профанації сакрального, з приватного простору він стає публічним, його можна придбати за гроші, а тому втрачається його духовна цінність. У письменника метафора простору як готелю активно функціонує поруч із концептом «втрати рідного дому».

В оповіданні «Бюст імператора», яке можна вважати символом історії Галичини, а історію головного героя – частково прикласти й до приватної авторської історії на зламі століть, ось як описується спільний простір австрійського дому: «Хоч куди він прямував просторами своєї розмаїтої батьківщини, всюди його тішили вельми своєрідні прикмети, що скрізь однакові, але різні, повторювалися на всіх станціях, на всіх кіосках, на всіх громадських установах, школах і церквах, усіх куточків цісарства» [2, с. 57]. Центральною тезою цитати виступає єдність різноманітного. З одного боку, особливі прикмети різних національних територій та їх мешканців, а з іншого – спільність державної культури, яка змушували усі ці розмаїтості укладатися в єдину культурну мозаїку. Доволі часто у Й. Рота, як зазначає Т. Гаврилів, така єдність мислиться під одним дахом, звідки й поширена у творчості письменника метафора дому [1, с. 107].

Розглядаючи літературні презентації ідентичності довоєнного простору Галичини за допомогою метафори спільного дому, у малій прозі Й. Рота можемо виділити кілька способів авторської нарації: 1) геополітичний, де представлені географічні реалії прикордонного простору; 2)

соціокультурний, де представлені штучні, витворені людиною об'єкти, а також самі мешканці; 3) психологічний, через який прочитуємо авторську рецепцію ідентичності простору. Характеристиками геополітичного простору Галичини виступає передовсім її приналежність до Австро-Угорської імперії. Вона обмежена адміністративним кордоном, центральне місто – Лямберг. Її географічний ландшафт складається з «неозорих нив», «лугів», «лісових галявин», «сірих міст».

Рідну Галичину у географічному просторі автор розташовує на самих задвірках імперії, яка для західної людини є дальшою, ніж Індія, «куди задуває вітер, вітер зі степів Сибіру», «де взимку все губилося у засніженій даліні, а осінню і весною в сільському болоті чорнозему тремтіли великі зірки» [Цит. за: 4, с. 2]. Навіть опис міста, в якому народився письменник, породжує відчуття якогось загубленого у велетенських просторах краю: «[...] лежав у східних землях Європи, посеред великої, бідно населеної рівнини. На схід вона простягалася у безмежну даль. Із західного боку її обрамлювала блакитна лінія пагорбів, що проступала на горизонті лише в погожі дні» [Цит. за: 4, с. 3]. Однак саме цю землю Й. Рот називає справжньою суттю Австрії: «Суть Австрії – не центр, а периферія. Австрію слід шукати не в Альпах. Там водяться олені, квітнуть едельвейси і тирлич, але ніщо не нагадує австрійського двохголового орла. Суть Австрії становлять і оновлюють саме коронні землі» [2, с. 180], – говорить герой роману «Гробівець капуцинів» граф Хойницький.

Проте, зазначає письменник, це «багата земля убогих людей» [2, с. 151 – 152]. Таку убогість Й. Рот пов'язує не з політичними умовами існування краю (письменник загалом не любить писати про політику, хоча завжди дає чіткі геополітичні прогнози). На його думку, головна проблема у тому, що галицькі селяни змушені утримувати велику кількість людей: «гендлярів», «дрібних ремісників», «службовців», «солдат», «офіцерів», «банкірів» тощо. Соціальна ідентичність героїв виразно присутня у текстах

Й. Рота. Розпочинаючи ту чи ту історію, автор завжди вказує на соціальну приналежність героя, його місце у суспільній ієрархії. Наскільки у текстах Й. Рота відсутня національна ідентичність (лише із поодинокими згадками), настільки сильно присутня ідентичність соціальна. Ієрархія літературних героїв визначається приналежністю до соціокультурних локацій. Залежно від того, наскільки потужно проявляється у таких локаціях присутність австрійської держави, настільки високо в ієрархічній драбині перебуває людина, що її репрезентує – начальник залізничної станції, голова пошти, граф, убога покоївка, селянин тощо.

Із погляду соціокультурної ідентичності Австрійська імперія пов'язується у Й. Рота передовсім із містом як проявом модерності, цивілізації. Типове галицьке місто письменника має залізничну станцію, фабрику, пошту, бібліотеку, кінотеатр, готель, кав'ярню, ярмаркову площу із пам'ятником засновникові міста, парк для прогулянок, яким щодня вдосвіта курсує поливальна машина. Усі ці реалії покликані демонструвати приналежність простору до цивілізації, забезпечуючи синхронне функціонування інших схожих просторів у межах імперії. Міста сполучалися залізницею, створюючи уявлення про суцільний простір. Фабрики давали містянам відчуття впевненості у завтрашньому дні, відчуття прогресу. Пошта розносила по всій імперії однакові новини, створюючи таким чином спільний інформаційний простір. Бібліотека пропагувала культуру та освіту, а кінотеатр розважав публіку однаковими для усєї імперії фільмами. Ярмаркова площа була відголоском Магдебурзького права, що вказувало на приналежність міста чи містечка до простору західноєвропейської культури, натомість пам'ятник давав відчуття традиції, вкорінення в історію й водночас відкривав перспективу майбутньої еволюції. Найважливішим проте для міста Австро-Угорської імперії був простір парку: як коронний край Галичини був витвором політики Габсбургів епохи Просвітництва, так

сама ідея парку, культурно обробленого, цивілізованого простору, народжується у культурі Просвітництва. Розбудова політичного проекту галицької краю і культивування парків йшли поруч в історії Австрійської імперії.

Психологічна рецепція галицького простору як особливої ідентичності, про що ми вже попередньо зазначали, з'являється у Й. Рота після зникнення його на геополітичній карті. У літературних текстах письменника цей край постає через спогад, часом міф. Особливою прикметою довоєнного галицького простору стає неможливість повернення до нього: «Елегійний сум за втраченою батьківщиною, помножений на таємне знання про неможливість її віднайдення в реальному житті, служить плідним ґрунтом для міфу, утопії, казки» [5], – зазначає В. Седельник. Така особливість наділяє цей край міфологічністю «втраченого раю», що зближує його з концепцією довоєнної Галичини Бруно Шульца. Пригадуючи місця дитинства, людей, події, письменник водночас нарікає на неспроможність мови передати особливу атмосферу того часу: «Треба мати здатність виражати словами колір, аромат, густину, сприятливість повітря [...]» [2, с. 156]. Через призму психологічного сприймання Галичина постає у пам'яті письменника за допомогою кольору, звуку, аромату, емоційних відчуттів.

На важливості саме емоційного сприйняття довколишнього світу наголошує й сам Й. Рот, який головним методом свого письма визначає «розказувати про те, що в мені діється і як я все сприймаю» [2, с. 81]. Звернення автора до галицького довоєнного простору крізь призму емоційної рецепції демонструє амбівалентність: з одного боку, меланхолія рідного місця, яке, властиво, є його справжньою та єдиною батьківщиною, а з іншого – рефлексія над соціокультурним положенням євреїв у цьому просторі. Звідси постають «сірі міста сірого дитинства», «болото, між якими, як між Сциллою і Хабридою, бродять євреї», а поруч – «меланхолійний рівний світ без меж». Письменник з

однаковим метафоричним багатством описує як привабливі, так і відразливі сторони Галичини, однак розповідаючи про цей край до і після війни, зазначає, що є одна річ, яка залишилася незмінною, справжнє осердя цього краю, його знак і сутність: «Та найсуттєвіше не змінилося. До найсуттєвішого належить: повітря, людська душа і Бог з усіма святими [...]» [2, с. 152].

Австрійська культура об'єднала в один спільний простір розмаїті національні ідентичності, створюючи ілюзію спільного отчого дому. Властиво, такий тип ідентичності містить у собі обидва варіанти цього феномену – ідентичність ексклюзивну та інклюзивну, коли, з одного боку, відбувається виділення чогось зі спільної групи, а з іншого – інтеграція відмінного у спільну групу, що сприяє появі людини нового типу, – космополіта. Проте, як твердить Т. Гаврилів, «[...] Рот обстоює розмаїття не задля замилювання, не як ідеальний стан, а як інструмент розмивання меж» [1, с. 108].

Для письменника напрочуд важливою виявляється концепція людини-світу, людини-космополіта, національність якої визначає культура, а не геополітика. Люди, які населяли цей простір, не були прив'язані до якогось одного місця, бо їхній дім був повсюди. Анна родом з Богемії («Квітень. Історія одного кохання») переїжджає жити у типове, позбавлене національних характеристик містечко на просторах широкої Австрійської імперії. Заможні люди, що півжиття жили довкола Відня, другу половину проживали у Трієсті («Інспектор станції Фельдмаєр»). Граф Морштин однаково чув себе вдома, чи то у рідному Лопатині, чи то у Відні («Бюст імператора»). Переплетення свого і не свого простору зводилося до відчуття «близькості чужини» і «незнайомої чарівності» рідних місць. Рух безкраїми просторами австрійського дому втрачав відчуття переміщення. Життя героїв з однаковим успіхом і цілком подібно проходило чи то на невеличкій станції під Віднем, чи то у Лопатині, чи взагалі у місті,

позбавленому назви, настільки типовим було воно для свого простору і часу.

Таке позбавлення простору ідентичності робить його «типовою» частиною імперії зі спільною ідентичністю, що розростається для героя у цілий світ. Розмірковуючи про вітчизну, граф Морштин («Бюст імператора») пов'язує її не так із географічним простором, як із простором державної влади, що забезпечує у всіх мешканців імперії відчуття приналежності до єдиної батьківщини: «Імператорська і королівська монархія відтворювали у мініатюрі розмаїтість світу і тому була єдиною графовою вітчизною» [2, с. 57]. Ідентичність цих героїв також сформована на зразок ідентичності австрійського простору – спільна і одна на всіх. Польський шляхтич за походженням, граф Морштин «являв собою один із найшляхетніших і найчистіших типів австріяка [...] був космополітом чистої води» [2, с. 56]. Якщо й віднаходимо якийсь слід відмінної, окремої ідентичності, то це радше буде ідентичність релігійна. Дізнавшись про приїзд до Лопатина цісаря Франца-Йосипа, головний герой скликає на нараду представників трьох домінуючих релігій Галичини: пароха греко-католиків, ксьондза римо-католиків та жидівського рабина, але всіх їх об'єднує спільна місія вшанування «їхнього імператора».

Однак, як твердить А. Ассманн, ідентичність не є чимось сталим, вона є культурним конструктом і біографічною проекцією. З розпадом певного типу культури, або із різкою, несподіваною зміною у біографії, вона може розпадатися на кілька ідентичностей (переважно дві – колишню і теперішню [6, с. 314]). Щось схоже відбувається з героями оповідання «Бюст імператора»: якщо на початку тексту зустрічаємо людей, характеристикою ідентичності яких є лише їхнє замешкання у Східній Галичині, то вже наприкінці оповідання зустрічаємо «теслю-українця», «поляка-коваля», «писаря-жида». Розпадається й ідентичність головного героя – графа Морштина. Усі його дії після війни спрямовані на збереження цієї минулої, остаточно втраченої ідентичності. Граф ще намагається

зберегти її риси – ходить у старій австрійській формі із чорно-жовтим значком, зачісується на зразок старого цісаря, перед його домом стоїть бюст імператора. Письменник підкреслює, що такі дії старого графа аж ніяк не роблять його кумедним в очах селян, навпаки – викликають повагу. Таким чином історія графа розростається до історії усього галицького простору, який через катастрофу Першої світової війни розпадається на колишній і теперішній, намагається відшукати себе у минулому, але вже обернений до майбутнього.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. У малій прозі Й. Рота літературна презентація культурної ідентичності Галичини відбувається через осмислення цього простору за допомогою метафори. Найбільш домінантною виступає при цьому метафора довоєнної Галичини як «спільного отчого дому». Основною характеристикою краю цього періоду є «єдність в різноманітності», коли національна ідентичність різних народів існує в єдиному вимірі культурної ідентичності Австро-Угорської імперії. З приходом Першої світової війни ця метафора руйнується, засвідчуючи водночас і руйнування спільного простору, спільної ідентичності. Із зникненням Австро-Угорської імперії, з якою співвідносив себе і Й. Рот, у його творчості виникає концепт національної ідентичності «єврейської Галичини», активно розробляється тема сутності поняття «Батьківщини».

Запропонована розвідка відкриває перспективу подальших досліджень самоідентичності в галицькій літературі через призму авторського досвіду інших митців.

Література:

1. Гаврилів Т. На брамах «Європи»: Львів та ідея Європи в Йозефа Рота / Т. Гаврилів // [Парадигма](#). – 2009. – Вип. 4. – С. 101–110.

2. Рот Й. Білі міста: Вибране / Й. Рот; [авт. передмови Ю. Бедрик; пер. та упоряд. І. Андрущенко]. – К.: Смолоскип, 1998. – 216 с.

3. Рот, Й. Отчий дом / Й. Рот // Рот Й. Берлин и его окрестности / Й. Рот ; [пер. с нем. М. Рудницкий]. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 240 с.

4. Рудницкий М. О Йозефе Роте и его книге / М. Рудницкий // Дорогами еврейских скитаний / [пер. с нем. А. Шибарова]. – М. : Текст, Книжники, 2011. – 156 с.

5. Седелник В. «Бегство без конца». О прозе Йозефа Рота [Электронный ресурс] / В. Седелник // Вопросы литературы. – 2003. – № 5. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/rot.html>.

6. Assmann A. Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowy terminy, problemy, pytania / A. Assmann. – Poznań : Wydawnictwo Nauka I Innowacje, 2015. – 364 s.

Айзенбарт Любомира. Представление самоидентичности в галицкой литературе (на материале малой прозы И. Рота)

Статья посвящена исследованию самоидентичности в галицкой литературе через призму индивидуального авторского опыта и письма И. Рота.

Ключевые слова: идентичность, национальность, культурное пограничье, галицкий пограничья, Галичина.

УДК 821.112.2-
311.6.09(498)"19"Г.Мюллер:[7.049.1:177.5]

Н. М. Воробей

Мотиви страху та смерті як основні складові концепту Батьківщина в романі «СерцеЗвір» Герти Мюллер

У даному дослідженні спростовується традиційне тлумачення поняття «батьківщина» як певного ідилічного та рідного простору, який потребує кожна особа без винятку. Стверджується, що це поняття, будучи сплюндрованим диктатурами, війнами і політичним зловживанням, втрачає свою сакральну цінність, а з огляду на останні трагічні події світового масштабу (загрозливе повернення диктатур та війн, проблема біженців, мігрантів та ін.) мотиви страху та смерті стають його основними складовими.

Ключові слова: батьківщина (мала/велика, Румунія/Німеччина), диктатура, страх, смерть, Г. Мюллер, «Серцезвір».

Vorobei N. Motives of fear and death as basic components of the concept HOMELAND in the novel «The land of green plums» by Herta Müller

In the article disproves the traditional interpretation of term «homeland» as some idyllic and native space, which needs every person without exception. It is affirmed that this concept, being devastated by dictatorships, wars and political abuse, loses his sacral value. Taking into consideration some tragic facts worlds scale, such as threatening return to dictatorships and wars, the problem of refugees, migrants et al., motives of fear and death become basic components of the concept HOMELAND.

Key words: *homeland (small/big, Rumania/Germany), dictatorship, fear, death, H. Müller, «The land of green plums».*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Зазвичай доля письменника, все те, що він пережив, нерозривно пов'язане з його творчістю. Особливо, коли пережите залишило глибокий слід в душі останнього. Взявши до рук той чи інший твір німецькомовної письменниці Герти Мюллер, лауреатки Нобелівської премії з літератури 2009 року, одразу ж стає очевидним той факт, що твори її носять глибоко автобіографічний характер. Творчість авторки називають «літературою болісних питань» [2, с. 5], адже, як зазначив постійний секретар Шведської академії Петер Енглунд: «[...] вона [Герта Мюллер] дає відчуття, що означає жити в умовах диктатури, що таке бути частиною меншини в іншій країні, як це «бути у вигнанні» [7]. Письменниця походить з багатонаціонального історичного краю Румунії – Банат. Німецька частина населення, так звані банатські шваби, переселилися сюди ще у XVIII ст. З 1940 р. регіон перебував під безпосереднім впливом фашистської Німеччини, а після Другої світової війни – комуністичної Румунії. Приналежність Г. Мюллер до меншини та її критичне

ставлення до пануючої державної ідеології спричинилися до позиції аутсайдера [2, с. 9]. У 1987 р. під гнітом диктатури Чаушеску письменниця покинула Румунію й виїхала до Німеччини, де живе і працює до сьогодні.

Останні події світового масштабу (загроза повернення війн, диктатур, проблема мігрантів, біженців) змусили чи не кожного замислитися, або й навіть повністю переосмислити, значення та цінність поняття «батьківщина». Вона потрібна всім, кожен хоче почуватися захищеним, належати кудись, мати своє місце, власний рідний простір. Для кожного вона означає своє, для кожного є різною та по-своєму особливою, рідною та близькою, та чи завжди? Зазвичай ми асоціюємо батьківщину зі світлим, щирим почуттям, певним ідилічним простором, та чи може вона завдавати болю, стати травмою життя?

Аналіз досліджень цієї проблеми. Дослідження поняття «батьківщина» вже достатньо довгий час є об'єктом серйозних та об'ємних літературознавчих студій у Західній Європі та Америці. В Україні наразі опублікована відносно велика кількість статей, особливо сучасними молодими дослідниками, присвячених концепту БАТЬКІВЩИНА. Проте наукове обґрунтування концепту БАТЬКІВЩИНА у творчості Герти Мюллер відбувається вперше. Окрім того, увага акцентується на його зворотній стороні, а саме втраті ціннісного смислового наповнення поняття «батьківщина» внаслідок політичного зловживання ним, внаслідок диктатур та війн, що сплюндровують це поняття.

Мета і завдання статті. Витоки прози Г. Мюллер, як зазначає сучасна дослідниця творчості авторки Світлана Маценка – у пригноблювальному патріархальному порядку її батьківщини [2, с. 42]. Як малої батьківщини, де життя супроводжував постійний страх меншини втратити власну ідентичність, а також особистий страх маленької Г. Мюллер (можливо тоді ще не до кінця усвідомлений, проте достатньо добре відчутний) перед постаттю батька, який за

часів війни служив у військах СС; так і великої батьківщини, Румунії, де фізична небезпека та психологічний тиск диктатора не лише спричинили посилення відчуття страху, а переросли у смертельний страх за власне життя. Саме тому *мету* даного дослідження становить аналіз мотивів страху та смерті як основних складових концепту БАТЬКІВЩИНА (у романі «Серцезвір» Г. Мюллер). *Завдання* статті передбачають: аналіз поняття «страх» як одного з основних творчих рушіїв авторки; яким чином мотиви страху та смерті відображаються у романі «Серцезвір»; висновки та узагальнення.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Серед творчих рушіїв Г. Мюллер називає передусім «страх», який все змінює. *«Я вважаю, що надмір держави і смертельний страх продукують зовсім інші речення, аніж байдужість чи звичайність. Писання може зменшувати страх, давати імагіновану опору. Однак внутрішня опора захищає лише внутрішньо»* [11, с. 15]. Авторка не приховує, що сама вона постійно переживала переляк із невеликими паузами для переведення подиху. Тому художня творчість була інстинктивною необхідністю створити щось, що держава не могла б відібрати, бо це було фікційним, не існувало у формі предмету, який можна було б взяти до рук. Це було самоствердженням у тому, що не вона збожеволіла, а пригноблюючою була система, в якій письменниця жила [2, с. 18-19]. *«[...] Я відчувала, що я травмована, що мене поглине оточення, якщо я себе не впорядкую, не відсортую, розмірковуючи про наміри та механізми апарату влади. [...] Я була змушена вчитися, щоб не втратити самої себе»* [11, с. 24]. Певна річ, що про диктатуру, тоталітаризм, репресії, виживання, як зазначає український дослідник творчості Г. Мюллер Я. Поліщук, писати без аналізу страху неможливо. Літературознавець вказує на цілком конкретну взаємопов'язаність та взаємозалежність страху і творчості письменниці, адже страх, за її власним зізнанням, став поштовхом до письма, бо література для неї – то радше не

приємність, а ризик, виклик, межовий стан. [4, с. 166]. Перекладач творів Г. Мюллер, Марк Белорусець, зазначає: різні літературні форми авторки *«об'єднуються у простір єдиного Тексту»*, головною думкою якого є існування людини в умовах диктатури, *«випробування страхом, насильством, відчуженням»* [1].

До еміграції в Німеччину життя Г. Мюллер було сповнене відчуттям постійного страху. У збірці есеїв *«Король вклоняється та вбиває»* (*«Der König verneigt sich und tötet»*, 2003) письменниця пише: *«Було би доречним також і слово «страх» поставити у множину і вживати слово «страхи». Тому що страх внаслідок щоденних репресій з постійно новими відкритими чи прихованими методами «терору» заповнює години, дні, місяці та роки. [...] Можливо [роздумує авторка] доречно було би поділити страх на два абсолютно різні види: короткотривалий, неочікуваний страх, який проходить безслідно, коли його причина зникає, і довготривалий, відомий, раз у раз повторюваний страх [...]. У випадку політичних переслідувань – це довготривалий страх, [...], [він] супроводжує все, про що можна лише подумати. Цей основний страх складається з багатьох страхів і всі вони мають одне спільне: джерело, яке їх породжує, одні і ті ж самі постаті, які [...] працюють над тим, щоб довготривалий страх не мав ніяких прогалів, щоб він ставав більшим, ніж ти сам, щоб йому належати, більше не бути тим, хто має страх, а стати тим, кого страх взяв у полон»* [9, с. 187].

Роман *«Серцезвір»* (*«Herztier»*), що вийшов друком у Німеччині в 1994 р., вважається одним з найвизначніших творів письменниці. Для нашої літературної розвідки важливим є те, що він чи не найкраще зображує у традиційному плані незвичне розуміння батьківщини як простору, сповненого страху та атмосфери смерті. Назва твору виникла із письма, на папері, зазначає Світлана Маценка. Авторка шукала слово, яке б позначало жагу життя в умовах смертельного страху. Слово, яке б уміщувало сваволю і боязкість. Це мало бути слово, яке підходило б до

тіла, внутрішній орган, який можна було б навантажувати всім зовнішнім оточенням [2, с. 31–32]. І чи могло би це бути щось інакше, аніж людське серце.

Вільно говорячи румунською та німецькою, авторка стверджує, що рухається двома колями. Вона не перекладає з однієї мови на іншу, а послуговується мовними образами обох мов. Текст бере те, чого потребує. Так «Herztier» – перекладена німецькою мовою румунська гра слів «*inima*» (серце) та «*animal*» (звір), комбіновані одне з одним. Це сполучення означає водночас серце і звіра. Герта Мюллер відзначає своє подвійне ставлення до румунської мови: як джерела образів та мови загрози і страху [2, с. 24]. Румунська – мова, якою її допитували. *«Пишучи, я мушу перебувати там, де мене внутрішньо найбільше травмовано, інакше я б не мала писати зовсім»* [9, с. 185], зазначає авторка. *«[«Серцезвір»] це досить особиста книга. І це може розпізнати лише той, хто свого часу досить тісно спілкувався зі мною, проте і у цьому випадку не все, а лише окремі риси»* [6, с. 230].

Роман складається загалом із двох сюжетних ліній без чіткої логічної послідовності розвитку подій. Головна героїня, прототипом якої виступає сама письменниця – це, з одного боку, маленька дівчинка, яка розповідає про певні моменти зі свого дитинства очима дорослої жінки, та доросла дівчина і її найближчі друзі, також представники німецькомовної меншини, які переїжджають з села в румунське місто на навчання та стикаються з жахливим світом диктатури. Прототипами героїв роману є реальні поети та письменники (окрім самої Г. Мюллер, Ріхард Вагнер, Рольф Боссерт та Роланд Кіш), подруга шпигує за оповідачкою за дорученням Секурітате (румунської таємної поліції) й зраджує її, це реальний факт з життя письменниці [2, с. 11–12]. Пізніше авторка зізнавалася, що було неймовірно важко *«когось любити і мусити покинути, тому що вона, не усвідомлюючи, що робить, віддала почуття, які мала до мене, у розпорядження спецслужб, проти мого власного життя. Вона позичила королеві, який вклонився*

перед нею і хотів вбити мене, нашу дружбу, та вірила, що отримає її знову від мене, як це було свого часу, коли я їй довіряла. [...] втрата цієї дружби залишається і до сьогодні великим спустошенням у моєму житті» [12].

Перша сюжетна лінія роману ґрунтується на опрацюванні негативних спогадів про дитинство в образі малої батьківщини, де основним образом поруч з маленькою оповідачкою – дитиною, виступає постать батька. Вже на першій ж згадці про батька оповідачка викриває та нещадно критикує його жахливе минуле: *«Він [батько] ввійшов у світ маршируючи та співаючи [очевидно маються на увазі пісні, що прославляли ідеологію націонал-соціалізму Гітлера]. Він створював у світі кладовища і швидко покидав ті місця» [10, с. 22].* Дитина, яка тоді ще, можливо, не підозрювала про жахливу участь батька у війні, вже відчувала ту атмосферу смерті, яка панувала навколо нього. *«[...] батько каже: зелені сливи не можна їсти, кісточка ще м'яка і можна померти. Ніхто не допоможе [...]. [...]. Очі батька затуманились, і дитина бачить, що батькові це подобається. [...] Що він, той, хто створював кладовища, бажає дитині смерті» [10, с. 22].* Доросла ж оповідачка, переїхавши в місто і прочитавши твори німецькомовних авторів, дізнається усю правду про страшну участь своїх земляків під час війни (де чи не всі представники чоловічої статі були солдатами військових формувань СС).

До речі, на літературний контекст творчості самої Г. Мюллер великий вплив справив Пауль Целан (Paul Celan, 1920-1970), який народився у німецькомовній єврейській родині в місті Чернівцях (Буковина), що за два роки до народження поета перейшло від Австро-Угорщини до Румунії. Світлана Маценка вказує не те, що П. Целан для письменниці не лише літературний взірець, а й своєрідна моральна інстанція, з якою письменниця звиряє свої вчинки, неодноразово наголошуючи на цьому й відчуваючи велику відповідальність за те, що її родина належала до тих, хто заподіяв П. Целану та іншим увесь їхній біль та поневіряння [2, с. 8]. *«Уважна любов винна у тому, що я змушена була*

сказати батькам вітчизни у себе на батьківщині: ви зробили при націонал-соціалізмі мою сільську батьківщину злочинною. Потрапивши в шістнадцять років у місто, я прочитала вірші Пауля Целана і ледве змогла витримати їх. Читаючи, я мусила собі сказати, що народилася у швабському світі Банату, що мій батько, дядько, сусіди служили в Гітлера, коли він вбивав батьків Целана. Целан утікав із Румунії ще й тому, що боявся мого батька. Самовбивство Целана – кінцевий пункт цієї втечі. Мені було соромно перед цими віршами і хотілося вибачитися за такого батька. Та чи можна вибачитися перед віршами» [3].

У романі оповідачка має трьох близьких друзів – Едгара, Курта та Георга. Їхні долі схожі, всіх поєднують зневага та почуття провини за скоєне їхніми земляками. *«Дядьки Едгара були колись солдатами СС. [...] У підрозділах «Мертва голова» (нім. SS-Totenkopfverbände – підрозділ СС, що відповідав за охорону концентраційних таборів) вони створювали кладовища і після війни розлучилися. Вони одружилися з місцевими жінками [...] з Австрії та Бразилії. Вони прийшли на чужину і почали будувати два швабських будинки. Такі ж швабські, як і вони самі [...]. Коли будинки були збудовані, в їхніх дружин народилося двоє швабських дітей» [10, с. 66].* Перебільшений акцент на слові «швабський» можна проінтерпретувати, з одного боку, як осуд оповідачкою колишніх солдат СС, які прийшли в чужі краї та, як нічого і не трапилося, створюють свої житла та сім'ї, з іншого боку, не важливо куди вони підуть та де житимуть, вони назавжди залишаться банатськими швабами, солдатами СС, тими, хто вбивав та «створював кладовища».

Смерть власного батька внаслідок алкоголізму оповідачка сприймає швидше не з жалем, а як покарання за його вчинки. *«[...] його [батькова] печінка така ж велика, як і пісні для фюрера. Лікар приклав до губ вказівного пальця. Він думав про пісні на честь диктатора, я, проте, мала на увазі фюрера. Тримавши палець на губах, лікар сказав: безнадійний*

випадок. Він мав на увазі батька, я, проте, думала про диктатора» [10, с. 71].

Друга сюжетна лінія роману ґрунтується на опрацюванні негативних спогадів про юність та доросле життя в образі великої батьківщини – Румунії. Страх в особі батька, що супроводжував маленьку дівчинку впродовж усього її дитинства, переростає уже в смертельний страх за власне життя в особі диктатора, що роками супроводжує головну героїню після того, як вона залишає свою малу батьківщину.

Диктаторський режим Ніколае Чаушеску (1965 – 1989 рр.) взагалі вважався одним з найжорстокіших із комуністичних режимів. У романі «Серцевір» особливо акцентується діяльність таємної румунської поліції – Секурітате. З історії відомо, що в 1980-х Секурітате почав масову кампанію з викорінення інакомислення в Румунії, маніпулюючи населенням країни за допомогою чуток, махінацій, громадських доносів, заохоченням конфліктів між верствами населення, публічним приниженням інакомислячих, цензурою і придушенням навіть найменших жестів незалежності інтелектуалів. Часто термін «інтелектуал» використовувався Секурітате для опису дисидентів з вищою освітою, наприклад, студентів коледжів і університетів (як от головні герої роману), письменників, режисерів та науковців, які були в опозиції до Комуністичної партії. Для придушення інакомислення доходило і до численних убивств. Можливість без дозволу увійти до будь-якого будинку і встановити мікрофон для прослуховування були тактикою Секурітате добування інформації з населення. Телефонні розмови були об'єктом постійного моніторингу, всі внутрішні та міжнародні телефонні зв'язки перехоплювалися. Методи Секурітате значною мірою прирівнювалися до діяльності КДБ та Штазі. Присутність Секурітате була настільки поширеною, що вважалось, що один з чотирьох румунів був інформатором (сексотом). Цього було достатньо, щоб унеможливити діяльність дисидентів та опозиціонерів до тоталітарного режиму.

Типовим для диктаторського устрою виступає обмежений простір дій, що надається кожному громадянину без винятку. Особа диктатора становить загрозу, яка, хоча, на перший погляд, і непомітна, проте, присутня завжди та проникає у найбільш приватні сфери життя. Тексти Г. Мюллер, вказує сучасний німецький літературознавець Норберт Отто Еке, свідчать про *«неможливість нормального, самостійно визначеного життя в державі, побудованій на утисках, погрозах та стеженнях»* [5, с. 489]. Згідно з висловлюванням самої Г. Мюллер, *«око влади бачило всюди»*, бачення стало прерогативою влади, а спрямування погляду – часто питанням життя та смерті [2, с. 17]. Авторка в одному з інтерв'ю згадує жакхливий епізод її життя в диктаторській державі Чаушеску. Переїхавши в місто, письменниця купує собі велосипед. Під час одного з допитів агент спецслужби без будь-якої причини сказав: *«Дорожньо-транспортні пригоди також трапляються»*. П'ять днів потому її збиває вантажівка і вона, на щастя, відбувається лише кількома подряпинами [9, с. 131].

Особливо чужий, тобто той, хто не належить до системи, створює потенційну загрозу для неї. У романі «Серцеазвір» оповідачка та троє її друзів, як представники німецькомовної меншини, піддаються постійним допитам та погрозам з боку румунської влади. Чудово усвідомлюючи жакхливе минуле членів своїх родин, четверо друзів намагаються протистояти тисковій диктаторського режиму. Проте вони не влаштовують підпільних зустрічей чи підбурюють інших проти системи. Вони пишуть вірші та читають книги рідною, німецькою, мовою, які були завезені в країну нелегально, і які вони ховають у літньому будиночку, де вже ніхто не мешкає, адже будь-яке вільнодумство чи не вигідна державі діяльність вважається загрозовою. Вони зустрічаються в парку чи біля річки, де ніхто не в змозі почути їхні розмови. Вони пишуть одне одному зашифровані листи, адже будь-яка річ без винятку, а особливо приватна, контролюється державою. *«Під час*

написання листа [...] завжди класти волосинку в конверт, сказав Едгар. Якщо її немає, це означатиме, що конверт уже був відкритий. [...]. Речення зі словом «манікюрні ножички» у випадку допиту, зі словом «взуття» у випадку обшуку, зі словом «застуджений» у випадку стеження. Після звертання завжди знак оклику, в разі загрози життю – лише кома» [10, с. 90]. Ярослав Поліщук вказує на те, що «якщо в оточенні панує диктатура, примус, терор, то герой Г. Мюллер намагається плекати в собі таку свідомість, яка би протистояла невблаганному тискові соціуму. Але це не герой відкритого спротиву, він не бере в руки зброю, не створює підпільних організацій тощо. Його опір виявляється на внутрішній осі характеру, це опір внутрішній, психологічний, моральний. Позиція [авторки] виявляється в культивуванні маленьких, приватних цінностей. Антитезою репресій стає в її прозі здатність персонажів до душевного переживання, до поезії, яка рятує їх від профанності світу» [4, с. 165].

У романі кожен допит спецслужбами був для чотирьох друзів важким випробуванням. «Тебе [неодноразово повторював капітан Пжеле, службовець Секурітате, під час допитів головної героїні] ми вкинемо у воду» [10, с. 106]. Капітан Пжеле часто наказував їй роздягнутися і вона впродовж усього допиту змушена була стояти оголеною. Він змушував Курта їсти папір, на якому був написаний вірш, що, як здавалося капітанові, закликав до втечі з країни: «Кожен мав друга у хмаринці в небі. Так вже складається з друзями там, де світ сповнений жахить [...]» [10, с. 104]. Він цькував на Курта собаку, який роздирав йому одяг та ранив. Едгара він змушував годинами нерухомо стояти в кутку, де бодай за найменшого поруху на нього одразу гарчав пес.

Невидима присутність диктатора відчувається всюди – за посередництва працівників спецслужб, вуличних сторожів, тисяч простих громадян, які погоджуються інформувати зі страху за власне життя через відмову від співпраці, або ж добровільно, через їхні очі та вуха всюдисущий диктатор бачить і чує все. Навіть на відстані,

вже після еміграції до Німеччини, погрози Секуритате у формі листів та телефонних дзвінків для оповідачки не припиняються. Румунська таємна поліція навіть відправляє до Німеччини найкращу подругу головної героїні – Терезу, яка сама зізнається, що прислав її капітан Пжеле, інакше вона би не отримала дозвіл на виїзд з країни. Вона запевняє, що розповідь капітанові Пжеле щось таке, що він не зможе використати проти оповідачки. Проте у валізі подруги головна героїня знаходить дублікат ключів від своєї нової квартири та телефон румунського посольства, що глибоко ранить її в саме серце і стає величезною травмою. Тереза не розуміє до кінця, що відтепер про дружбу не може і йтися: *«Ти і я. Тереза не розуміла, що ти і я вже було знищене. Що ти і я відтепер не може вимовлятися разом. Що моє серце хотіло вистрибнути з грудей»* [10, с. 158]. Оповідачка любить свою подругу всім серцем, проте зрада останньої (а потім і смерть внаслідок захворювання на рак, що частково також, як і у випадку з батьком оповідачки, можемо трактувати як покарання за скоєне) змушує «серцезвіра» невимовно страждати та (хоча і проти волі) відвернутися від неї.

Щоб забезпечити тотальний контроль на національному рівні, диктаторська держава вдається до різного роду утисків. Переслідування, погрози, допити, вербування до співпраці зі спецслужбами та нелюдське відношення до громадян держави, як таких, призводять до відчуття постійного страху. Обшуки особистих речей та відсутність будь-якого приватного простору в тоталітарній державі є нормою. *«Співмешканці погрожували Едгарові, Георгові та Куртові побиттям. Троє чоловіків щойно пішли. Вони обшукали кімнату і сказали хлопцям: якщо вам не подобається цей візит, тоді поговоріть з тим, кого тут немає. Поговоріть, сказали чоловіки, і показали кулак»* [10, с. 61].

Бідність, що панує в країні диктатора, поступово знищує особисту гідність та моральність і змушує людей шукати засоби для прожиття не завжди чесним способом.

«Працівники на фабриці крадуть відходи деревини та роблять з них паркет, сказав Георг Едгарові» [10, с. 97]. «Курт розповідав кожного тижня про скотобійню. [...] Проти вечора [працівники] перекидали шинку [...] через паркан. Їхні [родичі] вже чекали на них по інший бік паркану і вантажили все в авто» [10, с. 112].

Проте не лише громадяни відчувають страх. Така політика держави та методи, що застосовуються для контролю населення є, як зазначає Зіґрід Грюн, сучасна німецька дослідниця творчості Г. Мюллер, симптомами страху самого диктатора, який боїться втратити свою владу, що нерідко доходить до абсурду. Як і батько головної героїні та інші односельчани, диктатор – це той, хто «створює кладовища», а отже, вбивця. Мотив смерті у творі підсилює мотив хвороби. У багатьох місцях у романі згадуються численні ймовірні хвороби диктатора: рак легенів, рак крові, атрофія головного мозку, параліч та інші. Кожного дня країною проносяться чутки про старі та нові хвороби керівника країни, про його невідкладні подорожі на лікування до Франції чи Китаю, Бельгії, Англії чи Кореї, Німеччини чи Куби. *«Кожному в голову прокрадалися думки про смерть диктатора, як і думки про власне, зіпсоване життя. Кожен хотів пережити його [диктатора]» [10, с. 70]*, – зазначає оповідачка. Будь-який від'їзд диктатора з країни знаменувався бажанням і самому втекти геть. Мотив страху за власне життя та безпеку підсилює мотив утечі. Чи то річка, чи кукурудзяне поле, через які громадяни здійснювали свої втечі, чи товарний потяг – усе це було «дистанцією смерті», як її називає головна героїня твору, адже кожна друга втеча зазнавала невдачі або через сторожових псів, або ж через кулі самих сторожів. *«Усі жили думками про втечу. Це прочитувалось в їхніх очах: незабаром вони куплять на всі гроші, що мають, карту місцевості у топографа. Вони надіються на туман на полі чи річці, щоб не натрапити на кулі та собак сторожів, [...] Це прочитувалось на їхніх вустах: незабаром вони шепотітимуться з працівником залізничного вокзалу на всі*

гроші, що мають, і сховуються у товарних вагонах. Лише диктатор та його сторожі не хотіли втікати. Це прочитувалось в їхніх очах, на вустах, усюди: сьогодні і завтра знову вони створюватимуть кладовища [...]» [10, с. 55–56]. Четверо друзів також «не хотіли покидати країну». Вони стояли на тому, що «якби країну покинув той, хто треба [диктатор], інші змогли б залишитися» [10, с. 69].

Як у романі «Серцезвір», так і в інших творах Г. Мюллер, йдеться переважно про тих, хто не витримує тиску тоталітарної системи, що, врешті-решт, приводить до трагічного кінця. Або ж про тих, хто зумів пережити переслідування фізично, а морально залишився розтоптаним, що позначилося на його майбутньому житті. Зловісний план диктаторської системи полягав у тому, щоб погрозами, переслідуваннями та іншими подібними методами довести до тотального психічного виснаження, через що так звані «вороги» держави самі вчинялися до самогубства. Вбивства, замасковані під самогубство, також були нормою в диктаторській державі. Психічний стан оповідачки був на межі. В її голові уже сиділи думки про можливу смерть: «[...] я пішла в чужий житловий квартал, щоб з н'ятого поверху будинку поглянути вниз на землю. Поблизу нікого, було достатньо високо, я могла би стрибнути» [10, с. 111]. Річка, в яку капітан Пжеле обіцяв її вкинути, повинна була стати місцем її так званого «добровільного» самогубства. Проте ця межа не була перейдена. «Я була настільки нерозумною, - згадує головна героїня, - що проганяла сльози сміхом. Настільки впертою, що казала собі: Річка не стане моїм кінцем. «Тебе ми вкинемо у воду» капітанові Пжеле не вдасться» [10, с. 112]. Навіть коли довгоочікувана свобода вже близько, глибока психологічна та моральна травма, заподіяна системою, унеможлиблює подальше існування. Один з близьких друзів оповідачки, Георг, вистрибнув з вікна свого будинку вже після еміграції до Німеччини, інший, Курт, тільки-но отримавши дозвіл на виїзд з країни, повісився на мотузці в батьківському домі.

Типовим не лише для роману «Серцезвір», а й для інших творів Г. Мюллер є те, що вже на самому початку твору висвітлюються і стають зрозумілими його основні теми та мотиви. Роман «Серцезвір» уже з перших сторінок пронизує атмосфера страху та смерті: *«Коли ми мовчимо, ми неприємні, - сказав Едгар, - коли говоримо - смішні». [...]. Намагатися висловити словами те, що в тебе на серці, все одно, що втоптувати траву в землю [роздумує оповідачка]. Але й мовчати не легше. [...]. Сьогодні я ще не можу уявити собі могили. Лише пояс від сукні, вікно, [...] і мотузку. Кожна смерть – мішок; так мені бачиться. [...]. І це, коли я думаю про смерть, мені здається, що кожен померлий залишає по собі цілий мішок слів. Мені весь час спадає на гадку перукар і ножиці для нігтів, тому що вони більше не потрібні мертвим»* [10, с. 7].

Уже перебуваючи в Німеччині, головна героїня та її друг Едгар – двоє з чотирьох друзів, яких система ще остаточно не знищила, не можуть до кінця оговтатись після пережитого. Фізично перебуваючи на історичній батьківщині, морально та психологічно вони залишились там, де їм було завдано найбільшої життєвої травми – сидючи на підлозі в берлінській квартирі оповідачки, вони з Едгаром розглядали фотографії капітана Пжеле, зроблені Куртом ще за життя в Румунії. *«На останньому фото капітан Пжеле [...] ніс пакуночок з білого паперу в одній руці. Іншою рукою він тримав дитину. На звороті Курт написав: «Дідусь купує пирога». Я бажала, щоб капітан Пжеле ніс мішок з усіма його мертвими. Щоб його стрижене волосся пахло як щойно скошена трава на кладовищі, коли він сидить у перукаря. [...]. Щоб ця дитина відчувала відразу до пальців, які дають їй пирога. [...]. Курт якось сказав, що такі діти вже самі по собі є співучасниками»* [10, с. 252]. Якою себе, власне, також вважає головна героїня, адже її батько – колишній солдат військових формувань СС, а вона (хоче цього чи ні) – його дитина.

Оповідачка свідомо уникає імен двох головних негативних образів роману – батька та диктатора. Це не

просто конкретний солдат СС чи конкретний диктатор. Вони – це символ пригноблення взагалі, ті, хто «створюють кладовища», а отже, приносять страх та смерть.

Оповідачка свідомо уникає слова «батьківщина» (інколи вживає політичне поняття «вітчизна», проте здебільшого з іронічним підтекстом). Вона не може назвати батьківщиною своє рідне селище, адже усвідомлення жакливого минулого сільської общини та почуття провини за скоєне власним батьком та земляками не дають їй спокою. Вона не може назвати батьківщиною Румунію, адже травма, заподіяна їй диктаторським режимом, не зникне ніколи. Вона не може назвати батьківщиною свою історичну землю – Німеччину, адже пережите унеможливує її подальше спокійне життя на історичній батьківщині. Стерти пам'ять неможливо. Єдине, що залишається їй – це рідна мова. Мова, якою написані книги, завезені з історичної батьківщини контрабандою, книги, які не забороняють думати, які привезені звідти, де можна по-іншому думати і писати, ходити, їсти, спати, любити.

Батьківщина головної героїні – це простір суцільного страху, смертельного страху, а пізніше жакливих спогадів, які неможливо забути. У цьому контексті «серцезвір» – багатозначний символ, який визначає характер та поведінку людини. Це як дві частинки одного цілого, які проявляють себе більшою чи меншою мірою залежно від того, чи страх (або будь-яке інше почуття) у даний момент присутній, чи відсутній, чи він великий, або ж тимчасово притуплений. Кожен має свого «серцезвіра»: оповідачка, диктатор – усі. *«Дай своєму серцезвіру відпочити, - каже бабуся оповідачці, маленькій дівчинці, саме вона навчила її цього слова, - ти сьогодні так багато бавилася»* [10, с. 40].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отож, дане дослідження спростовує традиційне тлумачення поняття «батьківщина» як певного сакрального місця, що поєднує любов та патріотизм. Сплюндрована тоталітарною системою батьківщина втрачає будь-яку сакральність і стає простором постійного

страху, а інколи й смертельного страху, який унеможливило сприйняття останньої як чогось рідного та близького.

У подальшому планується розвинути дослідження концепту БАТЬКІВЩИНА та інших його ключових складових – ідентичність, мова, простір (географічний/художній) на основі роману «Серцезвір» та інших творів Г. Мюллер. Дослідити та розвинути одних із сучасних підходів до аналізу тексту – деконструкцію, що дозволить простежити множинність поняття «батьківщина».

Література:

1. Белорусец М. Я сама о себе пам'ять / Марк Белорусец. – М. : «Иностранная литература», 2005. – № 4. – С. 98–101.
2. Маценка С. Герта Мюллер – німецька письменниця, нобеліант, творець ландшафтів бездомності / Світлана Маценка. – Львів : ПАІС, 2012. – 52 с.
3. Мюллер Г. Приспособление тонких улиц : [эссе] / Герта Мюллер ; [пер. с нем. М. Белорусец]. М. : «Иностранная литература», 2005. – № 4. – С. 84.
4. Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам'яті : [літературна критика] / Ярослав Поліщук. – Луцьк : ПВД «Твердия», 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна»; № 62).
5. Eke N. O. «Sein Leben machen / ist nicht, / Sein Glück machen / mein Herr». Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik in Herta Müllers Nachrichten aus Rumänien / Norbert Otto Eke ; [hg. von Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott]. Stuttgart : Metzler, 1997. – S. 481–509. – (Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft : internationales Organ für neuere deutsche Literatur ; № 41).
6. Kroeger-Groth E. «Der Brunnen ist kein Fenster und kein Spiegel» oder Wie Wahrnehmung sich erfindet. Ein Gespräch mit Herta Müller / Elisabeth Kroeger-Groth. – Frankfurt am Main : Moritz Diesterweg, 1995. – S. 223–230. – (Diskussion Deutsch, 26 Jg. , Heft 143).
7. Lemkemeyer S. Literatur-Nobelpreis für Herta Müller [Електронний ресурс] / Sven Lemkemeyer. – Режим доступу до статті : <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/literatur-nobelpreis-fuer-herta-mueller/1612364.html>.
8. Mahrtdt H., Legreid S. Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller / Helgard Mahrtdt, Sissel Legreid. – Würzburg : Königshausen, 2013. – 229 s.

9. Müller H. Der König verneigt sich und tötet : [Essays] / Herta Müller. – Frankfurt am Main : Fischer, 2009. – 205 s.
10. Müller H. Herztier : [Roman] / Herta Müller. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 2009. – 252 s.
11. Müller H. «Lebensangst und Worthunger». Im Gespräch mit Michael Lentz / Herta Müller. – München : Carl Hanser, 2010. – 53 s.
12. Müller H. Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen? / Herta Müller ; [hg. von H.L. Arnold]. – München : text+kritik, 2002. – S. 80. – (Heft 155).

В данном исследовании опровергается традиционное толкование понятия «родина» как некоторого идиллического и родного пространства, которое нужно каждому человеку без исключения. Утверждается, что это понятие, будучи «опустошенным» диктатурами, войнами и политическим злоупотреблением, теряет свою сакральную ценность, а ввиду последних событий мирового масштаба (угрожающие возвращению диктатур и войн, проблема беженцев, мигрантов и др.) мотивы страха и смерти становятся его основными составляющими.

Ключевые слова: родина (малая/большая, Румыния/Германия), диктатура, страх, смерть, Г. Мюллер, «Сердце-зверь».

УДК 821.111 (73)

Ірина Горенко

Визначальні характеристики романів про рабство

У статті розглянуто основні характеристики романів про рабство. Виокремлено та осмислено відмінні та спільні характеристики первинного жанру оповідей рабів та нового «neo slave narratives» який ми пропонуємо перекласти як «нові романи про рабство. Підсумовано, що будь-який наратив (історичний чи художній) розуміється як звичайний текст, автор якого відмовляється від минулого як сукупності реальних подій.

***Ключові слова:** афро-американський роман, постмодернізм, оповіді рабів, нові романи про рабство.*

Gorenko I. The defining characteristic of neo slave narratives

In our article, the category of «memory of the genre» is understood in the context of African-American art discourse. Based on the fact that its primary mode, its protogenre, is narratives written by former slaves, we analyzed the typological reasons for their rebirth into new genres of novels about slavery, followed by evidence that as slave narratives and novels have been updated into postmodernist American literature their features have remained unchanged, although modified or transformed into a new quality.

*Since the beginning of the formation of African-American literature up to the postmodern period, the experience of slavery has been defined to its thematic and artistic and stylistic dimensions. Black artists have collectivized individual traumatic experiences associated with their attempts to verbalize the full extent of slavery and to comprehend the tragic events surrounding this institution, and then have created their own meanings, often different from the official version of historical enslavement. Thus the narrative stories about slaves and slavery constitute a special genre of African-American literature. Most literary critics have tried to register them in canonical art forms such as the autobiography or the historical novel, but these are unjustified. Slave narratives constitute a genre that combines elements of both the black oral folk heritage and some features of Euro-American romance. Those living in the second half of the twentieth century are witnessing intense revival of genre stories of slaves. Such writers as M. Walker, Ishmael Reed, Octavia Butler, Alice Walker, Toni Morrison, Charles Johnson, and Edward Jones have turned to their own coverage of correctly interpreting the past Negro race. Genre determines their works neo-slave narratives, novels about slavery and points to stories about slaves or to stories containing inter-text and meta-text about them. When comparing stories about slaves and slavery, critics of neonarratives pay attention to the fact that the first predominantly, except for *The Story of the life of Frederick Douglass*, end with the arrival of the fugitive slave to the dreamed-of North Country, and therefore correlate with romanticized notions of American freedom and identity. The second criticism is taken over by these idealized concepts and reveal the realities of class or racial inequality.*

Key words: *Afro-american novel, postmodernism, slave narratives, neo-slave narratives.*

З огляду на суспільно-політичну та культурну ситуацію у США 1960-х – 1970-х років очевидно, що виникнення нео-рабських оповідей детерміноване інтенсивним переосмисленням спадщини рабства у історичному та соціологічному дискурсі того часу, настановами представників «Чорної сили» (Black Power Movement) переписати історіографію афро-американського народу з його позиції, а не з позиції панівної більшості, що таким чином сприятиме побудові позитивної колективної та індивідуальної ідентичностей. У той час на значну зосередженість на дискурсі рабства вказує той факт, що лише у 1969 році було видано шість антологій оповідей рабів. Іншою детермінантою виникнення романів про рабство стала публікація твору В. Стайрона «Сповідь Ната Тернера». Афро-американські письменники активно почали змальовувати визначальну віху в історії свого народу – станом на 1970 рік з-під їхнього пера вийшло двадцять п'ять романів на тему рабства. До перших нео-рабських наративів належать твори М. Вокер «Джубілі» (1966), Е. Гайєнеса «Автобіографія міс Джейн Піттман» (1971), Г. Джоунз «Коррегідора» (1975), А. Гейлі «Коріння» (1976) та І. Ріда «Політ до Канади» (1976). Згодом традицію продовжили художні тексти Ч. Джонсона «Середній шлях» (1990), Т. Моррісон «Улюблена» (1987), К. Філліпса «Переходячи ріку» (1993), К. Купер «У пошуках задоволення» (1994), Л. Мерівезер «Уламки ковчега» (1994), Б. Чейз-Рібоуд «Донька президента» (1994) та Ф. д'Агюяр «Найдовша пам'ять» (1994). Усі вони і ще низка неназваних спричинилися до формування сучасного художнього дискурсу про рабство.

Властиво термін «нові романи про рабство» (neo-slave narratives) запропонував Бернард Белл у праці «Афро-американський роман та його традиції» [1]. У першому глибокому дослідженні цього жанру Ашраф Рушді уточнює визначення Б. Белла наступним чином: «сучасні романи, що мають форму, наслідують конвенції, оповідь у яких ведеться

від першої особи, що тотожна оповідачам наративів рабів періоду до Громадянської війни» [10, с. 3]. Водночас Арлен Кейзер пропонує термін «сучасні оповіді про рабство» [6, с. 411], що охоплюють ширший корпус художніх текстів про експлуатацію афро-американців, але необов'язково написані від першої особи, як оповіді рабів-утікачів дев'ятнадцятого століття. Чи оповідь ведеться від першої чи від третьої особи, вона спрямована на актуалізацію «автентичного» голосу, що є мірилом достовірності історичного досвіду. Ан. Мітчелл у праці «Свобода, про яку слід пам'ятати: оповідь, рабство і гендер у сучасній прозі афро-американок» [7, с. 4], пропонує термін «наративи визволення» (*liberatory narratives*) – «тематично залежні від первинних текстів, оповідей рабів, вони зосереджені на змалюванні життя колишнього раба уже як вільного громадянина, головне їхнє завдання сфокусоване на досягненні та артикуляції персонажами своєї вільної, автономної та самочинної самості» [7, с. 4]. Тімоті Сполдінг вважає нові романи про рабство «сучасні тексти, що мають справу з рабством у період його існування, або ж з його відгуками в сьогоденні житті, або ж такі тексти, де переосмислюються формальні ознаки початкових оповідей рабів» [11, с. 5]. Їхня спільна риса в тому, що всі вони проблематизують західну історіографію рабства через залучення «голосів рабів», що промовляють за себе. Відповідно, актуалізована ще у вісімнадцятому столітті проблема афро-американської суб'єктності отримує нове звучання та форматування у постмодерній словесності. Ми використовуємо як рівноцінні терміни «сучасні романи про рабство» та «нові оповіді про рабство».

Тексти, що належать до жанру нових романів про рабство, наголошують на вагомому значенні історії, пам'яті про рабство для індивідуального і колективного самовизначення афро-американців, а також на необхідності вербалізувати травматичний досвід, спричинений експлуатацією людини людиною. Письменники другої половини ХХ та початку ХХІ століть використовують

первинний жанр оповідей поневолених, але суттєво збагачують його художньо-стильовими та тематичними ресурсами, що були недоступні для авторів періоду до Громадянської війни, або ж взагалі були відсутні в тогочасній естетиці. Безумовно, що сучасні романи про рабство пов'язують досвід рабства із ситуацією расизму та расової нетерпимості, а відтак пропонують шляхи переосмислення взаємин між людьми, що мають різний колір шкіри.

Сучасні художні тексти засвідчують суттєву трансформацію, зокрема жанрову, первинної літературної форми афро-американців. Оповідь раба чи рабині схрещується із історичним і реалістичним романом, фіктивною автобіографією поневоленого чи поневоленої і романом-спогадом кількох поколінь (the novel of remembered generations). Іншою іманентною ознакою романів, що написані «голосом раба», є інтенсивне інтегрування у них голосів інших поневолених, що створює дискурс багатоголосного свідчення про досвід рабства. Для того, щоб наголосити на взаємозв'язку минулого та сучасного письменники відмовляються від принципу хронологічної послідовності та лінійного наративу, тому постмодерні романи про рабство характеризуються компресією часу та простору. Їхні персонажі часто належать до двох часових періодів, що сигналізує про необхідність пережиття/опрацювання травм минулого для повноцінного буття у теперішньому. Властивість перебувати у двох чи кількох локусах (наприклад, плантація та постмодерна урбаністична місцевість) дає змогу відновити репресовану пам'ять. Окрім того, своїм втручанням у минуле персонажі часто вносять власні корективи у нього, що є підставою для розвитку альтернативних історій чи їхніх версій. Т. Сполдінг акцентує увагу на тому, що час є синхронічним та діахронічним у сучасних романах про рабство. «За синхронічними мірками у постмодерних оповідах рабів рабовласництво у США передано як окремий момент у національній історії, як реальність, що розповідає про

моральні цінності американського суспільства вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століть. За діахронічними мірками ці тексти наголошують той факт, що ідеологічні засновки американської рабовласницької системи виживають у плині часу і не можуть бути зведені лише до визначеного історичного моменту» [11, с.27]. З іншого боку на жанрово-стильовому рівні така компресія засвідчує про належність сучасних романів про рабство до ширшої парадигми постмодерної словесності. Адже, як зазначає Д. Гарві, стиснута темпоральність та просторовість визначають естетику постмодерної культури. Компресія часу і простору позбавляє сучасні романи про рабство приналежності до жанру історичного роману (до якого можемо віднести твір М. Вокер «Джубілі»).

Жанровою модифікацією оповідей рабів, що суттєво відрізняється від лінійної історичної перспективи у зображенні рабства, є експериментальний постмодерний роман про рабство (Г. Джоунз «Коррегідора» (1975), Л. Форрест «Два крила, щоб затулити моє обличчя» (1983), Ок. Батлер «Рідня» (1979) та Д. Бредлі «Випадок у Ченізвіллі» (1981)). Він характеризується змішуванням часових режимів, фрагментарною оповіддю, мозаїкою голосів. «Численні нещодавні наративи про рабство містять паранормальні, надприродні чи магичні засоби, щоб делокалізувати лінійний час та уможливити співіснування різних часових проміжків на одному наративному рівні» [2, с. 343].

Окрім критики традиційної історіографії, Іш. Рід і Ч. Джонсон звертаються і до пародіювання жанру «оповідей рабів». Їхні романи демонструють лімітованість цього жанру афро-американської словесності. Наприклад, Іш. Рід показав як оповідь може використовуватися у корисливих цілях аболіціоністами чи білими письменниками. Підтвердженням цього є канонічний роман Г. Бічер Стоу, яка викрала оповідь раба Джошуа Генсона та заробила на ньому великі статки. Автор також вказує на сумнівність історичної об'єктивності оповідей. «Наголос на аболіціоністському

маніпулюванні оповідями рабів звертає увагу на проблематичність відтворення історичної правди, оскільки навіть документи від першої особи, писалися колишніми рабами під сильним тиском і отже, не можуть бути визнані як такі, що розкривають автентичний досвід раба» [3, с. 339]. Ч. Джонсон висловлює скептицизм щодо достовірності оповідей, вмістивши у свій роман розділ під назвою «Звільнення погляду оповідача від першої особи». У ньому оповідь раба-утікача чав від часу переривається роздумами наратора про те, що свідок міг пропустити, не зауважити або не знати. У цьому контексті треба зазначити, що після факту включення оповідей рабів в історіографічний дискурс рабства у 1960-х роках слідувало визнання обмеженості цього жанру. Це ж своєю чергою дає додаткові підстави віднести оповіді рабів до жанру художньої літератури.

Не варто ігнорувати співвіднесеність сучасних романів про рабство із культурною парадигмою постмодернізму. Такі головні дискусії постмодерності, як децентралізація індивідуальної свідомості, проблематизування існування абсолютної чи об'єктивної правди, вплив споживацтва та інформаційних технологій на людину актуальні й для нових романів про рабство. Водночас афро-американський постмодернізм власним шляхом концептуалізує поняття фрагментованої ідентичності, що часто цілком відмінний від зразків євро-американського постмодернізму. Такий факт пояснюється сильним впливом негритянського націоналізму 1960-х років на творчість чорношкірих митців. Отримавши яскраве виявлення у «Чорній силі» та «Мистецькому русі чорношкірих американців», представники афро-американського націоналізму поєднували мистецтво і політику, які разом мали зруйнувати інтеграційні настрої, а також спрямувати зусилля на афроцентричну естетику. Виходячи з цього, Маду Дубей у праці «Знаки та міста: афро-американський літературний постмодернізм» [4] наголошує, що постмодерні письменники афро-американського походження займають парадоксальне

становище, оскільки знаходяться у межах та водночас поза межами постмодерного дискурсу. Таким чином осмислення негритянського постмодернізму повинно супроводжуватися усвідомленням його безпосереднього зв'язку з націоналізмом, фемінізмом, політикою ідентичності та постмодерністськими теоріями. У такому контексті «потрактування історії та ідентичності у нових романах про рабство відображає політичну ідеологію націоналізму чорношкірих, «визначальність досвіду» й політики ідентичності афро-американського фемінізму і деконструктивістський проект постмодернізму. З перспективи цих дискурсів афро-американські письменники розвивають концепт «нарративного голосу», що реінвестує у сучасного митця політичну суб'єктивність шляхом радикалізації акту оповіді» [11, с. 17].

З метою деструкції західної історіографії рабства, проблематизації його достовірності афро-американські митці змішують минуле з сучасним, вигадку з фактом. Це збігається із широкою парадигмою постмодерного історичного роману, який позиціонується як опозиційний до традиційної історичної прози, як альтернативна чи вигадана версія минулого. З цього приводу Браян МакГейл у праці «Постмодерністська література» стверджує, що постмодерні письменники з їхньою нав'язливою підозрілістю до прихованих ідеологій, що замасковані під концептами правди, реалізму чи об'єктивності, сфокусовують увагу на властиво суб'єктивних та певним чином умовних аспектах всіх нарративних репрезентацій минулого. І відповідно маємо ситуацію, коли ні офіційна історія, ні її фікційні потрактування не вважаються точними чи адекватними відтвореннями минулого. Ту ж саму позицію щодо постмодернізму загалом пропонує Л. Гатчен («Поетика постмодернізму» «A Poetics of Postmodernism»). Постмодерні тексти, пише дослідниця, мають форму «історіографічної метафікції» (historiographic metaphiction), тобто історіографія та металітература переплітаються у них, що дає підстави для заперечення існування автентичної

репрезентації, мистецької оригінальності та підкреслює транспарентність історичної референційності. Відтак будь-який наратив (історичний чи художній) розуміється як звичайний текст, автор якого відмовляється від минулого як сукупності реальних подій. У цьому ж контексті Ф. Джеймісон наголошує, що минуле це всього лиш пастиш, що замінює «реальну» історію колажами минулості (pastness). Він (Ф. Джеймісон) характеризує постмодерний естетичний імпульс як спробу «історизувати теперішнє, у вік, коли ми вже забули думати по-історичному» [1, с.іх].

Література

1. Bell B. The Afro-American Novel and Its Traditions / Bell W. Bernard Amherst : University of Massachusetts Press, 1987. – 421 p.
2. Bradley D. The Chaneysville Incident / Bradley David. – Harper Perennial; Reissue edition, 1990. – 448 p.
3. Dubey M. Neo-Slave Narratives / Dubey Madhu // A Companion to African American Literature. – Ed. by Gene Andrew Jarrett. – Blackwell Publishing Ltd., 2010. – P. 332-347.
4. Dubey M. Signs and Cities: Black Literary Postmodernism / Dubey Madhu. – Univ. of Chicago Press, 2007. – 293 p.
5. Equiano O. The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself / Equiano Olaudah. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/15399/15399-h/15399-h.htm>.
6. Keizer A.R. African America Literature and Psychoanalysis: In a Companion to African American Literature / Keizer A. Arlene // A Companion to African American Literature. – Ed. by Gene Andrew Jarrett. – Blackwell Publishing Ltd., 2010. – P. 411.
7. McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. – Univ. Press Cambridge, 1987. – 263 p.
8. Mitchell A. The Freedom to Remember: Narrative, Slavery, and Gender in Contemporary Black Women's Fiction / Mitchell Angelyn. – Rutgers Univ. Press, 2002. – 179 p.
9. Reed I. Writin' is Fightin': Thirty-Seven Years of Boxing on Paper / Reed Ishmael. – Atheneum, 1988, – 226 p
10. Rushdy A.H.A. Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form / Rushdy A. H. Ashraf. – New York : Oxford University Press, 1999. – 286 p.

11. Spaulding T.A. Reforming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative / Spaulding A. Timothy. – Ohio State University Press, 2005. – 148 p.

В статье рассмотрены основные характеристики романов о рабстве. Выделено и осмысленно отличающиеся и общие характеристики первичного жанра повествований рабов и нового «neo slave narratives», который мы предлагаем перевести как «новые романы о рабстве». Сделано вывод, что любой нарратив (исторический или художественный) воспринимается как обычный текст, автор которого отказывается от прошлого как совокупности реальных событий.

Ключевые слова: афро-американский роман, постмодернизм, повествования рабов, новые романы о рабстве.

УДК 82. 091

Т.В. Дзись

Австрійський прозаїк Йозеф Рот у багатокультурному світі

У статті робиться спроба дослідити творчість австрійського прозаїка Йозефа Рота у багатокультурному світі, розглянути низку критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру, яка дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно сумірними параметрами та дозволяє певним чином упорядковувати безпосередню літературну рецепцію текстів свого регіону. Також у цій аналітико-синтезуючій процедурі порушено проблему домінанти, яка утримує рівновагу структур художнього світу кількох творів саме на перетині зближуваних культур і їх творців.

Ключові слова: система, типологія, домінанта, контекст, рецепція.

Dzys Taras. "Austrian writer Joseph Roth in a multicultural world"

The article attempts to explore the work of the Austrian writer Joseph Roth in a multicultural world, to consider a number of criteria for a geographical, historical, socio-cultural and aesthetic character that makes it possible to correlate individual unique phenomenon of national cultures by using typologically comparable options. In a certain way, it

allows to put in good order direct literary reception of texts of its region. Also in this analytical and synthetic study, the dominant issue is violated. It holds the balance of the structures of the art world in several works at the intersection of family cultures and their creators. This convergence may be necessary historical, geopolitical casual but internally logical. Therefore, this article describes the construction of paradigmatics at a certain stage of comparative studies.

From this point of view, the prose of Joseph Roth and Ukrainian authors of the twentieth century converge and disclose typological compliances not only in perception of the literary competent recipient, but also in referent and inner text relations. Hence, it forms and finds an adequate addressee.

The typology is based on the collectivity of works written by J. Roth and Ukrainian writers although the behavioral paradigms of the depicted heroes, typical characters, and inner motives of world perception generated by the related existential situations are more distinctly depicted in some of the texts. Therefore, only by analyzing either the works by J. Roth or Ukrainian writers it is possible to identify and describe the typological compliance.

Both authors having opposing fates lost their homeland and became eternal travelers – immigrants after the collapse of the Austro – Hungarian Empire. As to their characters, we can observe that they have gained the similar status – the status of fugitives. Ukrainian and Austrian writers' heroes being already at large were constantly recalling the horrors of the war's early days, positional battles, and concentration camps' incidents.

Elements of artistic discourse, journalistic and scientific expression of Austrian and Ukrainian historians' reflections of the events of World War I, from our point of view, increase the comparison of the typology of character-shaped material of Ukrainian writers and those time dimensions that are typical for works of Galician-Habsburg myth or geopolitical area.

Key words: *system, typology, dominant, context, reception.*

У слов'янському світі видавці транслітерують ім'я і прізвище письменника Йозеф Рот (Joseph Roth), натякаючи відразу в семіотичному просторі на його неслов'янське походження – німецьке чи то польське коріння. А насправді цей письменник – австрійський літератор, який писав німецькою мовою. У читацькому середовищі цей прозаїк –

не дивина, а для компетентних філологів, зокрема германістів, тим більше.

Український історико-літературний **контекст** тих часів, коли відбувалося становлення Й. Рота як письменника, мав уже твори про воєнне лихоліття, написані М. Черемшиною, О. Кобилянською, О. Маковеєм, В. Стефаником, Б. Лепким і молодими письменниками-учасниками війни (М. Ірчан, В. Бобинський, П. Карманський, Р. Купчинський) [5, с. 273 – 287]. Оскільки майже всі вони тривалий час протягом 30 – 50-х рр. ХХ століття були вилучені з читацького вжитку і літературно-мистецького дискурсу, то як прозаїки не могли функціонувати в міжлітературній рецепції навіть спеціалістів, які досліджували творчість Йозефа Рота. І тільки перебування українців у німецькомовному міжкультурному середовищі дало перші поштовхи до міжлітературної рецепції прози Й. Рота під час відзначення 70-річчя з дня його народження.

Йдеться про публікацію Анни Галі Горбач "Українські мотиви у творах Йозефа Рота" (1965). Для розуміння української рецепції, яка є базовою в типологічних дослідженнях спадщини Й. Рота, надзвичайно характерна логіка міркувань А. Г. Горбач. *"Для нас, українців, – писала в журналі "Сучасність" 1965 року авторка, – Йозеф Рот цікавий тим, що в свої твори, які зображають життя в колишній Австро-Угорщині, розклад її суспільства, революційні настрої після поразки у війні, письменник вплив цілий ряд українських постатей, і дія цих творів відбувається деякою мірою на українських землях. Його твори охоплюють життя галицької провінції перед вибухом Першої світової війни, а в деяких є намагання відтворити ті соціальні та політичні процеси, що відбувалися в Україні під час і після революції. Тому що нам не байдуже, в якому світлі чужий автор представив українську людину і нашу проблематику, постараємось дати перегляд цих його творів"* [4, с. 54].

Назвавши з них такі твори, як "Втеча без кінця", "Марш Радецького", "Тарабас", "Сповідь убивці", "Начальник станції Фальмераєр", "Фальшивий тягарець", А. Г. Горбач обрала не хронологічний порядок їх розгляду, а **проблемний за критерієм**, як сама назвала "ступеня реальності і правдивості зображення фактів" [4, с. 56], хоча нагадувала, що "розчарування <...> поворотців з війни та полону, які приходять у порожнє та не можуть знайти місця в новому суспільстві і змісту свого життя", становить "пуанту" ранніх творів. Отже, теперішні читачі мають "перегляд" творів Йозефа Рота, цікавих для українців про "українську людину" крізь призму екзистенційної "пуанти" розчарування і переконання у безвихідності і вузькості будь-якої ідеології" [Там само]. Така **домінанта** цієї першої за часом фіксації української міжлітературної рецепції творчості Йозефа Рота.

Стаття А. Г. Горбач – хронологічно перший зразок зафіксованої реакції українців на твори Й. Рота. Авторка відбила ряд особливостей літературної рецепції. По-перше, така рецепція здійснюється крізь національну призму (Горбач цікавило те, в "якому світі **чужий** автор представив українську людину і нашу проблематику"). По-друге, літературний критик, що походить з іншого соціокультурного середовища, цікавиться "літературним рядом", в якому прізвище прозаїка, з творами котрого він знайомиться, вже фігурує в літературознавчих працях (Горбач зауважила ще в 60-х роках, що в Німеччині Йозеф Рот згадувався "поруч з Р. Музілем та Г. Брохом"). По-третє, літературно освічений реципієнт виділяє для себе провідний мотив у творах нового для себе автора (з погляду А. Г. Горбач, герої ранньої творчості Й. Рота – "поворотці з війни та полону", розчаровані і гостро переживають свою "безвихідність"). Але як у ранніх, так і в пізніших творах Й. Рота відбилася "постійна мандрівка і внутрішній неспокій автора". Нарешті, варто відзначити ще одну рису міжлітературної рецепції, важливу для такого типу освоєння зарубіжної літератури в наступні періоди

після їх публікації, коли літературно-мистецькі течії і напрямки не збігаються у різних країнах і в уподобаннях реципієнтів. А. Г. Горбач погрупувала твори Й. Рота за "ступенем реальності і правдивості зображення фактів", отже, керуючись **критерієм** реалізму. Про це свідчить і таке її твердження: *"Автор добре знав галицьку провінцію і в романі віддав вірно життя представників тих народів і прошарків, з якими зустрівся..."* [4, с. 58].

Оцінки А. Г. Горбач ілюструють вирішальну роль в її рецепції спадщини Рота саме **реалістичних**, ідеологічних критеріїв. Разом з тим вони унаочнюють і те, що впливало на пізнішу рецепцію творчості Рота в східнослов'янському і західному контексті. Наприклад, Д. В. Затонський так само, як і А. Г. Горбач, починав огляд творчості Й. Рота з ряду, в який ставив прізвиська Ф. Кафки, Р. Музіля, Г. Броха, Ф. Верфеля, а глибинні витoki літературної традиції, яку продовжував Й. Рот, Затонський виводив із Флобера, Грільпарцера, Штіфтера, а з іншого боку, – від Достоєвського, Толстого і Чехова [6, с. 133]. Багатогранніше характеризуючи *"чисто художницькі нахили"* Й. Рота, які його споріднювали з представниками *"нової предметності"* і зачинателями неоромантичної манери, визнаний фахівець з німецько-австрійської літератури, Затонський твердив, що Рот *"передусім реаліст, безсторонній суддя пороків доби"* [6, с. 132]. Згодом вчений переакцентував свої міркування про художню своєрідність творів Й. Рота, що й позначилося на новій назві історико-літературного нарису. 1982 року у книзі Затонського *"Минуле, сучасне і майбутнє"* спостереження над творчістю і місцем Рота в історико-літературному процесі подавалося під назвою *"Йозеф Рот: новації традиціоналіста"* [7]. Саме такий акцент виразніше наголошував на парадоксальності і синтетизмові художнього світу, який творив Й. Рот в 20 – 30-х рр. ХХ століття. Йшлося про *"поетичне й гуманне дзеркало буття, трагічного, комічного і величного у своєму безперервному поступальному русі"* [7, с. 240].

Стисла оглядова стаття А. Г. Горбач і розгорнутий

історико-літературний портрет-нарис Д. В. Затонського виявляють істотну властивість міжлітературної рецепції: їхня інтерпретація текстів Рота позначена двома чинниками, які формують осягнення твору на основі безпосереднього сприймання тексту і знання літературознавчих оцінок зарубіжних авторів. А літературознавчі парадигми за той час змінилися. У цьому зв'язку характерний ще один епізод із праць Затонського. Книжку К. Маґріса "Габсбурзький міф в австрійській літературі" (1963) вчений називає "*славнозвісним дослідженням*" і далі розгортає та додатково аргументує свою думку автора про стиль Й. Рота: "*... Позбавлений прикрас стиль, далекий від будь-яких надмірностей, будь-яких вивертів, нагадує ясну простоту "Тихого Дону" Шолохова*" [6, с. 134]. У випадках міжлітературної рецепції немає значення те, звідки йде стимул взаємодії – чи від сприйняття оригінального тексту, чи від чужих оцінок, зафіксованих у літературно-критичних публікаціях, – істотним виступає саме взаємодія літературних вражень у свідомості, в досвіді реципієнта іншонаціональної культури.

Стосовно Й. Рота це має особливе значення тому, що відповідає природі іншого мислення, світовідчуття, особливостям дару цього літератора, котрий органічно поєднав діяльність публіциста, журналіста-репортера і майстра розповідних жанрів. Пильний спостерігач і аналітик, Рот уже у своїх ранніх есе і репортажах залишив автохарактеристики власного творчого методу. Ось кілька прикладів з його нарисів "Мандрівка", "Романтика мандрів", "Мандрівка по Галичині", які дають ключ до розуміння поетики автора.

У вступі до книги "Білі міста", характеризуючи швидке дозрівання свого покоління, Й. Рот скаже між іншим: "*Ми цьогодини переживаємо маленькі сутички і велику війну між минулим і прийдешнім...*" [8, с. 84] і буде згадувати "*щасливу країну*" свого дитинства, яке в спогадах невіддільне від воєнних асоціацій, хоча мандрівникові

містами Франції "кожен камінь читає лекцію з історії" [8, с. 91]. Роздумуючи над строкатістю мешканців Авіньйону французького Провансу, Рот сформулює парадоксальний афоризм: "Кожен має у своїй крові п'ять рас, байдуже, старий чи молодий, і кожен індивід то світ із п'яти континентів. Усі одне одного розуміють, і спільнота вільна, вона нікого не силує до певної поведінки. Найвищий ступінь асиміляції: щоб стати своїм, треба залишитися чужим" [8, с. 112]. А в Марселі він записав: "Щокодини ясно, відчутно, матеріально і близько відбувається велике безнастанне кровозмішення народів... Видно, як обертаються вселенські стрілки історичного годинника. "Розвій" і "становлення" – то вже не абстрактні уявлення. Можна помітити, як крокує історія, і рахувати ті кроки" [8, с. 131]. В загальному образі "мандрівки" після парадоксальних зіставлень контрастів і подібностей в матеріальних і духовних подробицях знаходимо такий типологічний висновок на соціальному рівні: "Люди розмовляли інакше. Будинки були інакші. Одне слово, чужина. Але найголовніше, власне, те, що репрезентує державу, а саме: поліцаї на кордоні і митники – і тут, і там вони всюди однакові. В кожного загребуці руки і проникливий погляд, спраглий усього матеріального" [8, с. 141].

Уважний погляд мандрівника, збагачений зіставленнями мінливих вражень, формував таке світорозуміння, яке в картині, в одному епізоді, навіть в одному візуальному сприйнятті домислювало і давало ґрунт для об'ємної характеристики Галичини як місцевості і людей. Для Рота це "велике бойовище великої війни... дарма, що в галицьку землю лягли гноєм західноєвропейські вояки" [8, с. 151], над якою "цвіте кукурудза того краю". Коли 1924 року колишній студент і мобілізований на війну журналіст подорожував Галичиною, він констатував, що "при інших одностроях, при інших орлах, інших емблемах" не змінилося найсуттєвіше. До найсуттєвішого, з його погляду, належало "повітря, людська душа і Бог з усіма

святими, що населяють небеса і що їхні зображення стоять при дорогах" [8, с. 152]. Рот признавався, що не міг "з незгасною втіхою нотувати свої летючі враження", бо поринав у "світ без меж, у ту ніжну печаль землі, в яку вросли бойовища, такі собі *a posteriori* додатки" [8, с. 153]. Маленькі містечка Галичини були незатишними, їх мешканці для мандрівника виглядали, як "якісь дивовижі". Але в порівнянні з тим, яким був цей край в роки війни, письменник писав у газеті "Frankfurter Zeitung" у лютому 1924 року: "Галичина самотня, забута світом, але не ізольована; вона заслана, проте не відрізана; в ній більше культури, ніж можна припустити, зваживши на брак каналізацій; багато безладдя і ще більше дивного. Багато хто знає її з часів війни, однак тоді вона ховала своє обличчя. Вона не була краєм. Вона була етапом або фронтом (підкреслення наше. – Т. Д.). Але в неї є власна втіха, власні люди і власний блиск, сумний блиск знеславленої" [8, с. 155]. Відвіданий тоді Львів (Lemberg) як місто здавався йому "маленькою філією великого світу" [8, 157]. Рот іронізував з "україноманії" як "нової моди в Берліні", за якою він спостерігав 1920 року. Позиція Й. Рота-репортера була тоді досить чіткою як в політичному, так і в естетичному планах: "...Народне мистецтво, – писав письменник у "Neue Berliner Zeitung" в грудні 1920 року, – не слід перекручувати, вже навіть тому, що то мистецтво нині беззахисного народу, в якого відібрали батьківщину більшовики та поляки" [8, с. 162]. І заключний висновок Рота звучить актуально донині, хоч і надто категорично: "Українське мистецтво цілком самобутнє, з яскраво вираженими національними рисами, і не має нічого спільного ні з російським, ані з польським, тим паче з татарським. Але цей феномен цікавий сам по собі: варто нації втратити державну незалежність, як вона починає панувати в оперетах і вар'єте" [8, с. 163].

Г. Бьоль у статті "Пам'ятник Йозефу Роту" 1956 року писав: "То, что теперь выходит в свет трехтомник его произведений, – не только акт справедливости;

трехтомник не просто восполняет пробел в большинстве библиотек: это издание – подарок, сюрприз, ибо доносит до нас произведения писателя, которые можно назвать классическими. Кто перелистает сперва эти три тысячи страниц, прежде чем доставить себе радость одним духом прочесть какую-то из вещей <...> тому едва ли удастся найти хотя бы один абзац, где Рот допустил бы языковую или смысловую небрежность" [3, с. 669].

Йозефа Рота у ній категорично названо класиком, сорокап'ятирічного письменника потрактовано як правічного майстра ("*ему было пять тысяч лет*"), а в цій особливості "*заключалась вся мудрость еврейского народа <...>, вся печаль Галиции, вся грация и меланхолия Австрии*" [Там само]. Генріх Бьоль влучно і стисло передав і пафос багатокультурності тематично-персонажного світу творів цього письменника. На його письменницький погляд: "*Все есть в произведении Рота: волшебство Польши, печаль Австрии и меланхолия Галиции, болота Волыни, неподкупная точность служебного, имперского и королевского отчета*" [3, с. 660].

Тут маємо ще одне свідчення про те, чому спадщина австрійського митця єврейського походження стала інспіратором багатовимірності культури держави Габсбургів; чому ця культура досі сприймається з тугою, як один з міфів культури і чому культура взагалі міфологізується тепер нашими сучасниками.

Феномен української міжлітературної рецепції на ґрунті безпосередніх чи опосередкованих контактів людей, дотичних до творчості Й. Рота, увиразнюється як насильницькими розривами у літературному житті в просторі Австро-Угорської імперії, так і запізнілими взаєминами національних літератур у континуумі європейської культури. Ті взаємини рано чи пізно ставали для читачів відомими фактами, що уявляли високі оцінки ротівських мотивів, характерних для його художнього світу.

Елементи художнього дискурсу, публіцистично-наукового вираження рефлексій австрійських і українських істориків подій Першої світової війни підсилюють компаративістичне зіставлення типології персонажно-образного матеріалу українських письменників і тих хронотопних вимірів, які характерні творам галицько-габсбурзького міфу чи геополітичного ареалу.

Дзысь Тарас. Австрийский прозаик Йозеф Рот в многокультурном мире. В статье сделана попытка исследовать творчество австрийского писателя Йозефа Рота в поликультурном мире, рассмотреть ряд критериев географического, исторического, социокультурного и эстетического характера, который дает возможность соотносить индивидуальные своеобразные явления национальных культур с типологически соизмеримыми параметрам и позволяет определенным образом упорядочить литературную рецепцию текстов своего региона. Также в этой аналитико-синтезирующей процедуре поднята проблема доминанты, которая удерживает равновесие структур художественного мира нескольких произведений именно на пересечении сближающихся культур и их создателей.

Ключевые слова: система, типология, доминанта, контекст, рецепция.

Література:

1. Австрийская новелла XX века / [пер. с нем., сост. Ю. Архипова]. – М. : Худож. лит., 1981. – 519 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. 2-е вид., доп. : антологія / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
3. Бель Г. Памятник Йозефу Роту / Генрих Бель // Собр. соч. в 5 томах. – Т. 5. – М. : Худ. лит-ра, 1990. – С. 699 – 671.
4. Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота / Анна Горбач // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 54 – 61.
5. Гром'як Р. Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників / Роман Гром'як // Українсько-

- польські літературні контексти. Київські полоністичні студії. Том IV. – Київ : КНУ, 2003 – С. 273 – 287.
6. Затонський Д. Всі барви життя / Дмитро Затонський // Всесвіт. – 1977. – № 12. – С. 127 – 137.
 7. Затонський Д. Йозеф Рот: новації традиціоналіста / Дмитро Затонський // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – С. 219 – 240.
 8. Рот Й. Білі міста: [вибране] / Йозеф Рот; [пер. І. Андрущенко, вступ. ст. Ю. Бедрика]. – К.: Смолоскип, 1997. – 213 с.
 9. Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur / Claudio Magris. – Wien : Zsolnaj-Verlag, 2000. – 414 S.

УДК 821.133.1-31.09"20":316.482.051.63-053.2-053.8

ББК 83.3(4Фра)6

Р.А.Кохан, аспірант, м. Львів

(Само)рецепція дитинства в калейдоскопі поколінь (за повістю Анни Гавальди «35 кіло надії»)

Запропонована стаття зосереджена на дослідженні проблематики дитини та світу дитинства у процесі моделювання «рецептивного горизонту» художнього твору. Для аналізу обрано повість сучасної французької письменниці А. Гавальди «35 кіло надії». Поєднання методологічних засад рецептивної естетики та світоглядних орієнтирів ХХІ століття уможливорює вивчення особливостей розгортання художнього світу «дорослого» прозового твору про дитину. Увага зосереджена на особливості інтерпретації твору про дитинство у контексті проблеми поколінь та сучасного суспільства.

Ключові слова: художній світ, (само)рецепція, інтерпретація, моделювання, дитина, покоління.

The article focuses on studying the problems of a child and a childhood's world in the process of modeling "a receptive horizon" of a literary work. A novel "95 Pounds of Hope" by a modern French writer Anna Gavalda is chosen for an analysis. The combination of methodological principles of receptive aesthetics and worldview

orientations of the 21st century enables the study of the peculiarities of a fictional world development of an "adult" prosaic work about a child. Special attention is paid to the interpretational specifics of a work about a childhood in the context of a problem of generations and modern society.

Key words: *fictional world, (self)reception, interpretation, modeling, child, generation.*

Методологічні пошуки, що щільно наповнюють літературознавчий дискурс ХХ- ХХІ століть, зосереджують увагу на питанні людини у помежовому часі та суспільстві. Антропоцентричні вектори досліджень, оприявлені у численних розвідках вітчизняних та зарубіжних літературознавців (зокрема, Ф. Ар'єса, Д. Затонського, Д. Наливайка, М. Жулинського, І. Набитовича, Р. Габітової, Л. Газнюка, Г. Мережинської, С. Павличко, Л. Тарнашинської, Т. Денисової, В. Заманської, О. Бандровської та ін.), становлять потужну теоретичну базу для подальших напрацювань, пов'язаних із людиною як однією з ключових категорій буття літературного твору.

Постановка наукової проблеми та її значення

Особливо цікавими видаються підходи методологічного та поетологічного аналізу художніх творів про дитину та світ дитинства. Зважаючи на методологічну новизну та невичерпність практичних можливостей, запропонованих герменевтикою, феноменологією, рецептивною естетикою (де людського фактора, в жодному разі, неможливо уникнути), а також на перспективи поєднання постулатів цих методологій із принципами концепції про дитинство, «дорослі» твори сучасних письменників, що актуалізують проблематику дитини, становлять цінний матеріал для дослідження, особливо в контексті пост- та метамодерністичного періодів. Репрезентація дитинства у світі художнього твору викликає інтерес українських та зарубіжних дослідників, зокрема, М. Славоної, Є. Брандіса, В. Проппа, Л. Брауде, Т. Качак, Н. Марченко, Л. Мацевко-Бекерської, О. Папуші, Р. Мовчан та інших.

Очевидно, слід зазначити, що аналіз таких творів передбачає врахування особливої читацької (рецептивно-інтерпретаційної) стратегії та особливого багатовекторного творчого комунікування (насамперед, з огляду на класичні дослідження у царині художнього спілкування М. Бахтіна, Ю. Борєва, О. Потебні, І. Франка, О. Білецького, В. Брюховецького, Г. Сивокона, Р. Гром'яка, М. Зубрицької та ін.). Водночас, посилене відчуття людиною тривожності, абсурдності та відчуженості власного буття як наслідку XX століття, а також існування в період «після кінця» як якісна характеристика сьогодення часу є важливим чинником сприймання та осмислення художньої дійсності та її проєкції на реальність.

Цікавим видається погляд на світ дитини та дитинства крізь призму поколінь: архетипна та свідомо оприявлена генераційна складова чітко простежується у повісті «35 кіло надії» сучасної французької письменниці Анни Гавальди. Постає окремої («іншої», «чужої», «самотньої» тощо) дитини-підлітка в процесі моделювання своєї поведінки, особистості та життя розкривається перед зацікавленим читачем на тлі її емоційної та фізіологічної залежності і взаємодії зі світом дорослих та однолітків.

Перші слова головного героя-оповідача твору, якими письменниця зачинає непросту по-буденному філософську, чи то-пак по-філософському буденну історію, «експрес-методом» вводять реципієнта в необхідну атмосферу: *«Я ненавиджу школу. Ненавиджу її понад усе на світі. Ні, навіть ще сильніше... Вона зіпсувала мені все життя»* (Тут і далі переклад тексту наш. – Р. К.) [Gavalda 2002: 7]. Тринадцятирічний Грегуар Дюбоск постає перед читачем в один із найогидніших періодів свого життя, яких, слід зазначити, за коротке життя хлопчика було вже чимало, – коли його вдруге виключають зі школи. Передісторія, котру розповідає дитина, вражає своєю щирою безпосередністю та водночас логічністю аналізу – Грегуар розуміє суть власної проблеми та готовий її пояснити усім, хто довкола, але вони, на жаль, не хочуть чи не вміють почути його: *«Тоді, в*

дитинстві, я всіх любив і думав, що мене теж усі люблять. А потім, коли мені сповнилось три роки і п'ять місяців, раптом – бац! – в школу. <...> Не зовсім я все-таки тупий. Я б радий працювати, та ось біда – не вдається. Все, чому навчають в школі, для мене китайська грамота. <...> Я ж сам знаю, що зі мною, мене б запитали. Все зі мною в порядку. Жодних проблем. Просто мені нецікаво. Не-ці-ка-во. І все» [Gavalda 2002: 12-13]. Видається, що проблема хлопчика є типовою та легко вирішуваною, адже конфлікт «дитина-школа-вчитель» ховає в собі елементи педагогічного та сімейного характеру, причому, зазвичай, акцентується, власне, на їх взаємодії.

Життя Грегуара ніби магічною крейдою розділене на дві частини – саме життя і школа. Причому, навчальний заклад не лякає бідного учня поганим оцінками чи їх наслідками для нього, а викликає внутрішній спротив на фізіологічному рівні (психіки та самопочуття). Розповідь хлопчика про свій денний графік навряд чи може розсмішити чи бодай залишити байдужим читача: *«Я прокидаюся за годину до будильника, а то й більше, і цілу годину лежу та відчуваю цей біль у животі, як він набухає, набухає... До того часу коли треба вставати з ліжка, мене вже нудить так, що здається, наче я на палубі корабля у відкритому морі. Сніданок – мука. <...> В автобусі біль стискається в тугий-тугий клубок. <...> А найбільший жах – це увійти на шкільне подвір'я. <...> До четвертої клубок починає розсмоктуватися, і я зовсім його не відчуваю, коли вдома відчиняю двері своєї кімнати»* [Gavalda 2002: 18-19]. Така глибока ненависть до щоденно повторюваної «вправи», найімовірніше, пояснюється усвідомленою самотністю Грегуара. Найгірший в світі «запах школи», *«запах крейди та старих кросівок, від котрого важко дихати й нудота підкочує до горла»* [Gavalda 2002: 19], супроводжує розгубленого хлопчика з дня в день, посилюючи відчуття власної «зайвості»/непотрібності вдома, у своїй сім'ї, для рідних мами і тата. Постійні сварки батьків, допитування

про справи у школі щораз по-новому ножем вражають душу дитини.

Насправді ж, звичайна побутова ситуація набуває катастрофічного масштабу з огляду на емоційний максималізм особистості Грегуара: *«І тоді вона дала мені запотилчника. Першого в моєму житті. Ось так. От тобі й школа. Так почався жах. <...> Через цю школу в домі вічно скандали, самі розумете... Мама плаче, а батько кричить на мене, чи, навпаки, мама кричить, а батько мовчить. <...> Я нічого не можу їм сказати, тому що, якщо відкрию рот, буде ще гірше»* [Gavalda 2002: 10-11]. Складно, коли підліток не може відчутти себе комфортно серед ровесників, проте жахливим є відчуття постійної провини перед рідними, а особливо, провини через те, що неможливо змінити. Грегуар частково пояснює собі, що, можливо, проблеми в його сім'ї є не лише «справою ЙОГО рук», а стосунки між батьками зумовлені не винятково його оцінками: *«Взагалі, щось не те відбувалося між моїми батьками. Того й гляди якісь натяжки, зауваження, підколки, після котрих в домі запановувала мертва мовчанка. Наша сімейка щоранку вставала не з тієї ноги. А я мріяв, щоби за сніданком було весело, як у рекламі: «Йо-о-огур-ти «Е-е-ерман!» Але, як кажуть, мріяти не шкідливо»* [Gavalda 2002: 60-61]. Все ж відповідальність за те, що не може цього виправити, раз і назавжди помирити батьків, зарядити їх енергією чи стати предметом спільної гордості, нагромаджує в мікросвіті підлітка непосильний для нього негативний досвід. Насичене болем та стражданнями замкнуте коло, в якому опинився Грегуар Дюбоск, наче пожирає душу та свідомість ще несформованої особистості. Власне у цьому контексті віднаходиться читач та увиразнюється його функція у співтворенні художнього виміру. Адже, як зауважила М. Зубрицька, процес читання оприявнює конкретні тенденції існування постаті реципієнта, серед яких «психологізація процесу сприйняття», «увага до соціального виміру» та «паростки феноменологічно-рецептивний ідей» [Зубрицька 2004: 9]. Читач, вступаючи у коловорот подій та емоцій, нав'язних

автором та вкладених ним у уста головного героя, відчуває свою готовність до співдії, адже він з'являється не тоді, коли розгортається перша сторінка твору, а коли його потрібність у процесі творення разом з автором нової ціннісної моделі стає усвідомленою. Саме психологізація читання та активне себе-бачення в художньому світі створюють рецептивну модель сприймання твору.

Пізнання особистості в екзистенційно-проблемній парадигмі відбувається, насамперед, завдяки інтерпретації постаті окремої людини крізь призму соціальних зв'язків. З огляду на це, доцільним видається пошук причин трагічної само- та світорецепції дитиною у її стосунках із оточенням. Стосовно психологічно-екзистенційної сутності героя повісті слід зазначити, що матриця відносин Грегуара з іншими програмує одночасне тісне співіснування із представниками різних поколінь: однокласники хлопчика, його батьки, бабуся й дідусь, вчителі, знайомі, сусіди. Невміння та об'єктивна дитяча неготовність «змінюватися під мінливий світ», поглиблені огидою до школи та всього пов'язаного з нею, ускладнюють сприймання дитиною-підлітком себе посеред світу.

Стосунки головного героя із вчителями чітко демонструють корінь його проблеми: не вчителів чи батьків, не себе звинувачує Грегуар у життєвих невдачах – феномен/явище/суть існування «монстроподібної» школи, яка усіх своїх «обивателів» (учнів, вчителів, всіх решта працівників) перетворює на потворних ляльок, посіяла в душі хлопчика непереборну ненависть. Вчителька фізкультури мадам Берлюрон, або, як її називає Грегуар, «Берлюронша»; інші вчителі, які постійно ставлять «безталанному» учневі погані оцінки і не намагаються побачити його проблему; однокласники, які завжди сміються над «клоуном» Грегуаром у завеликій спортивній формі – всі ці люди зовсім не ображають Грегуара, бо він вирішив для себе, що таким і вони стали через неї – через школу.

Все ж одну людину хлопчик виокремлює серед інших – вчительку Марі: *«Я тепер думаю, Марі пішла працювати в школу, щоби займатися тим, що їй подобалося по життю: займатися рукоділлям та майструвати абищо. Я її відразу полюбив. З найпершого дня»* [Gavalda 2002: 13]. Надзвичайно талановита, добра та цікава молода вчителька стала єдиною людиною в стінах школи, яка захотіла та змогла не просто полюбити працюючого, але зовсім нездатного до навчання хлопця, але й зрозуміти його, наповнити його складне дитяче перебування в школі приємними барвами: *«У моїй педагогічній характеристиці Марі написала: «У цього хлопчика голова як решето, золоті руки й величезне серце. Якщо постаратися, з нього буде пуття». Перший і останній раз за все моє життя працівник народної освіти сказав про мене добре слово»* [Gavalda 2002: 17]. Підставка для олівців, яку Грегуар змайстрував спеціально для Марі та подарував їй в останній день перед канікулами, стала для нього чи не найважливішою річчю (символом) дитинства – ще не зовсім умілі ручки хлопчика подякували ВЧИТЕЛЬЦІ за щасливий рік життя та усвідомлення на майбутнє незаперечної істини – більше за все на світі йому цікаві його руки та те, що вони здатні змайструвати [див.: Gavalda 2002: 2]. Задоволення Марі, напевно, ще довгі роки спливатиме в пам'яті Грегуара, так само, як її подарунок з нагоди закінчення підготовчого класу – товста книга з порадами для «умілих рук», що надалі стане для хлопчика сильною мотивацією навчитися читати та зберегти хоча б маленьке полум'я інтересу до навколишнього світу.

Окрім молодої вчительки із золотими руками та добрим серцем, похмуре життя Грегуара освітлене постаттю чи найважливішої для нього людини – його дідуся Леона: *«Мій дід Леон – такий же майстер на всі руки, як і я, тільки у нього ще й тямуща голова»* [Gavalda 2002: 33]. «Леонленд» або «дідусів закуток» становить маркувальну лінію, якою хлопчик хотів би відгородити себе від світу, залишитися тут назавжди – серед запаху *«гарячої змазки, електронагрівача, пайки, клею, тютюну»* [Gavalda 2002: 35] та іншого

«необхідного непотребу»: *«Закуток діда Леона – це все моє життя. Моє сховище і моя печера Алі-баби»* [Gavalda 2002: 31]. Опинитися у «їхньому з дідом місці», допомагати, підносити дідусеві інструменти, просто поспостерігати за його роботою – означає для Грегуара нарешті БУТИ: бути щасливим, потрібним, не зайвим. Стосунки з дідусем стають для внука єдиним пристанищем серед чужого світу; тільки дід Леон вміє розговорити, пояснити та підтримати в кожен складний момент його «по-дорослому дитячого» життя.

Власне ця дуже близька та рідна людина стане для Грегуара Дюбоска кнопкою «Пуск» в механізмі життя: дід Леон зможе зробити неможливе – нещадно «струсонути» сонного внука та ледь не насильно відкрити його очі та змусити побачити світ, що живе, та себе в ньому. Старий чоловік, який зазвичай по-дружньому в казковому «Леонленді» розповідав «Тотоші» (так називав дідусь внука) дорослі ремісничі таємниці та давав простацькі життєві поради, раптово відчуває себе зрадженим внуком: *«Я тебе не розумію! Ти ненавидиш школу і робиш усе, щоби затриматися в ній якомога довше... <...> Ох, терпіти цього не можу! Звичайно, легко собі сказати, що ти ні до чого не здатний, щоб нічого не робити! Ще б пак! Таким вже я народився! Ой як просто! А далі що?»* [Gavalda 2002: 38]. Дідусь не соромиться свого внука-двієчника, йому невимовно образливо, що така талановита дитина, в яку він вкладає всю душу, так просто відмовляється від усього, що пропонує життя, тільки через страх опиратися складнощам. Він знає, що Грегуару справді важко, проте відмовляється бути свідком його власноручного «занедбування» свого життя, і відкриває внукові геть не таємничу формулу свого життя: *«Ось що я тобі скажу, друже: нещасним бути набагато легше, ніж бути щасливим, а я не люблю, чуєш, не люблю людей, котрі шукають легких шляхів. Не переноси скигліїв! Будь щасливим, дідько забирай! Роби щось, аби бути щасливим!»* [Gavalda 2002: 39-40]. Ці дідусеві слова і його особлива усмішка, усмішка людини, яку хлопчик любить понад усе на світі, а також несподівана хвороба дідуса, засіяли в серці

Грегуара необхідні для життя зерна злості та усвідомлення власної безвідповідальності та невдячності до нього – свого найголовнішого та найулюбленішого вчителя.

Надзвичайно цінна дідова порада – написати щирий простий лист в ту школу, що сподобалася внуку – стала першим його справжнім успіхом: Грегуара запросили на вступний тест в технічний ліцей. Беззаперечно, це їхній спільний успіх, проте навряд чи він може принести справжнє задоволення, коли той, хто є частиною тебе, твоїм «Я» лежить в комі, під'єднаний до апаратів штучного дихання: *«Не помирай. Залишися. Ти так потрібен мені. <...> Ти не маєш права померти. Я ще маленький. Я хочу, щоб ти побачив, як я виросту. Хочу, щоби ти встиг попишатися мною. Я ж щойно починаю жити. Ти мені потрібен. І потім, якщо я коли-небудь одружуся, я хочу, щоб ти познайомився з моєю дружиною, побачив моїх дітей. Я хочу, щоб мої діти ходили до тебе в закуток. Хочу, щоб вони полюбили твій запах. Я хочу, щоби...»* [Gavalda 2002: 85]. Злість на себе, що розчарував єдину людину, яка вірила в нього, неможливість обійняти дідуся та попросити в нього пробачення, потреба поділитися тільки з ним своїми успіхами в ліцеї зробили свою справу: хоча Грегуар не став відмінником і має проблеми з навчанням, він відчуває себе відповідальним за діда Леона і його шанс на життя: *«Я б гори зрушив для нього, я б дав, якщо потрібно, розрізати себе на шматочки й підсмажити на повільному вогні. Я готовий був нести його на руках через всю землю, притискаючи до грудей, я б усе що завгодно стерпів, лише б врятувати його...»* [Gavalda 2002: 103-104]. Готовність внука стати дідовими легенями, серцем, душею – всім, аби тільки він розплющив очі, в один момент роблять Грегуара дорослим: тепер він вперто працює, багато спить, їсть та гуляє на свіжому повітрі, згадуючи запах дідуся, і постійно звертається до нього з благаннями довіритися внукові, хоча б раз, адже тепер він точно не зрадить найріднішого діда.

«Рятівним колом» для Грегуара став його, на перший погляд, буденний успіх – він вперше в житті подолав

ненависний канат з вузлами, свою невмолиму «фізкультурну ганьбу». Хлопчик наче переніс свій страх втратити дідуся на довгий канат і тому відчув, що саме зараз і саме тут він не заробляє добру оцінку чи знову стає посміховиськом серед однокласників, а рятує або вбиває діда Леона, сенс свого життя: *«Дідусю, ось він я, дивись! Я посылаю тобі мою силу. Я посылаю тобі мою волю. Візьми їх. Візьми! Вони тобі потрібні. Ти того разу допоміг мені своїм знанням, а я допоможу тобі тим, що у мене є: візьми мою молодість, моє завзяття, моє дихання, мої мускули, вони маленькі, але сильні. Візьми їх, дідусю! Візьми все... Будь ласка!»* [Gavalda 2002: 106-107]. І, справді, невимовна віра та докладені зусилля винагородили учня лицю Граншана Грегуара Дюбоска – він почув найголовніші слова: *«Ти застібнув би ширінку, Тотошо, застудишся»* [Gavalda 2002: 111]. Тепер він точно знатиме, що все у його житті та житті близьких йому людей може залежати від нього, відчуття образи на світ не принесе ніколи радісного завтра, а наполегливість, працьовитість та віра в себе все-таки змінить світ.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Буттєве значення взаємодії поколінь у процесі становлення окремої особистості та «віднайдення» нею себе у світі, а також втілення проблематики поколінь у просторі художнього твору становлять один із визначальних сенсотвірних чинників літературознавчого аналізу. При цьому слід зазначити, що парадигма генерацій, віднесеність до неї, а також спосіб її пізнання залежать, насамперед, від читацької стратегії, особистого досвіду читача та його готовності накласти цей досвід на матрицю, запропоновану твором.

У компоненті дитинства вбачаємо елемент художнього світу, рецепція якого беззаперечно передбачає розуміння неоднорідної природи дитинства – накладання інтенції автора при написанні твору на передбачену ним мету, що має бути досягнутою всіма учасниками

письменницько-читацької комунікації. Для цілісного літературознавчого аналізу слід зважати також на особливість та складність художнього втілення проблеми дитини та дитинства, що декларує у своїй повісті французька письменниця. Йдеться про емоційну та інтуїтивну переднастанову реципієнта на позитивне сприймання твору, де головним героєм постає дитина, адже знайомий кожному світ маленької людини не може бути сповненим нічим іншим, окрім радістю (видається, що автор не може бути настільки жорстоким, щоб внести смуток у світ дитини). Водночас вибір героєм твору підлітка, усвідомлення та самоусвідомлення якого відбувається у складних буденних обставинах, робить для автора можливим порушення складних філософських та екзистенційних питань, вирішення яких покладається і на читача в той момент, коли він стає співучасником творення історії.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Очевидно, слід погодитися із твердженням М. Бахтіна про те, що «людина з'являється в мистецтві за аксіологічним принципом» [Уліцька 2006: 184]. Таким чином, без людини як буттєвого ядра складно уявити світ мистецтва та світ, репрезентований цінностями. Існування окремої людини та процес її становлення, ймовірно, ніколи не перестануть привертати увагу дослідників, а трансформації суспільної та соціальної парадигм тільки фокусуватимуть її на конкретних напрямках та способах мистецького втілення.

Література:

1. *Бахтин 1975*: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. *Зубрицька 2004*: Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис 2004. – 352 с.
3. *Уліцька 2006*: Література. Теорія. Методологія : Наук. вид. / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька ; пер. з польськ. С. Яковенко. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

4. *Gavalda 2002*: Gavalda, A. 35 kilos d'espoir / Anna Gavalda. – Montrouge : Bayard Editions Jeunesse, 2002. – 120 p.

Данная статья сосредоточена на исследовании проблематики ребенка и мира детства в процессе моделирования «рецептивного горизонта» художественного произведения. Для анализа выбрана повесть современной французской писательницы А. Гавальды «35 кило надежды». Единство методологических принципов рецептивной эстетики и мировоззренческих ориентиров XXI в. делает возможным изучение особенностей воплощения художественного мира «взрослого» прозаического произведения о ребенке. Внимание сосредоточено на особенностях интерпретации произведения о детстве в контексте проблемы поколений и современного общества.

Ключевые слова: художественный мир, (само)рецепция, интерпретация, моделирование, ребенок, поколение.

УДК 821.111:82–34.09

О.Р. Крючкова

Образ Христа-дитини як сюжетно-композиційний центр казки О. Вайльда «Велетень-егоїст»

У статті розглянуто ідейно-естетичну функцію образу Христа-Дитини в казці О. Вайльда «Велетень-егоїст».

В творчості письменника постійно присутні, іноді імпліцитно, проблеми релігії та образи зі сфери Біблії. Особливо це стосується його казок, в яких Вайльд відверто використовує стилістику біблійних притч. Що стосується «Велетня-егоїста», то тут простежується наскрізний мотив Христа-Дитини, який постає не лише як сюжетно-семантичний центр твору, а й як свідчення прихованого тяжіння письменника до християнської аксіології.

Ключові слова: *О. Вайльд, казка, християнство, християнська культура, образ Христа-Дитини, біблійна притча.*

The image of the Christ child as plot composition centre of O. Wild's fairy tale «The Selfish giant»

The article considers the ideological and aesthetic function of the image of the Christ Child in the fairy tale by O. Wilde «The Selfish Giant».

Writer's work addresses, at time implicitly, religious issues and contains Biblical images. This is especially true to his tales, in which Wilde openly uses the style of biblical parables. Thus, the cut-through motif of the Christ Child can be traced in «The Selfish Giant» which appears not only as plot semantic centre of the work, but also as a testimony of the writer's hidden inclination towards the Christian axiology.

Key words: *O. Wilde, fairy tale, Christianity, Christian culture, the image of Christ-the Baby, the biblical parable.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

З постаттю О. Вайльда у свідомості зазвичай пов'язується не лише уявлення про блискучий письменницький талант: одразу ж згадуються й репутація «декадента» та звинувачення в аморальності, дорікання за «естетизм» тощо. Утім безумовно, що цей великий письменник не вичерпується тією однозначною роллю, яку він грав у контексті вікторіанської епохи. Є усі підстави гадати, що його навернення в католицизм після відбуття тюремного покарання не було свідченням простого психологічного зламу, бо в його творчості постійно присутні, хоча інколи й в імпліцитному виразі, проблеми релігії, питання совісті й, нарешті, образи зі сфери Біблії та християнського мистецтва. Не слід також ігнорувати тієї очевидної обставини, що естетизм, репрезентований О. Вайльдом, вів постійний напружений діалог з символізмом, в якому важливе місце займали питання християнських підвалин культури. Варто зазначити, що такий заглиблений в релігійні проблеми символіст, як Ф. Сологуб, звертав увагу на присутність в вайльдовій творчості морального первня. Особливо ж це стосується казок Вайльда, в яких відверто використано стереотипи та стилістику біблійних притч.

Формулювання цілей статті (постановка завдання).

З цього погляду видається перспективним розглянути відому казку О. Вайльда «Велетень-егоїст», де простежується наскрізний мотив Дитини-Христа, з яким у хронотопі твору пов'язано надію на воскресіння пригніченого зимою саду Велетня. Особливо важливо усвідомити роль фіналу, в якому акцентовано екзистенціальну проблему Смерті та розгорнуто в художньо-образній формі теологічну (сотеріологічну) концепцію Порятунку й Воскресіння.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор.

Не можна сказати, що подібні питання залишалися поза увагою дослідників. Так, у статті О. П. Кудлей «Переоцінка сутності естетизму з позицій християнства в сповіді Оскара Вайльда «De profundis» плідно розвивається теза А. Образцової, котра акцентувала щирість вайльдової сповіді й розгорнуто перекон ливий аналіз духовно-етичної еволюції письменника та його рух до церкви [2].

Що ж до конкретного аналізу християнського підґрунтя «Велетня-егоїста», то варто звернутися до кількох статей, в яких це питання стало предметом окремої уваги.

Так, М. Чебракова, аналізуючи казку «Велетень-егоїст», розглядає тему смерті велетневого саду та його відродження як алегорію про покарання або заохочення людських вчинків з боку Бога, який у такий спосіб оцінює дії велетня [4]. З точки зору М. Чебракової, зміна пір року у саду велетня є проявом ставлення до нього Бога: так, коли велетень-егоїст проганяє дітей з саду, то там оселяється Зима (що свідчить, за думкою дослідниці, про негативне ставлення Бога до дій персонажа); остання йде звідти лише коли велетень змінює своє ставлення до дітей (це є проявом любові Бога) [4, с. 31].

Цікавими є спостереження О. Купріянової щодо сполучення у казці «Велетень-егоїст» двох культурних традицій: генезис теми велетня прослідковується у кельтській міфології, а тематика дітей (дитинства) у даному

тексті виразно пов'язується з християнською культурою [3]. Але усе ж таки й Велетень, і Дитина є загальнолюдськими архетипами; так, і велетні, й Дитина помітно репрезентовані на сторінках Біблії. Інша справа, що у вікторіанській Англії ці архетипи дійсно диференціювалися, й Дитина, при опорі на майже двохтисячорічну церковну традицію, вже асоціювалася найперше з Христом, в той час, коли постать велетня стала пов'язуватися з язичницьким фольклором, вивченню якого у ХІХ сторіччі присвячувалося багато уваги.

Дж. Шевчук висловлює цілком слушні (хоча й дещо парадоксальні) думки стосовно моральної дилеми, перед якою опинився велетень, прив'язуючи ситуацію до проблеми егоїзму й потрактування цієї етичної колізії у християнській культурі [5]. Так, важко не погодитися з тим, що казка глибоко вкорінена в християнстві, що сам велетень може розглядатися як св. Христофор, але щодо безкорисливості та «перевиховання» велетня через позбавлення його егоїзму – тут криється пастка, оскільки, на думку автора, можна стверджувати, що велетень, навіть після зустрічі з хлопчиком Христом, так і не набув християнських чеснот, залишившись егоїстом. Скажімо, коли він дбає про повернення дітей – то він це робить заради саду, який має знову квітнути, але не заради людинолюбства. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з таким потрактуванням, але, на наш погляд, воно має повне право на існування.

Зустрічаються й сумнівні, написані поза межами наукового сумління розвідки. Так, О. Купріянова стверджує, що під впливом дітей, в першу чергу, звичайно, – хлопчика Христа, відбувається переродження головного героя казки з класичного втілення фольклорного злого велетня-людожера до «культурного» біблійного гіганта» [3, с. 50]. Втім, «біблійні гіганти» фігурують не в Біблії, а в апокрифічній книзі Єноха, й з ними пов'язується зовсім не культура в духовному розумінні, а суєтний та порочний, виключно гедоністичний стиль життя. Більше того, дослідниця навіть ладна побачити тут алію на історію

«іншого біблійного велетня – святого Христофора», хоча цей персонаж фігурує не в Біблії, а в агіографії, й чого-чого, а егоїзму в цій постаті годі шукати – доволі вказати, що його ім'я означає «той, хто несе Христа». Таке «хапання по вершках» може лише дезорієнтувати читача.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.

Цих прикладів досить, щоб переконатися, що саме образ Христа в цій казці залишається малозрозумілим, його функція – до кінця не з'ясованою, хоча відчувається, що саме ця постать є ключовою в образній системі твору.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Образ Христа у казці зустрічається двічі. Вперше Христос постає лише як один з дітей, що грають у саду велетня, причому він – найменший з них. Коли велетень бачить, що в сад повернулася весна, то він звертає увагу, що вкриті квітами всі дерева, на яких сидять діти, крім одного, під яким стоїть хлопчик – настільки маленький, що він не в змозі забратися на гілку. Серце егоїста пом'якшується; Велетень допомагає Дитині-Спасителю, а той його цілує. «Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he did not see the Giant coming. And the Giant stole up behind him and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him» [6, p. 41-42]. З цього моменту велетень вже не покидає думати про цього маленького хлопчика, який вперше продемонстрував йому всю принадливість емпатії й любові. Велетень постійно запитує про цього хлопчика в інших дітей, але ніхто не знає його.

Врешті-решт, ставши старим та німечим, велетень знову зустрічає Дитину, яку так полюбив. Втім, хлопець поранений, на його руках та ногах сліди цвяхів, а на питання

велетня «Хто насмілився поранити тебе?» він відповідає, що це – рани любові.

«And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, "Who hath dared to wound thee?" For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet...» [6, p. 43-44]. Це викликає в велетня вибух гніву: «"Who hath dared to wound thee?" cried the Giant; "tell me, that I may take my big sword and slay him"» [6, p. 44].

"Nay!" answered the child; "but these are the wounds of Love."

"Who art thou?" said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, "You let me play once in your garden, today you shall come with me to my garden, which is Paradise» [6, p. 44].

Безумовно, що в цій ситуації можна за бажання прочитати й певне гомосексуальне забарвлення, але справа в тому, що письменник саме і розгортає історію цієї любові в платонічному дискурсі, що буквально співпадає з сьгоднішніми рекомендаціями гомосексуалістам з боку Ватикану щодо переформатування почуття до особи своєї статі саме в такий спосіб. Більше того, Святий Престол почав переглядати ставлення до особистості й літературної творчості О. Вайльда, акцентуючи, що письменник «був людиною, яка під машкарою аморальності запитувала в себе про те, що було б вірним, а що помилковим, що правдивим, а що брехливим» [1].

У всякому разі, сам автор був глибоко зворушений власним твором, і висота його почуттів не підлягає сумніву. Так, за спогадами сина письменника Вівіана, коли його брат запитав батька, чому в його очах стояли сльози, коли він читав дітям «Велетня-егоїста», той відповів, що істинно прекрасні речі завжди викликають у нього сльози. І це більше за все нагадує релігійне переживання.

Висновки з даного дослідження і перспектива подальших розвідок у даному напрямку.

Таким чином, у казці «Велетень-егоїст», написаній задовго до ув'язнення й формального навернення в християнство, виразно прослідковується складність авторської позиції, бо, Вайльд, епатуючи суспільство й декларуючи естетизм, насправді залишався прихованим прихильником християнських цінностей.

Література

1. [Ватикан похвалив Оскара Вайльда попри підозри у гомосексуалізмі ...](#) : [Електронний ресурс] – Загол. з екрану. Режим доступу: vsiknygy.net.ua/news/4056/amp/.
2. Кудлей Е. П. Переоценка сущности эстетизма с позиций христианства в исповеди Оскара Уайльда «De profundis» / Е. П. Кудлей // Наукові праці [Чорноморського державного ун-ту ім. П. Могили, комплексу «Києво-Могилянська академія»]. – Серія: Філологія. Літературознавство. – 2009. – Т. 124. – Вип. 111. – С. 59-64.
3. Куприянова Е. С. Своеобразие пространственной организации сказки О. Уайльда «Великан-эгоист» / Е. С. Куприянова // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. – 2004. – № 29. – С. 49-55.
4. Чебракова М. А. Мотив смерти в оптимистических сказках Оскара Уайльда / М. А. Чебракова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2009. – Вып. 1. – Ч. 1. – С. 30-36.
5. Szewczyk J. “The selfish giant”: A study of Christian selfishness / Jo Szewczyk: [Електронний ресурс]. – Загол. з екрану. Режим доступу: https://www.academia.edu/15613897/The_Selfish_Giant_A_Study_of_Christian_Selfishness?auto=download.
6. Wilde O. The happy prince and other stories / Oscar Wilde. – N.Y.: Frederick A. Stokes Company, 1913. – 204 p.

Крючкова О. Р. Образ Христа-младенца как сюжетно-композиционный центр сказки О. Уайльда «Великан-Эгоист»

В статье рассмотрено идейно-эстетическую функцию образа Христа-Младенца в сказке О. Уайльда «Великан-эгоист».

В творчестве писателя присутствуют, иногда имплицитно, проблемы религии и образы из Библии. Особенно это касается его сказок, в которых Уайльд открыто использует стилистику библейских притч. В «Великане-эгоисте» можно проследить сквозной мотив Христа-Младенца, который

предстает не только как сюжетно-семантический центр произведения, но и как свидетельство скрытого тяготения писателя к христианской аксиологии.

Ключевые слова: О. Уайльд, сказка, христианство, христианская культура, образ Христа-Младенца, библейская притча.

УДК 821.133.1-31(494)"20"М.-Ж.Уреш:7.037.5

І. Б. Кушнір

Проблема сімейних цінностей у романі М.-Ж. Уреш «Слуги ночі»

Відома швейцарська письменниця Марі-Жанна Уреш, лауреат премії Е. Рам'єра 2013 р. за роман «Слуги ночі» (2010), демонструє поєднання сюрреалізму, поетичного магічного реалізму з елементами реалізму для відтворення кризи родини Смутків, що стали жертвою економічної кризи. В аналізованому творі доведено вияв у романному просторі будинку як символу домашнього вогнища, який захищають усі персонажі. Підсумовано, що роман «Слуги ночі» у формі фантасмагоричної казки трактує проблеми сучасної родини. Досліджено символіку образів, виявлені численні алузії на твори письменників світової літератури.

Ключові слова: *реалізм, магічний реалізм, символ дому, роман, сім'я.*

M.-J. Urech, a famous Swiss writer who received E. Ramier Award in 2013 for her novel «Valets of the night» shows a combination of surrealism, poetic magical realism and realism to speak about the crisis of Sadness family, the victim of economic crisis. The House is present as a symbol of hearth protected by all characters. It has been proved that the novel "Valets of the night" reveals the problem of a modern family in a form of phantasmagorical tale. Symbolical images have been studied;

multiple allusions on novels by well-known writers have been founded.

Key words: *realism, magical realism, symbol of house, novel, family.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Відома швейцарська письменниця і сценарист Марі-Жанна Уреш стає сьогодні відкриттям в сучасному українському літературному дискурсі. Вона заслужено нагороджена премією Ежена Рам'єра 2013 р. за роман «Слуги ночі» («Les Valets de nuit», 2010), а також за визнання і захоплення її фантасмагоричним світом у романах та новелах («Вибух в повітрі» («Foisonnement dans l'air», 2003), «Зал очікування» («La Salle d'attente», 2004), «Синдром падаючої голови» («Le Syndrome de la tête qui tombe», 2006), «Аксессуары для раю» («Des accessoires pour le paradis», 2009) – премія Бібліомедіа 2010, «Кіт, якого він тримав на повідку, як собаку» («Le Chat qu'il tenait en laisse comme un chien», 2011), «Адмірал стічних вод» («L'Amiral des eaux usées», 2008)). Кожен з її творів демонструє світ в собі, створений поєднанням сюрреалізму з елементами поетичного магічного реалізму, що міцно вкорінений у реальності: «la fiction construite sur la réalité», – як називає його Е. Вуст [2]. Науковою проблемою постає сім'я та сімейні цінності у фантасмагорично-сюрреалістичному поданні авторкою. Письменниця пише про абсурдний фантасмагоричний сюрреалістичний світ (що має багато спільного з світом Б. Віана і Кафки), у якому легко вгадується наше сьогоднішнє. Марі-Жанна Уреш зазначає: «Si le réel me nourrit, l'écriture me permet ensuite de modifier les normes du réel. L'écriture m'offre aussi la possibilité de porter un regard critique sur la société, elle est une force de transformation à laquelle je tiens» [4].

Аналіз досліджень цієї проблеми. Звернення до аналізу творчості М.-Ж. Уреш спостерігаємо у критичних анотаціях та передмовах до її романів, більш ґрунтовний аналіз текстів є відсутнім. Звідси звернення до дослідження

творчості Марі-Жанни Уреш є, безперечно, мотивованим і виправданим.

Мета та завдання статті. Роман «Слуги ночі» (2010) розповідає про складну проблему сучасності – економічна криза та програма житлового кредитування США 2008 р. у формі фантазмагоричної казки. Читач потрапляє у сюрреалістичний світ, що є паралельним до реального, де у кожній сім'ї такі ж проблеми, як у всіх людей. Метою статті є дослідження символу дому як символу родини, який захищають усі персонажі, кожен у свій спосіб. Горе змушує родину акумулювати свої сили і працювати задля порятунку будинку і сім'ї. Для досягнення мети поставленні наступні завдання: охарактеризувати символічне значення персонажів (Натанаель Богомданий, Роза Смукот, Серафим, Япаклу і Куниця), визначити цінності сім'ї на прикладі цієї родини, визначити функцію символу дому як втілення сімейних цінностей сучасної родини.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів досліджень. Персонажі живуть у казковому місті, покритому білим покривалом зі снігу, що могло б називатися Клівленд у реальному вимірі. Але покров чистоти не захищає їх від брудних намірів верхнього міста виселити родину з будинку у нижньому місті, що підпадає під знесення з метою збудувати там чудове місто майбутнього.

Казкова антитеза: всі події роману в нижньому місті відбуваються під покровом темряви чи ночі, а верхнє місто виглядає білосніжним і чистим. Від початку тексту прослідковується казкова опозиція темного і світлого, добра і зла, Палац верхнього міста – це сучасна будівля зі скла і бетону зі штучним освітленням замість сонця, бездушна, як і її мешканці. Бо у традиції казки світло проходить у ніч, як добро проникає і руйнує світ зла. Письменниця проводить червоною ниткою думку про діалектику добра і зла. Мешканці нижнього міста змушені там працювати по 24 години, щоб віддати гроші, взяті у

кредит для виплати позики за їхні живі будинки, що мають душу.

На початку роману з'являються слуги ночі, тобто, слуги системи (символ нещастя, що приходить під покровом ночі) – це виконавець у чорному плащі, що збирає оплату за житло і повідомляє про її підвищення.

Важливо зазначити що авторка показує трансформацію цього виконавця – від людини до гвинтика системи. «*Cet homme-là choisissait toujours une nuit sans lune ou une panne d'électricité pour se manifester*» [3, с. 17]. Спочатку він приходить в чорному його спина поступово округлюється, бо на ній підписують документи житловинаймачі, його чорнота забруднюється білим від паперів, востаннє він стає горбатим і не втримуючи рівновагу падає в сніг, як велика комаха Кафки. Йому допомагає встати на ноги його ж «жертва» Натанаель. Горб виконавця поступово збільшується як символ відповідальності за руйнування сімейного затишку (казкова традиція відповідальності за вчинене зло).

Світло свічки обігріває мешканців будинку і символізує життя, на протизагу яскравому штучному освітленню Палацу. Перша сцена нагадує щасливу родину в різдвяній традиції Ч. Діккенса. Родина Смутків святкує п'ятиріччя дочки, за цим спостерігає темний слуга ночі, що своїм подихом може загасити полум'я свічки, тобто, позбавити родину сімейного вогнища: «*A travers la fenêtre givrée, le commissionaire regardait cette scene comme l'on observe une derriere fois un tableau avant de le recouvrir d'un drap. La petite soufflé les bougies. Pareille a un jeu de dominos, s'éteignirent une à une les lumières de la rue. Et puis celle de toute les rue, des aciéries, des églises, de la gare de triade, des ponts a bascule, du port et même la lanterne du phare, infime signe de vie au milieu des eaux glacées du lac. Seules les immenses tours de verres, qui dominaient orgueilleusement la ville, brillaient encore d'un éclat que même la lune n'aurait osé disputer*» [3, с. 15–16].

Щоб погасити заборгованість Натанаель, батько родини, знаходить щоразу додаткову роботу (вияв іронії авторки): «De 6 h à 7 h , il promenait les chiens des autres. Jusqu'à 16h 30, il était gardien de l'aciérie. De 17h à 20 h, il cirait des chaussures devant un grand magasin. Enfin, à l'heure où tous montaient se coucher, il sillonnait les routes enneigées de la ville au volant d'un camion chargé de sel. Il ne dormait plus dans son lit, mais dans une guérite de gardien. Evidemment, debout, c'était moins confortable. Sur 24 heures, il en travaillait 21. Ses 3 heures libres il en passait en famille» [3, с. 16 – 17].

Мати родини Роза (алюзія на прекрасну троянду і відомий вислів *la vie en rose* – бачити життя в рожевому світлі) з дівочим прізвиськом Шанс, вийшла заміж ще тоді, як «як зняла свій зубний апарат» і змінила прізвисько на Смуток. Відразу ж, пише М.-Ж. Уреш, її справи почали погіршуватися. Вона – продавець антидепресантів, найкращий менеджер трьох кварталів крім північного, що після народження дітей і виснаження від роботи втратила своє місце праці, її природна усмішка від антидепресантів поступово зів'яла. Вона випадково дізнається про наростання незадоволення у нижньому місті і віддає повстанцям свою єдину цінну річ – титчину каблучку.

Зростання незадоволення зрозуміле, бо люди нижнього міста доведені до відчаю втратою будинків: «Avez-vous remarque que les tours de verre ne brillent plus du même éclat ? Avez-vous remarque que ces messieurs se jettent pas les fenêtres comme ils l'ont fait avec vote argent? Avez-vous remarque que le vent ne soufflé plus du nord, mais contre le nord?» [3, с. 158].

Найстарший у родині персонаж Серафін, що виконує функцію діда і родоначальника, мріє зустріти Чорного чоловіка (натяк на президента Обаму і Мартіна Лютера Кінга, «*homme bon et juste*»), що врятує його родину від виселення. Він блукає вулицями верхнього міста у безцільних пошуках того, що не існує, аж поки не втрапляє на вирізку з газети про смерть Чорного чоловіка: «C'est donc ici qu'on se retrouve! Soupira Séraphin. Tu m'as bien fait courir,

mais je n'aurais jamais réussi à te rattraper! Je comprends a présent pourquoi tu n'es pas intervenu, pourquoi tu as laissé les pannes, les vols, et le froid envahir la ville. Toi, un homme si bon ! d'où tu étais, tu ne pouvais déjà plus rien pour nous. Ne t'inquiète pas grand-père, lui dit l'homme aux yeux d'acier, moi je peux quelque chose pour toi !» [3, с. 140]. Символічно, що бог є чорної раси у романі: світло і добро наявне у темному.

Тоді Чорний чоловік сам приходить до діда, котрий вважає, що його врятував на війні, чи вони разом були біженцями в цю країну. Чорний чоловік запевняє, що він просто дуже медійний персонаж, тому всі вважають його знайомим, тільки дід не знає що таке сучасне телебачення. Дід читав тільки Біблію, тому і шукав допомоги у Бога. Тому висновок книги вкладений в уста саме цього фантазмагоричного Бога: «Ce n'est pas une panne d'électricité qui plonge l'homme dans le noir, mais son manque de clairvoyance, expliqua-t-il doucement. Ce ne sont pas des voleurs qui s'emparent de l'âme d'une maison, mais les hommes qui vendent leur âme pour une maison. Ce ne sont pas les chaudières qui cessent de fonctionner, mais les hommes qui deviennent froid et calculateurs. Ce ne sont pas les maisons que l'on condamne, mais ceux qui les habitent sans scrupules. Ce n'est pas une guerre, mais un appel à l'amour. Car pour celui qui aime, il y aura toujours la Lumière» [3, с. 166]. Люди продають свою душу задля матеріального багатства, втрачаючи світло своєї душі. Тому і місто потопає у темряві, так само як і у верхньому палаці є тільки штучне освітлення.

Дід повертається додому кажучи: я снів. («J'ai fait un rêve») [3, с. 43]. Авторка зауважує, що їхня зустріч є тільки галюцинацією, після якої життя залишається таким, як і то того. Чітко прочитується алюзія на антип'єсу С. Беккета «Чекаючи на Годо»: процес чекання на Годо повинен спонукати до дії. Відомо, що Годо не прийде і людині не слід чекати на чудесне вирішення її проблем, а бути активним творцем своєї долі.

Діти Япаклу і Куниця (що є персонажами і інших романів М.-Ж. Уреш, символи радості дитинства, нового

світу майбутнього) ховають іграшки в автоматі з картоплею за дозволом доброго гіганта, що там живе і погоджується прихистити всю родину. Чистий звук скрипки Куниці несе розширення простору і світло серед темряви, вона отримує з апредасну мелодію чистої дитячої душі одну копійку від туристів.

Фантастична істота на ім'я Філантропія (всюдисуща (з франц. – *ubiquiste*) і показна (з франц. – *exponentielle*) – такими епітетами характеризує її авторка) символізує душу будинку. У неї два ангели охоронці на плечах, що є звичайною справою для неї. Бо і ангели потребують охоронців. Вона співає свої пісні з символічними назвами (Плач рабів, Вальс хреста, За бойові заслуги, Танго авіаторів, Колискову безсоння) перед тим, як покинути будинок і полетіти в небо.

Верхнє місто процвітає, проте щонаочі гаснуть десятки свічок у нижньому місті: «*Que font-ils la-haut? vous observant ils d'un oeil bienveillant, prêts à vous soutenir si vous trébuchez, à vous donner à manger si la faim vous tiraille, à vous soigner quand vous êtes malades? Non ! Ils baissent leur stores, comme s'ils pouvaient décider du cours de la lumière, et s'amusent. Ils s'amusent pendant que vous travaillez jour et nuit !...ils ont construit un golf de huit hectares au sommet de l'une des tours...et parfois, l'une de ces balles blanches leur échappe et vient s'écraser sur le bitume trois cent mètres plus bas. C'est ce qu'ils appellent la grêle*» [3, с. 80–81]. Так само і Будинок Смутків помирає, коли гасне сімейна свічка.

Остання сцена роману – примусове виселення сім'ї. Будинок трансформується у саркофаг. Філантропія востаннє співає пісню у порожньому мертвому будинку Серафин підпалює будинок, бо підпал – це теж світло. «*Elle lévissait au-dessus des décombrés, portée par Daphnée et Tournov, ses deux anges gardiens... elle s'élevait toujours plus haut et voyait.... Les tours de verres éteintes au pied desquelles protestaient une fourmilière humaine conduite par le prédicateur tandis que le vent du nord emportait des hommes pendus à des parachutes*

dores vers de nouveaux territoires, comme des spores prêtés à se multiplier le printemps venu» [3, с. 179–180].

Неминуче руйнування будинку, але і зміцнення родини. Руйнування веде до будування нового. Кінець що залишає надію, як у фільмах Кустуріці, які любить М.-Ж. Уреш за «le mélange des sentiments» [2].

Погляд письменниці на сучасний світ є песимістичним, проте жевріє надія на те, що процес руйнування сім'ї є неможливим через збереження сімейних цінностей і любові. «Qu'il était doux de vivre une vie de chien dans ce paradis blanc!» [3, с. 147]. І як у казці, світ нерівності і без правосуддя, що базується на стосунках сили, неминуче загине

Слід згадати і про словесну еквілібристику, прикладом якої є роман «Слуги ночі», цікавий як об'єкт дослідження для мовознавців-лексикологів (авторські неологізми, афоризми, парадокси, метафоричність, іронія лексичні поля білого і чорного). Відзначимо візуальність роману: домінування чорно-білого, що є зрозумілим, оскільки М.-Ж. Уреш є сценаристом декількох документальних фільмів (*Sorry, No Vacancies* (2001), *Le Mammoth céleste* (2002), *Monotone, mon automne?* (2005).). Частина роману короткі, як один кадр з чітко визначеним місцем і часом дії.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. В аналізованому творі доведено вияв у романному просторі будинку як символу домашнього вогнища, який захищають усі персонажі (Натанаель Богомданий, Роза Смукот, Серафим, Япаклу і Куниця), кожен у свій спосіб. Зазначено, що фізичне руйнування будинку не веде до розпаду родини. Підсумовано, що роман «Слуги ночі» у формі фантасмагоричної казки трактує проблеми сучасної родини. Досліджено символіку образів, виявлені численні алюзії на твори відомих письменників світової літератури (Діккенс, Кафка, Беккет). Розкрито діалектичну єдність добра і зла, світла і темряви. Роман Марі-Жанни Уреш зумів водночас зачарувати і привернути увагу до

актуальної проблеми. «Казка нашого часу», (де добро викоренить зло), – вдале означення роману про родину, її цінності та бездуховність сучасного матеріального світу.

Доведено, що будинок виступає символом стабільності родини і її цінностей. Упорядкований простір будинку виключає хаос зовнішнього світу. Він є традиційним елементом архаїчної картини світу. Звідси метою родини є зберегти свій світ, захистити будинок значить захистити «свій» простір на відміну від «зовнішнього, чужого» світу (культивувати цінності дому підрозуміває не втратити сакральність). Дім у системі екзистенційно-символічних вимірів персонажів концентрує в собі сукупність розмаїття значень: родина, сімейність, свій захищений світ, дитинство.

Проаналізовано персонажів роману, що наділені поетично-філософським сприйняттям світу і теж є символічними: наявні архетипи Батька, Матері, Дитини, Прародителя.

Констатовано, що роман «Слуги ночі» є органічним елементом художньої системи письменниці як приклад фантазмагоричної казки для дорослих, багаточислової і багаторівневої, що не має одного лінійного прочитання. У традиції магічного реалізму вищезазначений роман характеризується поєднанням реального і фантастичного начал, буденного і міфологічно-символічного, картин реального та паралельного сюрреалістичного світів, причому вторгнення фантастичного в реальне подається як звичайна подія. У романі «Слуги ночі» фантазія така ж реальна, як і сама реальність.

Загалом дослідження творчості М.-Ж. Уреш знайде продовження у наступних наших розвідках про її художньо-цілісний магічний світ. У перспективі – дослідження фантастично-сюрреалістичних елементів у романах авторки.

Література

1. Vust E. Critique : Marie-Jeanne Urech Les Valets de la nuit [Electronic resourse] / Elisabeth Vust . – Mode of access: <http://www.culturactif.ch/livredumois/oct10urech.htm>
2. Vust E. Critique : Marie-Jeanne Urech Les Valets de la nuit [Electronic resourse] / Elisabeth Vust . – Mode of access: <http://www.viceversalitterature.ch/review/1539>
3. Urech M. J. Les Valets de la nuit / Marie-Jeanne Urech.– Editions de l'Aire, 2013.– 187 p.
4. Urech M. J. Marie-Jeanne Urech: «L'image est un Instantané de la vie qui peut être très inspirant.» Propos recueillis par Claude Zurcher [Electronic resourse] / Marie-Jeanne Urech . – Mode of access: <http://www.notrehistoire.ch/article/view/1122/>

Ирина Кушниц Проблема семейных ценностей в романе М.Ж. Уреш «Слуги ночи»

Известная швейцарская писательница Мари-Жанна Уреш, лауреат премии Э. Рамьера 2013 г. за роман «Слуги ночи» (2010), демонстрирует соединение сюрреализма, поэтического магического реализма с элементами реализма для отображения кризиса семьи Грусть, жертвы экономического кризиса. Дом раскрывается в романном пространстве как символ домашнего очага, который защищают все персонажи. Подчеркнуто, что роман «Слуги ночи» в форме фантазмагорической сказки показывает проблему современной семьи. Изучено символику образов, обнаружено аллюзии на произведения известных писателей мировой литературы.

Ключевые слова: реализм, магический реализм, символ дома, роман, семья.

УДК 82(100).09(092):130.2

М. В. Маркова

Філософські основи петраркізму

У статті проаналізовано дискурс любові у філософських парадигмах Платона, М. Фічино, Дж. Піко делла Мірандоли, а також трактаті Б. Кастильйоне «Придворний». Виділено ті ідеї й положення, які заклали фундамент концепції кохання Ф. Петрарки,

втіленої у поетичній збірці «Canzoniere» та продовженої у ліриці його численних послідовників.

Ключові слова: Б. Кастильйоне, Дж. Піко делла Мірандола, кохання, М. Фічино, неоплатонізм, петраркізм, Ф. Петрарка.

Maryana Markova. Philosophical Foundations of Petrarchism.

The article analyzes the discourse of love in Plato's, M. Ficino's, J. Pico della Mirandola's philosophical paradigms and B. Castiglione's treatise «The Courtier». The author highlights the ideas and principles that laid the foundation of F. Petrarch's concept of love embodied in the poetic collection «Canzoniere» and continued in the lyrics of his numerous followers.

Key words: B. Castiglione, F. Petrarch, J. Pico della Mirandola, love, M. Ficino, Neo-Platonism, Petrarchism.

Постановка наукової проблеми та аналіз її досліджень. Петрарківська течія у європейській поезії, в основі якої – орієнтація на художні тексти Франческо Петрарки, насамперед його «Canzoniere» («Книгу пісень»), належить до тих літературно-естетичних явищ, які, на жаль, стали жертвою шаблонності людського мислення. Довгий час у світовій науці домінуючою залишалася думка про те, що петраркізм є відверто епігонським напрямом, а петраркісти – малоталановитими імітаторами майстерного стилю великого італійського гуманіста. Лише літературознавчі дослідження кін. ХІХ – сер. ХХ ст. (А. Граф, Б. Кроче, Е. Каррара, Г. Гмелін, К. Діонізотті), які оперували передусім тим аргументом, що сама епоха Відродження, коли й виникає петраркізм, за своєю суттю була програмно зорієнтованою на наслідування попередніх культурних та літературних здобутків (у цьому випадку – античності), змогли здійснити певний смисловий «зсув» у такому тлумаченні. Проте й сьогодні, у ХХІ ст., ми не можемо констатувати, що упередженість у науковій інтерпретації петрарківського дискурсу цілком подолана. Особливо це стосується пострадянського літературознавчого простору, де вплив ідеологічних концепцій петраркізму (С. Мокульський, Ю. Віппер та інші) все ще залишається

доволі сильним. Саме це й зумовлює, на наш погляд, значну **актуальність** літературознавчих розвідок, що пропонують новий погляд на проблеми, пов'язані з петрарківською лірикою, та нові її прочитання.

Як і будь-який естетичний феномен, петраркізм потрібно розглядати в органічній єдності форми та змісту. Як відомо, формально він визначається нормативними положеннями трактату П'єтро Бембо «Роздуми у прозі про народну мову» (1525), в якому автор на основі рефлексії над працями Ф. Петрарки не лише розробив учення про високий стиль, включаючи у нього практичні зауваги стосовно стилістики і граматики поетичного тексту та закріплюючи тим самим мовну норму петраркістів, але й запропонував глибоке теоретичне обґрунтування петраркізму, побудоване на філософії неоплатонізму і зосереджене довкола низки ключових положень: кохання породжується жагою краси; краса має божественне походження і є єдністю душевної й тілесної досконалості; краса тіла пізнається через зір, краса душі – через слух; мова – це вираз душі; через споглядання земної краси можна прозріти красу небесну, а через чуттєве кохання – піднятися до духовної любові та возз'єднатися з Богом.

Мета і завдання статті. Власне кажучи, саме неоплатонічна концепція кохання і становить змістову константу петрарківського руху. У своїй статті ми ставимо собі за мету прослідкувати філософські витоки цієї концепції та проаналізувати її основні ідеї.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Прекрасне почуття кохання чи не вперше отримало своє глибоке осмислення у філософії давньогрецького мислителя Платона. Згодом його думки (передусім ті, що розвинені у добре знаному діалозі «Бенкет») трансформувалися у вченнях флорентійських неоплатоніків (Марсиліо Фічіно, Джовані Піко делла Мірандола), а ще пізніше – були популяризовані у численних трактатах, серед яких найбільш важливим для нас є «Придворний» Бальдассаре Кастильйоне, оскільки саме цей

твір був надзвичайно популярним у середовищі європейських петраркістів. При цьому вагомішою видається не сама неоплатонівська концепція кохання, а її тісний зв'язок, по суті, нерозривність із поетичною практикою.

«Бенкет» був написаний Платоном орієнтовно біля 385 р. до н. е. У діалозі описано традиційну античну трапезу у будинку драматурга Агафона, під час якої присутні за чергою висловлюють свої думки щодо любовного почуття. Найбільш глибокими та змістовно насиченими є промови Аристофана і Сократа.

Перший розпочинає свою розповідь з історії про походження людей, у якій ідеться про існування в далекому минулому трьох статей – чоловічої, жіночої та андрогінної. За Аристофаном, первісно всі люди були однаковими – дуже швидкими та сильними: «Люди мали тоді кулясту форму – спина й боки сходилися в коло, рук мали по чотири кожний і ніг стільки ж, як і рук; на круглій шиї мали по два цілком однакові обличчя; обидва дивилися в протилежні боки з одної голови; вух було по чотири, соромітних членів – два, і всього іншого було так само, як легко можна собі додумати, [щоб уявити первісну їхню подобу]. Ходили такі люди просто, як тепер, але – в обидва боки; коли ж хотіли, щоб швидше – перекидалися і знову ставали на рівні ноги; а що мали тоді по вісім кінцівок, від яких могли відштовхуватися, то котилися дуже швидко – як та куля» [1, с. 38 – 39].

Відчувши свою могутність, пралюди захотіли дістатись до неба та скинути богів, тому Зевс, аби ослабити, розділив кожну із цих істот на дві частини. Таким чином ті, хто до того був жінкою, перетворилися на двох жінок, хто був чоловіком – на двох чоловіків, а хто був андрогіном – розділився на жінку та чоловіка. Душа у розділених істот залишилася при цьому спільною, тому вони з усіх сил прагнули знову поєднатися – ті чоловіки, що були колись частинами андрогінної істоти, шукали жінок, так само, як і колишні андрогінні жінки – чоловіків. Натомість ті жінки, які походили від жінки, залишалися байдужими до чоловіків і тяжіли до власної статі, а чоловіки, що взяли початок від

чоловіка, відповідно, прагнули чоловічого доповнення. Таким чином, кохання в концепції Аристофана – це бажання відшукати другу частину втраченої колись цілісності: «Кожен-бо з нас, – твердить він, – є символом людини, розділеної на дві камбалоподібні частини – з однієї дві. Тому кожен вічно шукає своєї половини» [1, с. 41].

Звісно, як дуже слушно зауважує коментатор «Бенкету», авторитетний італійський філософ Дж. Реале, ціле, про яке тут ідеться, не слід розуміти буквально – як просте приєднання однієї фізичної частки до іншої. Подолання розщеплення здійснюється не просто у пошуках половини, яка є відповідником кожного на антропологічному рівні. Намагання стати цілісним означає шукати трансцендентне Єдине, що є найвищою мірою всіх речей [див.: 2, с. XXIV].

Сократ натомість проголошує у діалозі ідею кохання як пошуку вічного блага. Любов сама по собі, як індивідуальний досвід, не є, на його думку, ані доброю, ані прекрасною, а оскільки кожен прагне того, чого йому бракує, то кохання шукає і добра, і краси. Він заперечує Аристофана, стверджуючи: «любов ні половини не шукає, ані цілоти, якщо в ній нема якогось блага. Бо люди готові повідрізати собі руки й ноги, якщо усвідомлюють шкідливість своїх членів. Думаю, люди люблять не те, що «своє», хіба що назвали б добре своїм і власним, а погане – чужим. От і виходить, що люди не люблять нічого іншого, крім того, що є добрим» [1, с. 73]. Далі філософ переповідає свою розмову із Діотимою – легендарною жрицею з Мантінеї та своєю наставницею, у якій жінка крок за кроком пояснює, що кохання є, по суті, жагою божественної краси та добротності.

Діотима вчить, що першим щаблем «любовної ліствиці» є тривале споглядання фізичної краси об'єкта почуттів, яке, зрештою, має закінчитися усвідомленням того факту, що краса одного людського тіла нічим не відрізняється від краси іншого, тобто фізична краса є однаковою в усіх своїх проявах. Розуміння цього спонукає

того, «хто став на правильний шлях» [1, с. 81], сприймати всю зовнішню красу як однорідну, що, своєю чергою, зменшує для закоханого привабливість особи, на яку спрямовані його почуття, позаяк тепер вона більше нічим не вирізняється з-поміж інших.

Далі має відбутися основний перехід, і закоханий має відчути, що привабливість внутрішня є чимось кардинально відмінним від зовнішньої та водночас чимось набагато ціннішим, проте, як і у попередньому випадку, вона теж однорідна. На цьому етапі він має дійти точки, в якій фізична краса втратить будь-який сенс, а внутрішня стане сприйматися як провідник до ідеального світу. Лише досягнувши цієї точки, закоханий усвідомлює, чим насправді є кохання – унікальним проблизком вічного прекрасного, яке неможливо зрівняти з жодним скарбом. Зумівши одного разу вловити цей проблизок, він уже ніколи не зможе провадити суєтне життя, позаяк «з тим, хто споглядає прекрасне тим оком, яким його лишень і можна споглядати, станеться те, що він породжуватиме не примарний образ доброчесності, а доброчесність істинну, тому що тут він торкається істини, а не оманливої її подоби» [1, с. 85].

Отож, процес сходження «любовною ліствицею» постає у Платона поступовим піднесенням до глибокого розуміння абсолютної духовної краси, що ототожнюється з вічним благом, через їх земні, чуттєві прояви. У варіації самого Ф. Петрарки ця концепція проявляється через поєднання кохання з ідеями доброчесності, фізичної привабливості та вищого розуміння Бога. Найгучніше вона звучить у сонеті CCXLVIII.

Платонівська Діотима також пояснює суміжність кохання та поезії. Оскільки любов є прагненням онтологічно безсмертного блага, то разом із благом не може не прагнути й самого безсмертя, здобути яке можливо лише через процес породження нового. І це стосується не лише фізичного народження, тобто буквального продовження закоханих у спільних дітях, але й усього, що має стосунок до творчості.

Платон пише: «Мужі, що тілом плодючі, шукають переважно жінок, бо саме тут їхній Ерос: у своїх дітях, їх породивши, вбачають вони шлях до безсмертя, в дітях лишають пам'ять про себе і осягають блаженство на всі прийдешні часи. Ті ж, що носять сім'я в своїх душах (бо є й такі), вони в душі мають більше зачатків, ніж у тілі, – вагітні тим, що личить, щоб душа виношувала і родила. А що личить породжувати душі? – Розумні помисли та інші чесноти. Творцями цих чеснот бувають всі поети <...> Гляне хтось на Гомера, Гесіода чи інших прекрасних поетів – і заздрісно стає, що вони залишили по собі таке потомство – дітей, що приносять їм безсмертну славу і зберігають пам'ять про них, тому що самі незабутні й безсмертні» [1, с. 81]. Отож, поезія виступає в аналізованому діалозі природним наслідком любові, породженої спогляданням краси і намаганням здобути безсмертя, перемагаючи тлінність через народження артефакту.

«Банкет» Платона був детально пояснений його італійським послідовником та інтерпретатором М. Фічино, котрий у своїх коментарях до діалогу формулює основні положення філософії неоплатонізму, релевантні для дослідження любовної поезії доби Відродження: кохання розуміється як жага краси, а краса як породження і відблиск небесного блага. Останні співвідносяться між собою як коло і його центр, при цьому, за концепцією філософа, «благо пребывает в едином центре, красота же в четырех кругах. Единый центр всего есть бог, четыре круга вокруг блага – ум, душа, природа и материя»¹ [3, с. 152], тому «тот, кто созерцает и любит красоту в любом из этих четырех порядков – уме, душе, природе и теле, – созерцает и любит самого бога» [3, с. 155]. Тим самим кохання приводить людину до божества.

¹ Задля уникнення помилок при подвійному перекладі, цитати із текстів, перекладених російською мовою, але неперекладених українською, подаємо у російськомовному варіанті.

Слід, однак, зауважити, що теорія любові не існувала для М. Фічіно як самостійна філософська парадигма. Вона вписувалася у загальну концепцію прекрасного божественного космосу, а тому в розумінні мислителя любов поставала універсальною рушійною силою, що підпорядковує собі і божественний світоустрій, і саму людину. Філософ говорить про світ як про побудовану за законами ієрархії цілісність, де Бог є найвищим виявом буття, а матерія – найнижчим, і змальовує його не як вертикаль, а як структуру з круговими зв'язками. Духовний колообіг, що бере початок від Творця, спускається до землі і знову повертається до свого джерела, і є любов'ю. Пронизуючи і скріплюючи ієрархію буття, виражаючи внутрішню гармонію Всесвіту, така любов є красою, а саме існування світу у цьому перманентному духовному кругообігу є насолодою: «существует один непрерывный поток, берущий начало от бога, проходящий через мир и наконец завершающийся в боге, который как бы в виде некоего круга возвращается туда же, откуда исходит. И так один и тот же круг, ведущий от бога к миру и от мира к богу, называется тремя именами. Поскольку он начинается в боге и к богу влечет – красотой; поскольку, переходя в мир, захватывает его – любовью; а поскольку, вернувшись к создателю, соединяет с ним его творение – наслаждением» [3, с. 151]. Як бачимо, поняття любові тісно переплетене у М. Фічіно не лише із поняттям краси, але й із поняттям насолоди. Саме так формується його відоме визначення кохання як «насолоти красою».

Зазначимо також, що найбільшим досягненням М. Фічіно стало те, що, намагаючись подолати прірву між божественним і людським, він розглядав любов як силу, здатну поєднати ці світи – чуттєвий матеріальний і невидимий ідеальний. Точкою їх переплетення стає земна тілесна краса, що розуміється як зримий образ Бога, його видима еманція.

Разом із тим, у неоплатонізмі існувала й диференціація любові. Ще один видатний італійський учень

Платона – Дж. Піко делла Мірандола – описує теорію трьох її видів. Найнижча, чуттєва любов, яку неоплатоніки ще іноді називали тваринною або вульгарною, обмежується плотськими бажаннями. Другий різновид любові – людська – виникає з інтелектуального сприйняття краси, прагнення долучитися до неї через механізми розуму. Натомість третя, найвища ступінь любові передбачає усвідомлення того, що чуттєва краса є лише образом небесної та повне зречення від краси земної заради краси небесної [див.: 3, с. 298 – 299].

За Дж. Піко делла Мірандолою, неможливо переживати вульгарну і небесну любов одночасно, так само, як неможливим є для більшості людей піднятися до її найвищого рівня. Проте той, кому вдається побороти тілесні поклики і підпорядкувати недосконалу людську плоть духовним поривам, «превращается из человека в ангела, весь воспламененный ангельской любовью, как материя, зажженная огнем, и превращенный в пламя, возносится к самой высокой части нижнего мира. Таким образом, очищенный от грязи земного тела и преображенный в духовном пламени любовной силы, поднявшись к интеллигибельному небу, счастливо отдыхает в объятиях первоотца» [3, с. 296].

Саме окреслена диференціація дала змогу закріпити концептуальну для петраркізму ідею «любовної драбини». Рухаючись її щаблями, петрарківський закоханий переходить від споглядання краси природи та фізичної привабливості коханої жінки до усвідомлення краси її душі, через яку, зрештою, стає можливим відчутти божественні красу і благо.

Подібним чином розмірковував і Б. Кастильйоне, стверджуючи, що метою любовного почуття є підняти закоханого від земної привабливості до вищої, що є, на думку митця, найбільшим благом. У IV книзі «Придворного» він пропонує дещо християнізовану та гетеросексуалізовану версію проповіді Сократа у Палатоновому «Банкеті».

Згідно з Б. Кастильйоне, котрий у цій частині трактату вкладає свої ідеї в уста П. Бембо, кохання є

бажанням насолоджуватися красою. Щоправда, він зазначає, що бажанням завжди передує пізнання і пояснює, що є три шляхи, через які людина може отримати знання: за допомогою органів чуття, за допомогою розуму та через розуміння. На першому шляху виникає потяг лише до тих речей, які можна осягнути чуттями, це значною мірою тваринні бажання, і вони не гідні «вінця Божественного творіння». Розум натомість дає людині можливість обирати – а це вже винятково людська характеристика. Насамкінець, розуміння є якістю ще вищою, саме воно дозволяє тим небагатьом обраним, котрі зуміли його досягти, спілкуватися із самими ангелами і породжує жагу духовної досконалості. Наділена від природи розумом, людина перебуває між грубим тваринним та божественним ідеальним світом і через обдуманий вибір та вільну волю може відхилити чуттєвість та досягти розуміння.

У контексті цих постулатів П. Бембо повертається до ідеї краси. Як і Сократ у «Банкеті» Платона, він стверджує, що вона є відображенням вищого блага. Коли чоловік бачить гарну жінку, його приваблює її зовнішність, при цьому її краса проникає в його душу, торкається її. В цей момент важливо вирішити – чи задовольнитися чуттєвими бажаннями, а чи рухатися далі. Перший шлях, на переконання П. Бембо, є помилковим: «Если душа, охваченная желанием наслаждаться красотой как благом, позволяет вести себя чувству, то впадает в тяжелейшее заблуждение, полагая, что тело – главная причина красоты, отчего для наслаждения ею считает необходимым соединиться как можно скорее с этим телом. Это неверно: тот, кто надеется насладиться красотой, обладая телом, обманывается, ибо им движет не знание на основе разума, но ложное мнение, происходящее от чувственного стремления. Поэтому удовольствие, которое он получает, непременно ложно и несовершенно» [3, с. 347].

Обравши натомість шлях розуміння, закоханий, подібно до середньовічного куртуазного лицаря, має задовольняти та звеличувати свою кохану, всіма

можливими способами догоджати їй, ставити жінку вище за себе, вважати її бажання важливішими за власні, а також, що дуже суттєво, дбати про її внутрішній світ: намагатися вберегти від помилок, переконливими розмовами спонукати до скромності, стриманості, порядності, чистоти помислів. Тоді «наш придворний станет в высшей степени приятен своей даме, и она, будучи им любима, также постарается сделать ему приятное, проявляя себя почтительной, милой и любезной» [3, с. 353 – 354]. Через таке служіння коханій людині та любов до її душі не меншу, ніж до тіла, закоханий отримує можливість піднятися сходами «любовної драбини» аж до фінальної стадії, де стає доступною універсальна інтелектуальна краса, а також пізнається ангельська природа людської душі та відкривається дорога до Господа. Як бачимо, трактат «Придворний» органічно поєднав обидві фундаментальні для петрарківського дискурсу концепції – неоплатонічну та куртуазну.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отож, Платон, флорентійські неоплатоніки та Б. Кастильйоне, чії погляди заклали фундамент куртуазної концепції кохання, своєрідно трансформованої у петраркізмі, запропонували глибокі й оригінальні точки зору на природу любовного почуття. Кохання набуло у них насамперед могутньої перетворювальної, трансформуючої сили. Через любов до коханої жінки закоханий отримав у їхніх концепціях можливість піднятися до небесних сфер, долучитися до божественної сутності – саме тому «Книга пісень» Ф. Петрарки і закінчується гімном Діві Марії, що символізує щасливе возз'єднання ліричного героя із абсолютним началом.

Звісно, наша розвідка не вичерпує усіх аспектів порушеної проблеми. Так, на подальші дослідження заслуговують питання містичних джерел куртуазної любовної лірики та її впливу на естетику петраркізму, християнських елементів у петрарківському дискурсі тощо.

Література

1. Платон. Бенкет / Платон ; [пер. з давньогр. і комент. У. Головач, вст. ст. Дж. Реале]. – Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. – XLIV + 178 с.

2. Реале Дж. Вступ до прочитання «Бенкету» Платона / Дж. Реале // Платон. Бенкет / Платон ; [пер. з давньогр. і комент. У. Головач, вст. ст. Дж. Реале]. – Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. – С. IX–XLIV.

3. Эстетика Ренессанса : в 2-х томах / [сост. В. Шестов]. – Т. 1. – М. : Искусство, 1981. – 443 с.

В статъе проанализирован дискурс любви в философских парадигмах Платона, М. Фичино, Дж. Пико дела Мирандолы, а также трактате Б. Кастильйоне «Придворный». Выделены те идеи и положения, которые заложили фундамент концепции любви Ф. Петрарки, воплощенной в поэтическом сборнике «Canzoniere» и продолженной в лирике его многочисленных последователей.

Ключевые слова: Б. Кастильйоне, Дж. Пико дела Мирандола, любовь, М. Фичино, неоплатонизм, петраркизм, Ф. Петрарка.

Huseynova Gulnar Saftar

The degree candidate at Ganja State University

On the literary environment of Ganja in the second half of the 20th century

Within the years of 1960-2000 in Ganja literary environment prose evolved sufficiently alongside with poetry. The writers who reflected the literary environment accurately in their prose dealt with the problems which concerned and molested our society in detail.

Key words: poet, literary environment, writers, literary process, translation area

Ganja, one of the centers of science and culture in the Near and Middle East, has always brought up struggling heroes, wise, patriotic, hardworking people, and world-renowned artists. The sacred Ganja land loved by national leader Heydar Aliyev, the people of this city have achieved remarkable successes in history and have always been on tops. The Ganja literary

environment has a unique style in the history of the Azerbaijani culture, a number of prominent scholars and poets born in this city wrote their names in the history of world culture. The creative intellectuals who worked in Ganja gave an active and comprehensive approach to socio-political events, and made a series of articles in the press. While saying Ganja, people with bright intelligence, namely, Nizami Ganjavi, Mahsati Ganjavi, Abul-Ula Ganjavi, Mirza Shafi Vazeh and others appear before eyes. Works written by them emerge among the other ones and serve to enrich the spiritual world of the people. Among the outstanding masters of the word, M. Jalal, S.Vurgun, H. Arasli, Abulhasan, A. Cəmil, A. Ziyatay, Z. Khalil, N. Hasanzade and others were connected to Ganja in their youth, and stepped into the creative glory in this city. Well-known authors of modern literary environment in Ganja – Altay Mammadov, Mammad Alim, Garib Mehdi, honored journalist Sabir Hacıyev, Bahadır Farman, Sahib Ibrahimli, Mikayil Yanar, Ingilab Isak, Rubail, Khezangul, Alemzar and others are subject matters with their own way of creativity. These artists succeeded in the literary environment of Ganja by remaining loyal to both classic and contemporary traditions of Azerbaijani literature.

In the second half of the twentieth century, poetry, as every area of literary environment in Ganja, was in thorough development. Poetry masters such as Khezangul, Alemzar Alizadeh, Aydin Murovdagli, Sahib Ibrahimli, Rubail, Alasgar Alioglu, Ingilab Isak, Mikayil Yanar, Ramiz Temkin, Bahadır Farman, Farida Aliyarbeyli further enriched the literary environment of Ganja with the examples of their creativity. Thus, the following poem books were presented to readers in the years 1960-2000 in Ganja literary environment: “The sunrise from my heart” by Khezangul, “Felek and me” by Alemzar Alizadeh, “Sleepless light” by Aydin Murovdagli, “I did wrong by bringing my signature to the world” by Sahib Ibrahimli, “I turned to Qibla” by Alasgar Alioglu, “The world in debt to hope” by Ingilab Isak, “The epic of Ganja” by Mikayil Yanar, “Four paths” by Bahadır Farman.

Poetry occupies a special place in the works of Aydin Murovdagli. Some of his poem books have been published pleasing poetry lovers. Aydin Murovdagli's poetry has been adorned by interesting poetry patterns. The theme of poems covers noble topics such as patriotism, friendship, love, and beauty of nature. In one of his poems he has created the image of Azerbaijan as a whole by mentioning all regions of the country.

*I am a mirror that you broke, and I am the whole in my
every piece,
I am a Turkish boy, I swear to Tabriz, to Derbent, to
Goycha!
I'm in one color like this nation's sorrow,
I swear to Lachin, to Baku, to Ganja! [1, 13].*

Aydin Murovdagli has pleased his readers with his poem books in different languages such as “The Bonfire of Red Roses”, “Reviving Pains” and “The World Without Door”.

One of the greatest writers in the Ganja literary environment is poet-dramatist Farida Aliyarbeyli. The subject of her poems is admiration to the homeland, country, love to the people, commitment to our ascendants, the moral purity and thoughts of the people, the desire to live and create. While reading this poem aimed at the fierce enemy's aggressive policy, we hear the cry of a patriotic woman.

*Look at whom the enemy bullet was targeted,
Children was pacified by shouting,
The human skull was ruined while it was alive,
How is it possible to forget these wounds? [4, 28].*

Even though the poem “Mother's Heart” is on another subject, it touches the hearts showing agitation of one woman and draws attention with its fluency.

*Hard to start and write this poem,
As if I've targeted at myself.
What accumulated in my heart is pain and grudge,*

I am all by myself in the world of thought [4, 64].

Khezangul poetry, one of the prominent representatives of the Ganja literary environment, consists of interesting, love, nature, patriotic, literary examples, as a source of true inspiration and talent. When you look at the example of the poem called "Minajat" it can be seen clearly:

*O my God, my only one,
My saint, my sacred place,
My pure feeling, my secret,
My last hope.
In the Throne of thoughts,
I am untying the knot and trekking,
O my God! [6, 72-73].*

One of the most prominent representatives of poetry is the well-known poet, Rubail, who began his career in the 60s of the 20th century. The poet's first book was published in 1966. The poems of Rubail, who gained the readers' admiration with his first poem book called "At dawn", are being loved even today. In his poetry we witness the feelings and emotions of the poet's inner world. An example of this is the poem "Star sends word to me at nights".

*Stars sends word to me at nights,
Cannot open and wrap. I an uncertain about going.
Streets give a way, open its arms,
How will it be me getting there?*

Bahadur Farman is one of the poets who has his own style and pleased the taste of readers in the literary environment of Ganja. His poems such as "Feelings of spring", "Kiss", "Top End of the life", "Get out of the way", "Let it be", "Won't lie", "What the last spring says", "Who else I have got except you?", "Don't cry when I die" have always been highly appreciated by both readers and his colleagues. In his "Top End of the life" we read the poet's description his life with somehow regret.

*Time has passed, time has passed,
 How fast years have passed ...
 In the country of dreams,
 In a pine tree shade
 Hey bored old people,
 Quickly confused old people,
 Those who give much, get little,
 Those who get fewer day by day ...*

Like many regions of Azerbaijan, interesting poetry examples of children's literature have been presented to readers in Ganja. Along with adult poetry in Ganja, children's literature has also been developed, Alemzar Alizadeh, Sahib Ibrahimli, Ingilab Isaq, Mikayil Yanar created poetic patterns about children's literature. "Ulviyye's book" by Alemzar Alizadeh, "Spring coming out of Moon" by Ingilab Isak, "Mountain Flower" by Mikayil Yanar, "Elephant Without Trunk" by Alasgar Alioglu are the books that were published in this period and adorned the children's literature. Alemzar Alizadeh is one of those who created most popular examples of children's literature belonging to Ganja literary environment in Azerbaijan. A substantial part of her creativity consists of the poems dedicated to children. The following lines are the example for her short but interesting poems:

*Chestnut in our garden,
 It brought many "hedgehogs".
 But lost its thorns
 When it grew up.*

Writers such as Altay Mammadov, Garib Mehdi, Nushaba Asad Mammadli, Umbulbanu, Farrukha Umarova, Gulafat Bayramova, Fazil Sanan called for justice, moral purity, patriotism in their works. The story "Narinj – girl selling greens" by Altay Mammadov, "Rast" by Garab Mehdi, "Poppy Glade" by Nushaba Asad Mammadli, "After Noon" by Ummulbanu, "Land man" by Farrukha Umarova, "Mulberry tree" by Gulayfat

Bayramova, "Application to death" by Fazil Sanan have been met with admiration by literature lovers.

The role of criticism in the contemporary literary process, its interference in spiritual life, art and literature proves that this area is multifaceted. Thanks to literary criticism, the criterion of approach to artistic values in the Soviet era, and nowadays, is being interpreted in detail, and the position of criticism was defined in literature. It is possible to evaluate the way of literary criticism in Ganja from time to time in the face of researchers such as Fazil Sanan, Garib Mehdi, Aydin Murovdagli and Jahanbakhis. "The poet looking out of his sorrow" ("*Kədarindən boylanan şair*") by Fazil Sanan, "Artists that I can get to, to whom I can make my voice heard" ("*Əlim çatan, ünüm yetən sənətçilər*") by Garib Mehdi, "Literary Fragments" ("*Ədəbi fraqmentlər*") by Aydin Murovdagli did not only explore Ganja literary environment, but also are valuable works in terms of research and interpretation about literary-aesthetic environment of the 1960s and 2000s.

It is known that the translation field is a multifarious area that requires extensive responsiveness. There are also examples of translation in the literary environment of Ganja. Thus, Jahanbakhish, who translated many works as a translator, translated some novels by a prominent Russian playwright Sholokhov alongside with "Pacific Don". The main factor in translation is to be deeply cognizant of the target language. And he could achieve that due to his proficiency and knowledge of all the norms of the native language. We witness that while taking a look at the extract translated from "Pacific Don" into Azerbaijani.

*Bizim şanlı torpağımız ağac xışla şumlanmamış,
Bu torpaq at dırnağıyla şumlanıbdır qarış-qarış.
Bu torpağa toxum deyil, kazak başı səpilmişdir,
Bizim sakit Donumuz dul qadınlar bəzəmişdir. [5,7].*

The translations have been so successful that many people have expressed their high opinion on these translations. More precisely, "the first six volumes of the eight-volume works by the great Russian writer that were published in Baku in 1964-

1967 have been translated into our native language by “young Sholokhov researcher from Ganja” ” [3, 379].

The most well-known literary figure of the times, one of the best-known talents of Ganja's land is Altay Mammadov. He is not only a proser, a playwright, but also a literary critic, researcher, journalist, talented educator. Altay Mammadov's literary heritage and research area are so rich that it is considered as a literary heritage for literary figures and literary heroes of the era. The stories, narratives created by him are quite different in terms of characters and themes. In the works of Altay Mammadov there are also topics related to history, as well as oral literature. The history of subjects in his works, the reality of the images, the details of the events are explained in a such detailed and laconic way that arise interest in the readers. In addition to negative features such as flattery, obsession, stinginess, and abusive attitude to the work, there are also noble qualities, such as courage, affection, admiration to the work, kindness, care which were described with high artistic skills and positively affected the readers.

When we look at the creativity of Altay Mammadov, we see him leveraging from his predecessors' works. One of them is the outstanding Azerbaijani playwright Mirza Fatali Akhundzadeh. In “Compatriots” and “Men” by Altay Mammadov the traditions of Mirza Fatali Akhundzadeh's creativity are apparently seen. In addition, the writer's work “When the stars meet” was based on the “Deceived Star” written by Mirza Fatali Akhundzadeh who founded the narrative in our history. As it is in “Deceived Star”, the reality, liveness and history of the characters made the story more readable. Through the dialogues by the characters their personal qualities, all the complaints of the social era that they are experiencing, are reflected before eyes.

Altay Mammadov is also known as an author of interesting stories. Though his stories are small, they are distinguished with its compactness and interest. In his stories such as “Goodness”, “The girl did not come”, “The desire of Fakhriyya”, “Mohammed”, “The Pages of Roads”, “The Eighth

Son", "Ballad about Duka", "Where are you from, cousin?", "Signed Letter", "Complaints of Peros", "Salute from Novruz", "Duz-çörək", "Kiçik toy", "Meat", "Newspaper Expression", "Four Deputies, Three Assistants", "I can't find time", "Səni alan, mənə döyən", "Girl with dog", "Must be deepened", "What was told about me?", "Qiyamət toy", "Zəhmətimiz itdi", "The Eleventh Key" in the face of the characters human qualities, such as love, generosity, hard work are presented and corruption, abusive approach to the work, nepotism and vulgarity are criticised.

Altay Mammadov's comedies such as "When the Stars Meet", "Men" and "Compatriots" are not only for readers, but also for the audience. So, in 1960 at the Ganja State Drama Theater "Compatriots" was performed and welcomed. In 1964 the comedy "Men" was shown and it was successful.

In the literary environment of Ganja, word masters utilized folklore elements skillfully. In the following stories one can come across folklore elements: "The tale of the Ashig" ("*Gördüyünü çağıran aşığın nağılı*"), "Your smile made me unconscious" ("*Güldün ağlım apardın*"), "Goyche Golu", "Who slept, who is awake?" ("*Kim yatmış, kim oyaq*") by Garib Mehdi, "Stone" by Sahib Ibrahimli, "The finder" ("*İtik tapan*") by Alemzar Alizadeh, "Regret", "Nomadic", "The name I hate" by Khezangul. "Young playwright Altay Mammadov created the play "Deli Domrul" on the basis of materials of the most valuable monument of Azerbaijani folk literature, the spiritual wealth of our people "Kitabi-Dede Gorgud" " [2, 146]. The above-mentioned works clearly show the creative search of the representatives of the literary environment of Ganja. Folklore affiliation, proximity to the people, expression of the spirit of the people are the main peculiarities of these works.

LITERATURE:

1. Aydin Murovdagli "Sleepless Light". Baku, 2010
2. A.Samedov "The way of creativity of outstanding writer Altai Mammadov". Ganja, 2015
3. A. Isayev. Ganja and the people of Ganja. Baku, 2002
4. Farida Aliyarbeyli "What a sad world" Ganja, 2008
5. M. A. Sholokhov "Pacific Don" First book, Baku, 2006
6. Khezangul "The sun looking from my heart" Baku, 2008

РЕЗЮМЕ

В 1960-2000-ых годах в гянджинской литературной среде наряду с поэзией, довольно широко развивалась и проза. Писатели, которые в своих прозаических произведениях подробно отражали окружающую их литературную среду, писали о проблемах, волновавших, заставляющих задуматься наше общество.

Ключевые слова: *поэт, литературная среда, писатели, литературный процесс, область перевода*

Saba Namazova
PhD in Philology
Ganja State University

Poetry of national sovereignty in the beginning of the 20th century

The poetry of the twentieth century, on the basis of poetry of such persons as Huseyn Javid, Mohammad Hadi, A.Shaig, "Republican poet" Ahmed Javad, Amin Abid, Aliyusif Rai, Abdurrahman Dai, Umgulsum Sadigzadeh, Jafar Jabbarli, David, Ali Shovgi unprecedented creative rises over their national thinking is spreading steadily in the prevailing folk poems. In general, the mentioned writers independence, national statehood, flag and coat of arms, Turkism ideal, universal values of literary works on the lot was written in those years, the nation's mood did help to promote independence. "Azerbaijan", "Blue Lake", "Burn voice of the Motherland", "I have seen his dream", "A Turkish passenger says ..." examples of poetic o the result of this period.

Key words: *poetry, national independence, literary work, fight the motive, literary thinking*

Formation of the idea of national statehood in the public opinion of Azerbaijan in the beginning of the last century stimulated the struggle of the people for self-determination with resolution and dedication. The Declaration of Independence, proclaimed on May 28, 1918, announced directives about a sovereign state of Azerbaijan, democratic governance,

establishment of friendly relations with neighboring states and so on. First and foremost, Azerbaijan Democratic Republic was not only formed out of historical conditions, but also as a bright result of national, political and literary thought that lasted for many years.

Historically, the Azerbaijani people, who were subjected to serious political and moral shocks, from time to time preserved their national values and stepped forward, mobilizing their ability to restore the right of independent state at the time of the fateful trial. From this point of view, the consistent struggle and sacrifice that Azerbaijan's leading and open-minded intellectuals made is praiseworthy.

The Azerbaijan Democratic Republic was a logical conclusion of humanitarian traditions, literary-philosophical thought, national statehood consciousness, and generally the people's liberation movement, and was a nationwide movement that rose in the nation's spirit. Due to being based on national historical tradition, the Democratic Republic did a great deal of work during the 23-month period. In fact, the high level of the intellectuals' socio-political thought was realized at the establishment of the Azerbaijan Democratic Republic.

This is also known that there was great poetry, prose, drama, publicist thought, and of course, the theater at that time. In each of these areas of creativity, artistic samples, representing national symbolic elements, were preferred. Unfortunately, during the long period of time, the national spirit of the media and intellectuals who wrote for a long time had not been fully reflected in their literary heritage in all editions of artists such as Muhammad Hadi, Uzeyir Hajibeyli, Jafar Jabbarli. Those artistic texts, which were more important in periods of Azerbaijan's independence, were forbidden for years and were concealed from the people. Nevertheless, the rich poetry, prose, drama, publicity, literary criticism, and generally active literary movement, which praised the ideals of the Democratic Republic of Azerbaijan, existed at that time.

Most importantly, the territorial integrity of Azerbaijan was restored, the national army was established, the Azerbaijani

language was proclaimed the state language, in a nutshell, during the 23-month period of the government significant steps were taken in the field of democracy, science and culture. Thus, the Baku State University's creation (1919), the establishment of the State Theater, "The Society of the Theater Figures", "The Society of Muslim Writers", "The Green Pen" literary community, the establishment of the national symbols – determining the flag, anthem and emblem were among the crucial steps taken in that direction.

In this regard, the early twentieth century poetry rises on the creativity of prominent artists such as Huseyn Javid, Mohammad Hadi, A.Shaig, "Republican poet" Ahmed Javad, Amin Abid, Aliyusif Rai, Abdurrahman Dai, Umgulsum Sadigzade, J.Jabbarli, David, Ali Shovgi. Their poetry, which had been dominated by national thought, were steadily circulating among the people, turning into a march and a song. In general, many literary and artistic works dedicated to the independence of Azerbaijan, national sovereignty, flag and emblem, ideals of Turkism, universal values were written at that time and served to increase the independent spirit of the nation. "Azerbaijan", "Goy Gol", "*Mafkureyi-aliyamiz*", "*Vətənin yanıq səsi*" ("Burning Voice of the Motherland"), "*Röyasını görmüşdüm*" ("I Saw His Dream"), "*Bir türk yolçusu deyir ki...*" ("One Turkic Traveller Says That..."), "*Qarabağ xainlərinə*" ("To Garabag Traitors") are poetic examples of successful products of that era.

Professor Yashar Garayev highlighted one point especially while talking about the historic arousal of literature, national-spiritual culture during the Democratic Republic of Azerbaijan:

"The tricolor flag was first waved in the poetry before it was raised in the society and country and the first "Azerbaijanname" was created at that time as well" [3, 472].

During the formation of the Democratic Republic of Azerbaijan, the most widely spread form of artistic consciousness was poetry, and its various forms and genres were appealed to in the literary activity of the artists. In the works of Mohammed Hadi, A.Shaig, J.Jabbarli, Ahmad Javad, Aliabbas

Muznib, Umgulsum, Amin Abid, David, Aliyusif, Ibrahim Shakir, Celal Sahir, Mohammed Umid Ganjali and the dozens of other talented poets the reflection of freedom, liberal ideas were spotted and based on the national mindset. In addition to the sense of independence, these poets' works also draw attention to the motives for saving the homeland from the enemy. The patriotism and liberty were a priority in their creativity.

"Turkic song" by Mohammed Hadi, "To My Nation" by David, "Flag" by Aliyusif, "Caucasian Song" by Jalal Sahir, "Azerbaijan" by Muhammad Umid Ganjali and others are common in their sense, and the calls for independence were clearly expressed.

Professor Badirkhan Akhmedov noted as the following considering the broad spectrum of these points in the numerous examples of poetry: "At this stage, poetry, as the most widespread branch of the artistic thought, has done much to create the idea of protecting public, political thought, patriotism, Turkishness, and for the protection of the land", [2, 408].

In this sense, poems by Jafar Jabbarli "*Sevdiyim*" ("My lovely one"), "*Azərbaycan Bayrağına*" ("To Azerbaijan Flag"), "My Lovely Country", "Salam" which were written on the subject of independence, in the revolutionary years of 1918-1920, can be considered as a comprehensive artistic reflection of the symbolism at that time.

Let's take a look at the lines of Jafar Jabbarli's poem "To Azerbaijan Flag":

*This blue paint is a Turkish symbol left from Mogul,
Must be a Turkish son.*

*The green paint is an unshattered faith of Islam,
Hearts must be full of it,*

*This red paint is a decree of freedom, anxiety,
Must find a culture.*

*The eight-pointed star also features eight-letter "Land of
Fire"*

*As a bird, which found the opportunity out of a nightmare,
He flew into the desert.*

In the poem “Hey, Turkic boy” Umgulsum Sadigzade calls on his countrymen to fight for freedom and independence:

*You've been crushed for hundreds of years and have grown
up,
You've been crying out for hundreds of years, never heard.
Now cry and while your breathe is not finished.*

Poet David focusing on the independence spirit, in his poem “To my nation” wrote in this way describing Azerbaijan gaining its independence:

*After that, my flag has the right to rise,
The Azeris seemed talented to live.
Let the waves in the Caspian Sea applause my Homeland,
Azerbaijan embraced three painted flags.*

The prominent researcher of Azerbaijan literature in the Republican period, Professor Alkhan Bayramoglu, writes analyzing many poetical examples written at that time:

“... Our poets largely met their goals, trying to overcome the poetic contradictions of socio-social and national-moral problems that existed. The main purpose of this period is to strengthen the national self-awareness of the people, to direct its national self-consciousness in the right direction, to educate the people patriotism, love to the land and the country, to preserve its national-historical memory with genetic ties and bonds, to mobilize people to preserve our independence and our statehood with certainty. Forming and strengthening the Turkic world was also among the pressing issues before the poetry” [1, 76-77]. The awakening of national consciousness, the rise of the national movement in Azerbaijan took place since the beginning of the last century, its magnitude expanded constantly. Hasan bey Zardabi, Ali bey Huseynzade, Ahmed bey Agaoglu, Nariman Narimanov, Jalil Mammadguluzadeh, Mirza Alakbar Sabir, Hussein Javid, Mohammad Hadi, Abdulla Shaig, Alimardan bey Topchubashov, Uzeyir Hajibeyli, Mohammed Amin Rasulzade put

their shoulders under a very glorious mission with their multifaceted activities directly stimulating the revival of the nation, rendering exceptional services in the rise of national press. From that point of view, it is necessary to note the special role of "Hayat" newspaper published in 1905 and "Fuyuzat" magazine, which started publishing in 1906. Thus, with the publication of the "Hayat" newspaper (from June 1905 to November 1906), national self-awareness enhanced and expanded its scope. "Molla Nasreddin" magazine tried to convey the information on the name, language and territory of the nation to the public regularly through poetry, stories and philetons, as well as other genre samples, through artistic, publicist words. As Professor Nizamaddin Shamsizade said, "Molla Nasreddin" is the first literary-philosophical monument of the national struggle for Azerbaijan and Azerbaijanism against imperialism. The magazine started the national independence struggle from Mother Tongue" [4, 59]. At the beginning of the twentieth century, the nation's spirit returning to the national traditions was found in the public-political, literary-cultural processes, and in the first place, in numerous artistic and publicist publications, within a short period of time this creativity line had reached an important conceptual level.

Generally, in the early part of the last century, the national movement, freedom, independence ideas were not only perceived in geographical terms, but in the minds of the people, the people were widely focused on this mindset. From that point of view, those who demonstrated the leading position in the nation's enlightenment at the beginning of the twentieth century, were the carriers of the national idea, prominent talents based on the Molla Nasreddin's literary school, as well as openminded intellectuals stood on the podium of the "Hayat" and "Fuyuzat".

Similarly, the Azerbaijan Democratic Republic founded on such historical and political grounds adopted a number of important decisions which played a unique role in the fate of the nation during its 23-month activity. At the beginning of the last century, extremely important steps were taken to stimulate the development of Azerbaijani literature in the direction of poetry,

prose, drama, publicity, and a serious return was obtained in all areas. To put it more precisely, the literary process of the beginning of the 20th century was formed in this context, got enriched with an invaluable creative way through an important historical path. The conditions came up for the self-determination of the nation and the literary activity sphere aimed at the establishment of national statehood were revealed. Realism, critical realism, and romanticism had an active influence on literary-social thought by enhancing the scope of creative methods.

The Azerbaijani literature, which was founded on the spirit of the national independence, gained a richer development in the first two decades of the twentieth century, and artists with productive creativity had grown up in that era, and their pens had become more polished. From this point of view, it can be said that at the beginning of the last century, the literary environment of that period gives rich material for the deep, comprehensive study of the genres of the Azerbaijani literature, which represents the independent spirit of the people.

Literature:

1. Bayramoglu A. Literature in the period of the Azerbaijan Democratic Republic. Baku: Science, 2003
2. Ahmadov B. XX century Azerbaijan literary history. In 3 volumes, I volume, Baku: Science and education, 2011
3. Garayev Y. Azerbaijani literature XIX and XX centuries. Baku: Science, 2002
4. Shamsizade N. Azerbaijanism. Baku: Nurlar, 2006.

Патриотическая национальная поэзия начала XX века

Поэзия XX века, на основе наследия таких литературных деятелей как Гусейн Джавид, Мохаммад Хади, Абдулла Шауг, Ахмед Джавад, Амин Абид, Алиусиф Раи, Абдерраман Даий, Умгюльсум Садыхзаде, Джафар Джаббарлы, Али Шовги повысилась на высокий уровень как составная часть народного фольклора. В общем, упомянутые работы вышеотмеченных видных личностей содействовало развитию национальных идей независимости, тюркизма, национального флага, герба, обще гуманных ценностей. «Азербайджан», «Голубое озеро», «Голос Родины ожогов», «Я видел

его мечты», «Турецкий путник говорит, что ...» являются наглядными поэтическими примерами данного периода.

Ключевые слова: поэзия, национальная независимость, литературная деятельность, мотивы борьбы, литературное мышление

Hummatova Khuraman

Doc.Dr. Azerbaijan National Academy of Sciences,
department of "Turkish folks literature"

Esoteric meanings in poems of Khagani Shirvani

First of persons, who took irreplaceable part in development of Azerbaijanian poetry of XII century and in establishment of poeme genre was Afseleddin Khagani (1126-1199). He lived in palaces from his youth and reached position of head of poets (malikush -suara) and gained his pseudonym "Khagani". In his verses he compared soul with religion and considered, that second one is the fiction. As Khagani considered, that soul is genuine, in the full sense this was based on irfani views. In irfan science religion is a mind, tasavvuf is a soul. In tasavvuf Allah can be understood not through mind, but through soul and love. Joining to Allah with soul can be reached through a goblet of wine. We consider, that the study in Khagani's oeuvre even just such images as a goblet and wine is enough to confirm that, he praised irfani images and ideas in his creativity and he had quite advanced irfani views.

Key words: Afseleddin Khagani poetry, Sufism, Irfan, image and wine bucket

Afzaladdin Khagani (1126-1199) was one of the first people who served in the development of the 12th century Azerbaijani poetry and poem. Khagani had a perfect knowledge of Arabic, Persian, and Turkish languages that was prevalent in the East at that time. The poet's writing poetry in any of these languages does not cause any doubts, as the case with some of our poets, his poems written in the mother tongue haven't reached our time because of some reasons. The poet who opened his eyes to the world in the ancient land of poets - Shamakhi expressed his love to his family that played a great deal of role in

shaping his spirituality. His loved ones had a significant role in his outlook and learning the mother tongue. The poet, who was subject to the laws of his own time, was able to rise to the level of the brightest figures of the world arena.

Afzaladdin Khagani Shirvani was born in 1126 in Shamakhi (according to some sources in the village of Melham). The poet praised his homeland - the beautiful place of the world - Shamakhi and his good people in his works, and was glad that he was born in this beautiful land:

*Shirvan is the mirror of holiness by all means,
Its water and morning breeze are cure for my troubles.*

*The people of Shirvan were created generous,
That place is the reflection of tenderness with beautiful
nature.*

*Even though the bread is of barley, they are satisfied,
They wouldn't be arrogant, even if they had money as
much as the rice.*

In his famous poem "Tohfat-ul Iraquein" it becomes known that the poet's family led a simple life and made a living with hard work. His grandfather then engaged in textile in Shamakhi, his father practised carpentry. The poet's uncle had an unvaluable service in the poet's outlook and stimulating curiosity towards science. His uncle who saw his interest in science first taught him the Koran, then the philosophy, mathematics, literature, and linguistics, and taught the basics of logic. The first successful step in the field of poetry writing was taken at that time. The talent of a young poet was soon spread around and he was invited to the Palace of Shirvanshahs. Khagani who lived in the palaces from his young ages was raised to the position of "malikush-shuara" (head of poets), and received the pseudonym "Khagani" and later on he saw the inner face of the palace and went away. The poet's qasidas brought fame to the poet. In some of them he described the ruler and the ruling circles of the era, but some of them tried to convey to the readers the pain and suffering of the time and the era. L.Aliyeva writes: "Ruins of Madain" is the artistic expression of the poet's impressions of the

Sassanid kings whose glomorous palace was on the edge of the Tigris River. Khagani, who was influenced by the ruins of Kesra palace which was once famous with its glory all over the Oriental countries, expresses his delight in this work with a great deal of art and takes a stand against mischief, cruelty and persecution in the face of Sassanid kings who shocked all the Eastern countries with their rein. He advises incumbent kings to learn lessons from past and present of Madain". (1,52)

In the literature of Azerbaijan, Khagani's creativity was the subject of different researches, his poetry was reflected in various research works. The poet's esoteric poems have not been studied so far. Recent studies in Azerbaijan after gaining independence have described briefly the poet's sufi views. M. Rihtim writes that Khagani sought to live an ascetic life after living twenty years in the palaces with kings and writing panegyrics. Jami (Abdurrahman - Kh.H.) said about him "Even though he is famous with his poems, there is such a story behind his poems that make them invisible". In this way he drew attention to the poet's ascetic thoughts. The poet's own words "My habit since childhood – I get hurt, but don't hurt", "I'm the slave of sufi purity" reveals his ascetic sides. In his poem, Khagani recalls the Sufis as follows:

*They carry the water of life in their jug as Khizir,
Their staff creates miracles as that of Moses
(2, 60-61).*

Khagani was a philosopher with his philosophical thoughts, but he opposed the eastern pantheism based on the Islamic philosophy. According to H. Arrasli, Khagani himself had a negative attitude towards philosophy and Greek culture in his works, denied the Greek philosophy, and sharply criticized the contemporaries who looked at the Koran and the religion openly (from the materialist position - Kh.H.). He "puts religious views against philosophical views and criticizes the contemporaries that talk in their works about Abu Ali Sina that propagates Greek philosophy" (3, 11). M.A.Soltanov writes that the great figures of the twelfth century personally recognized Khagani and were not afraid to show their admiration to his mastery. Most of them

confirmed the views, philosophical views of Khagani and called him "Omen of Truth" (4, 174). Speaking about Khagani's creation, Azada khanum says: "The Khagani world is now a turning point. Now the poet's creative (artistic) "I" is more irresistible and more dynamic. He already deals with the philosophical content of humanity, creation, the individual and his duties, the phenomenon of death and life, and the poet's thoughts becomes a poetic problem of mysterious artistic-romantic poetry". (5,343)

Love and lover in the poet's creativity are not physically meaningful, yet have a deep consciousness and psychological sense:

*A person who has not entered the world of love
The blood hasn't come from the eyes of his heart (6, 308).*

His poetic interpretation of love is closely followed by the interpretation of love decorated with imaginary-ascetic ideas in the work of Fuzuli and other poets. Fuzuli can somehow be considered Khagani's follower in this sense after fourteen centuries. Khagani's following verses carry the initial poetic form of delicate love formula in Fuzuli's famous verses "Anyone who loves life for the lover, loves the lover, // Anyone who loves lover for the life, loves life":

*You sacrifice your life for love, Khagani!
Only self-sacrificer can take a step in this path (6, 309).*

Being a self-sacrificer is the poetic reflection of Fana fillah and Baqa billah states of Sufism. Self-sacrificer here means to sacrifice your head and body. Those who cannot curb and limit themselves and their temptation can never reach the divine state. In order to reach this state, according to Khagani, you must sacrifice your head, and to Fuzuli, you must love life for the lover.

In the works of Khagani, wine is a means of gaining love, too. With true wine people get drunk, but with divine wine they reach divine love:

*The lover whose face is like ruby, like a charming, joyful
night,*

Stopped at my door drunkenly ...

... I praised the wine, and agreed to the night,

*'Cause that was the reason the the lover came to me (6,
310).*

We believe that even only the analysis of wine and wineglass in the creative works of Khagani can be sufficient to confirm that he was gifted with imaginary ideas, and able to describe ideas and characters of Sufism. In this regard, in the following poem, Khagani's imaginary thoughts were described:

*Put aside hadith-tovbe, bring the wine!
Do not defeat the drunken, bring me the wine!*

*Not recommendable qibla-namaz,
No patience for namaz, so bring the wine!*

*Don't say morning is like a flower, and black night is musk,
Find wine in that perfume, color, bring the wine!
Be attached to the religion heartily, don't give a way to
superstition,
Don't hinder me, bring the wine!*

*Lifetime is passing, hold onto it,
Bring it to the gathering, and bring the wine!*

*To the subject that says "I'm ready",
To the friend and lover with me, bring the wine!*

*What is morning prayer? I want morning glass,
Get permission, bring me the wine!*

*You don't need the river of the Heaven, Khagani,
Heaven is the heart, go and bring me the wine! (6, 312).*

This poem proves that Khagani is a Muslim poet under the influence of imaginary opinions, not orthodox Islam. The poet is indifferent to the religious hadith about repentance. However, this indifference is not a denial of Islam: He accepts God, the Koran, and the Prophet, but all this is perceived in a way

of Sufism. Here is what N.Z. Zeibekh says: "Sufism is the essence of Islam. It is the core of Islamic Sharia. It's the way to become a complete and perfect Muslim "(7, 7). Khagani, who knows the Prophet and who is well aware of the hadith about the repentance of wine, still wants wine. This is an imaginary character that connects man with the Divine. According to R.Huseynov, when the Sufi calls "face, semblance" he thinks of Divine Self. When he says "wine, wineglass", he alludes to the means for joining the Divine... Wine is an ideal, imaginary character like other Sufi characters. It is a means of forgetting the world, its ugliness, entering the Baqa state after Faqa state and losing the body entirely (8, 210, 212). Z.N.Vorojekina shows that wine (as well as somehow its synonym wineglass - Kh.H.) is one of the main symbols of Sufism. Drunkenness was interpreted philosophically by the Sufis as being isolated from the world's senselessness and spiritual reunion with God (9, 76). In Sufi poems hair is considered the place of souls, about it S.Shukhiyeva writes: ("Ey Yusif-faced Musa, your hair grew fifty ropes in our tent".) Khagani's expression of "hair's roping heart" alludes to the idea that curly hair is the home to soul. In the medieval poems, it is common to find numerous insights into the concept of "hunting the hearts with hair". From this point of view, it is possible to assume that Khagani did not mean to "hang", but rather "to entrap" by the word "to rope". Since "*Mishkin*" is usually epithet of the hair, the poet refer to a strand of hair as "rope" which magnifies artistic definition, and "scented rope" creates a feeling that this "detention" is related to love. (10.9-10)

M.Kazimov shows that wine is a means of joining the divine essence helping Sufi become unconscious (11-157). Speaking about the poetics of Khagani poetry, L. Alizadeh writes: The wine jug began pouring, speak, speak, the one with nightingale breath! Refresh the glass made by dervishes. In the poem the words "nightingale" and "jug" rhyme with each other. The sound of the wine poured from jug is described in this way and imperative mode is created with the word "speak" (12,176).

Khagani's approach to hadith and tovbe is from the Sufism viewpoint, that is why he wants wine to continue his

eternal and love “drunkness”. He considers the head as Qibla as it is in tasawwuf. Therefore, before the dilemma – Qibla-namaz or wine – he chooses the latter one. For him, namaz is worshipping God and wine is joining the Divine and the meaning of being alive in a life which consists of “flowerlike” morning and “musklike” night. He compares heart with religion in ghazal and considers the second one as fraudulent and superstition. Khagani’s considering heart as real is based on Sufism ideas by its whole meaning. Religion is wisdom, tasawwuf is heart. In Tasawwuf (Sufism) Allah is remembered not with wisdom, but pure love. A means to reach out to God through heart is wineglass. That is why Khagani believes that he doesn’t need worship to reach Heaven. Heaven is in his heart. It should be noted here that the poet’s verdict about heaven being in the heart is unequivocally related to the idea of human body is manifestation of the universe. In the philosophy of Sufism, man is the Great World, the world is a Small Man. XIV century Sufism philosopher Azizeddin Nasafi writes in his book *Zubdat al-Haqajiq* that the Small Man (man - Kh.H.) is the copy and sign of the Great Man (world - Kh.H.). Everything in the Great Man is present in the Small Man. Everything in the Small Man is present in the Great Man. Allah created the universe and named it *Alem* (Arabic word for universe), because the universe is a sign of Allah’s existence. In the presence of *Alem* there is His knowledge, will and power in the form of Sign and Names. It was called *Alem* for its being Sign and Book for being Name (Writing). Then he commanded: Anyone that reads this book will understand me, my integrity and my power. We (the human being) were very small, and the book (the world - Kh.H) was very great. And we were unable to look at all sides of the Book and to notice all pages. The master (Allah – Kh.H) saw our weakness, compiled a copy of that world, and rewrote it with omissions. He called the First one the Great World, and the second one the Small World; He called his first book The Great Book; and the second was called the Little Book. Everything in the Great Book was described in the Small Book without additions so that anyone who reads the Small Book will have read the Great Book (13, 70).

Although the main idea of Khagani's poems is not a system of Sufi ideas, it does not seem that the poet's creativity is beyond this perspective. From the analyzed poems we see that Khagani's character is a universe by himself. Everything in the material world, including the heaven, is manifested in a person in small copies. That is why Khagani recommends searching for a heaven in the heart, not just elsewhere. This is an embodiment of the Sufi outlook, and shows that the great artist is closely acquainted with Sufism and uses imaginative ideas in his creative works.

В стихах Хагани Ширвани отражение эзотерических смыслов. Афсаладдин Хагани (1126-1199) – один из самых ярких представителей азербайджанской поэзии XII века, который оказал большой и самобытный вклад в развитие азербайджанской поэзии и формирование жанра поэмы. Поэт, с юных лет проведший жизнь во дворце, возвысился до должности «маликуш-шуара» (глава поэтов) и взял тахаллус «Хагани». В своих газелях он сравнивает душу с религией, где последнюю относит к хурафату (выдумке, суеверию). Суждение Хагани, считающее душу истиной, опирается на суфийско-ирфанские воззрения. Религия в науке ирфана – разум, тасаввуф – душа. Согласно суфизму Аллах воспринимается не разумом, а душой, посредством любви. Достижение Аллаха душой проходит путем испития вина из ковша. По нашему мнению, анализ образов вина и ковша, может быть достаточным для подтверждения приверженности поэта к суфийским воззрениям, воплощения и воспевания поэтом в своем творчестве суфийских идей и образов.

Ключевые слова: Афсаладдин Хагани, поэзия, суфизм, ирфан, образ вина и ковша.

Gojayeva Metanet

Degree Candidate at the General Linguistics Department

Syntactic Homonymy

The article deals with the content and investigation of syntactic homonymy in linguistics. As we know the study of syntactic homonymy improved depending on the realization of the Chomskian transformational generative method. The author of the article gives some information about the complex nature of the syntactic homonymy and its differences from other forms of the homonyms. The syntactic homonymy and syntactic ambiguity, their similarities and differences are stressed in the article.

Keywords: *transformational generative grammar, syntactic homonymy, syntactic ambiguity, deep structure, surface structure*

The study of the phenomenon of homonymy in the language has been conducted for many years. Particularly, homonyms at the morphological levels have been involved in a broader form of scientific research. But since the 60s of the last century, the study of syntactic homonymy has begun to revive. However, the study of syntactic homonymy lags behind the morphological one in terms of time and scale. L.N. Iordanskaya shows two main reasons for this retard: "First, syntactic homonymy is less noticeable than the lexical and morphological one, and second, methods that reveal the polysemy based on the syntactic structure of the sentence have not been developed. "[3,1]

When we say syntactic homonymy, we mean word combinations, especially free word combinations and homonymy at the sentence level. Although this form of homonymy is characterized by its complex features, the main reason for its research is the need to study this field and the syntactical structure of the sentence with the new method called "derivative grammar". The Transformation Generative Grammatical method developed by N. Chomsky allowed to show the hidden meanings of the "deeper layer" in the "upper layer" by penetrating the syntactic structure of the sentence. Thus, the meaning of the

same sentence can be interpreted in two or more ways, which is called syntactic ambiguity, depending on the syntactic structure of some sentences at the conversation, such as the renewal of syntactic and paradigmatic relationship between sentences, intonation, change of syntagmatic distribution, logical emphasis, punctuation marks and so on.

Thus, the syntactic ambiguity which is formed from the syntactic connection within the sentence comes out as a result of syntactic homonymy. Any kind of ambiguity is expressed in semantics, so calling this kind of ambiguity syntactic is relative. In affect, when we say "there is syntactic homonymy in the expression or sentence", we must mean they have unchangeable lexical composition, yet variable syntactic sequencing. The very variability of syntactic relationships within the sentence reveals other meanings in the deeper layers of that sentence. It should be noted that in such sentences it is not necessary to have homonyms or polysemic words. In this type of homonymy the dominant position belongs to a flexible syntactic structure. The syntactic homonymy of the sentence is not a language phenomenon that extends itself to a degree of lexicism, perhaps because it is derived from the complex and secret nature of syntactic homonymy that it has been left out of research for many years compared to the lexical homonymy.

Although syntactic homonymy was on the spotlight as a language phenomenon, none of the scientific concepts up to the derivative grammatical theory could define with which criterion it could be explained. For example, in English in sentences like *He fed her dog biscuits; I saw them sitting on the bench in the park; She grows flowers in front of her house; Growing children can demand a lot of time and energy, She cares her flowers more than her daughter* and so on syntactic homonymy is clearly seen. However, in the period until N. Khomsky's generative grammatical method, even though there were certain opinions on syntactic homonymy in traditional and structural grammar, its scientific and practical disclosure was made possible by the derivative method.

Although N. Khomski used L. Bloomfield's immediate constituent method and distributive analysis in his new concept [4, 155], he did not consider these methods to be sufficient for deep analysis of the syntactic structure of the sentence. He considers the phrase model and transformation structures to be essential for the creation of new derivative sentences in the "Phrase structure" section [1, 26-33] of his book called "Syntactic Structures". But the core of all these structures is the transformed nuclear sentence (Kernel sentence). [1, 92]

According to the new transformation concept of N. Khomsky, derivative sentences are obtained through expansion, substitution and permutation in the kernel sentence by preserving the initial base semantically. Moving from left to right, with the finite number of linguistics rules the infinite number of expressions and sentences are formed, this shows the creative quality of the language, in other words, the language keeps itself alive by producing the infinite number of sentences. N.Khomsky calls this peculiarity by the mathematical terminology "recursion" which means repetition referring to those that came before.

Since L.Bloomfield's immediate constituent analysis (IC method) was not able to cope with these features, N. Khomsky considered the new derivative grammar method to be more reliable and powerful. It is possible to penetrate into the sentence with the new grammatical method and discover other concealed meanings.

N. Khomsky notes that the ambiguity of the sentence is not related with lexical homonymy ("*son*"-*oğul*, "*sun*" - *günəş*; *light* (*yüngül*) - *light* (*işıqlı*) etc. (of course, lexical homonymy creates semantic ambiguity - G.M.)), but with syntactic structure of the sentence, word order, syntactic relationship between words, syntagmatic distribution, change of intonation, and so on referring to the idea of Hokket (Two models of grammatical description, "Linguistics Today", Word 10.210-33, 1954) [1, 68]. In his work "Syntactic Structures," N. Khomski points out that "homonymy that was formed because of the syntactic structure of the sentence and can only be analyzed at level of phrase

structure and the transformation sentences. Otherwise, it is impossible to understand the semantic polygamy in the same sentence. "[1, 87]

As mentioned above, N. Khomski turned to L. Bloomfield's immediate constituent method (ICM) while working on his concept of derivative grammar.

Although N. Khomski applied the IC method to his new theory, no transformational - derivative method was applied to any of the earlier grammatical theories. From this point of view, N. Khomski considered the new grammatical concept to be a more powerful theory in terms of penetrating deeper into the grammatical structure and semantic meaning calling L. Bloomfield's IC theory as a taxonomic, spectacular concept.

Homonymy at the word combination and sentence level in language has been met with hesitation by many scholars. For example, M. Musayev writes: "Even though the word can be homonym by expanding its meaning in the historical development of the language, in the syntax, especially at the simple and complex sentence levels such semantic-functional development is impossible." [5,209]

However, it is impossible to fully agree with this idea. The phenomenon of homonymy in the language is a historical category observed in different languages, and as a language phenomenon homonyms have solidified its position in the vocabulary long before. This feature applies to all lexical, lexical-grammatical and grammatical homonyms at the word level. This was studied as a linguistics phenomenon and proved. Nevertheless, homonymy of word combinations (especially free word combinations) and sentences is completely a speech phenomenon, and a context-dependent phenomenon., because the sentence is a speech unit. There is no ready homonym sentence in the language so that we can exemplify it (as lexical units). A sentence is formed a result of the thinking process and it sounds phonetically. In this case, it becomes a speech unit that serves communication. In the performance depending on the language competence, knowledge and awareness of the speaker or the listener, the meaning of the same sentence can be

understood in two or more ways which is called the homonymy of the very word combination or sentence in the context in question. Since this kind of sentence homonymy is a context-dependent phenomenon, it "appears" and "disappears" within the context. The sentence homonymy cannot solidify itself in the language (sometimes as it is the polysemy of the same sentence, it is called ambiguity), because the formation of every sentence is individual, it is developed in the speech of individual people. There is no ready homonym sentences in the language that we can use in our speech. Therefore, the sentence's homonymy is a language factor that occurs in the speech, depending on the semantic meaning of the sentence and its structural structure.

Let's try to explain the above-mentioned sentences: the sentence *He gave her cat food* is understood like *O, onun pişiyinə yemək verdi* in the first reading. In this case *her cat* has been taken in the same syntagma and *her* is a possessive pronoun in the role of the attribute of *cat*. According to all, the diagram of the sentence is drawn this way: *He(NP)/gave(VP)/her cat(NP)/food(NP)//*. If we take *her* as an object case of the personal pronoun (she) in the role of the object, the new diagram and meaning of the sentence will be revealed: *He(NP)/gave(VP)/her(NP)/cat food(NP)//-O, ona pişik yeməyi verdi*. Apparently, with the renewal of a syntactic relationship in the sentence, a second meaning of the sentence was revealed, and this is called syntactic ambiguity.

In the sentence *She grows flowers in front of the house* word combination with preposition *in front of the house* creates syntactic homonymy. Thus, this sentence can be understood differently depending on this word combination either being a place of adverbial, or a postpositive attribute of *flowers*. When *in front of the house* is a place of adverbial, the diagram of the sentence is drafted in this way: *She(NP)/grows(VP)|flowers(NP)|in front of the house(NP)//-O, evin qarşısında çiçəklər yetişdirir (in Azerbaijani)*. However, when it is an attribute, the sentence gets a different semantic structure. Let's turn it into the attributive clause: *She grows flowers which are in front of the house* - *She(NP)|grows(VP)|flowers in front of*

the house(NP)///-Evin qarşısındaki çiçəkləri o yetişdirir. In this example we see syntactic homonymy which results in a renewal of the sentence semantics.

LITERATURE

1. Chomsky N. Syntactic Structures. Mouton Publishers, the Hague. Paris, 1957. 115p.
2. Hockett Ch.F. A Course in Modern Linguistics. Prentice Hall College. 1958. 621p.
3. Иорданская Л.Н. Синтаксическая омонимия в русском языке. // Научно-тех. Информация. - 1967, №5. стр.9, с.9-17.
4. Veysalli F.Y. The basic of Structural Language. Studia Philologica. II Morphemic Syntactic. Textbook. Baku: Mutercim, 2008. 308p.
5. Musayev M. Syntax of the complex sentence in Turkic languages. Baku, 2010. 405p.
6. Oxford Advanced Learner's Dictionary. New 8th Edition. Oxford University Press. 2010.
7. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press. 1982. 2 volumes.

Данная статья посвящена содержанию и исследованию синтаксической омонимии в лингвистике. Поскольку мы знаем, что исследование синтаксической омонимии улучшило в зависимости от реализации трансформационный порождающий метод Хомского. Автор статьи дает некоторую информацию о сложном характере синтаксической омонимии и ее различий от других форм омонимов. Синтаксическая омонимия и синтаксическая двусмысленность, их сходства и различия подчеркнуты в статье.

Ключевые слова: трансформационная порождающая грамматика, синтаксическая омонимия, синтаксическая неоднозначность, глубинная структура, поверхностная структура

Рецензії

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Колористика міфопоетики: дискурс утвердження національної моделі

(Тадей Карабович. Міфопоетика Нью-Йоркської групи. – К.: Талком, 2017. – 461 с.)

Нелегко окреслити той універсальний чинник, що спричиняє особливо продуктивний вплив на людську свідомість, сказати б, у динаміці розвою людської цивілізації. Йдеться передусім про культурний простір з урахуванням прояву його внутрішніх і зовнішніх сфер. Міф, міфема, міфологема, міфопоетика. Ці поняття передбачають смислово визначеність різних і спільних вимірів, що мають загальну основу стосовно форм культурного досвіду. У цьому сенсі заслуговує на увагу ґрунтовна монографічна праця під назвою «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» (К.: Талком, 2017. – 461 с.) Тадея Карабовича, відомого науковця, поета, перекладача та видавця, доктора гуманітарних наук, професора Інституту слов'янської філології Університету Марії Кюрі-Скłodовської у Любліні (Польща). Вона побачила світ в авторитетній серії «Студії з україністики» (Вип. XXI), яку видає Міжнародна школа україністики НАН України. Примітно, що завновник серії – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України Ростислав Радишевський – значиться відповідальним редактором названого рецензованого видання.

Дослідження Тадея Карабовича є наскрізь новаторським. Хоч, звісна річ, чимало авторів вивчали тією чи іншою мірою творчі змагання Нью-Йоркської групи. Назву публікації бодай таких авторів, як О. Астаф'єв, М. Жулинський, Г. Грабович, В. Державін, Ю. Лавріненко, М. Ільницький, Н.Зборовська, М. Ткачук, І. Зимомря, П. Сорока.

Та не буде перебільшенням, коли б підкреслити: рецензована книжка є першою концептуально системною монографією, на сторінках якої докладно й аргументовано розкрито творчі устремління Нью-Йоркської співдружності діячів (Б.Бойчук, Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, Ю. Коломієць, Р. Бабовал, Віра Вовк, Емма Андієвська, Женья Васильківська, Патріція Килина, Марія Ревакевич та ін.). Впадає в око фактологічний масив, що ліг в основу багаторічного дослідження: тут, приміром, інтертекстуальні вкраплення епістолярних текстів, невідомі чи маловідомі факти про діяльність творчої групи митців, заснування якої припадає на середини 50-х рр. ХХ ст.

Структура рецензованого дослідження вдумливо фокусує увагу реципієнта на найбільш вагомій, тобто вмотивованій, моменти. Праця складається зі вступу та шести розділів, зокрема: «Міф, міфологема, міфопоетика: від теорії до художньої практики Нью-Йоркської групи» (перший розділ); «Авторський міф – «символічна автобіографія» (другий розділ); «У пошуках нової ідентичності: топографія самопрезентацій» (третій розділ); «Антологія, онтологія і стратегія все присутності» (четвертий розділ); «Міфологізація & реміфологізація» (п'ятий розділ); «Мотиви міфічної втрати і спроби її повернення» (шостий розділ).

Що викликає зацікавлення? Сказати б одразу: либонь, кожне авторське спостереження містить потужну креативну силу думки. Варто виокремити формування об'єкту зв'язків, коли свідомо присутня дистанція розгляду – від часової, дискурсивної, інтелектуальної, моральної. Для дослідника вагомим постає дискурсивний аналіз стосовно рефлексивності й інтертекстуальності мистецького тексту. Це зримо розширяє рамці проблематики з проекцією на а) дискусії про міф і питання реміфологізації в художній літературі; б) класифікацію міфів Елеазара Мелетинського: хаос, космос, космогенез, інші моделі міфів; в) аспектність міфу і літературних родів та жанрів; г) поліфонія поезії та інваріантність персонального міфу; д) міф, міфопоетика й літературна перцепція творчих змагань поетів Нью-

Йоркського угруповання в рецептивній практиці. Звідси – акцент на «теперішність» наукового осмислення досліджуваних питань, що мають безсумнівне актуальне звучання для нинішнього читацького загалу в материковій Україні. Зрозуміло, сьогодні неважко однозначно розмежовувати мистецькі віяння в еміграційному просторі, в якому «автономно» діяли упродовж 50-60-х рр., приміром, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук, Патриція Килина, Емма Андіївська, Віра Вовк, Женя Васильківська, художники Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Аркадія Оленська-Петришин, Слава Геруляк. До слова, еміграційний простір українства охоплював, окрім Нью-Йорка, Вашингтона, Чікаго, й інші екстериторіальні центри, у т.ч. в Німеччині (Емма Андіївська), в Бразилії (Віра Вовк). Так, буває опорний приголосний звук; буває й опорний стрижневий погляд автора на певні речі. У цьому зв'язку прагну виокремити четвертий розділ «Антологія, онтологія і стратегія все присутності». Тут Тадей Карабович переконливо виявив ознаки структурної поліфонічності перекладів Нью-Йоркської групи, а саме у португальській антології Віри Вовк «O Grupo de Nova York “Colméia”», а також так званий трансісторичний характер антології Богдана Бойчука «Поза традиції». Відзначу вдумливе розкриття міфічної самосвідомості в антології «Поети Нью-Йоркської групи Олександра Астаф'єва та Анатолія Дністрового». Мені відродно зауважити: не усі знають, що йдеться про носіїв думки на рівні батька й сина...У цьому розділі має місце факт самоцінного розгляду міфологеми концепту повернення в антології «Півстоліття папівтиші» Марії Ревакович».

Де має місце сукупність мінімальних контекстів ? Згадаймо твори «Сто літ самотності» Г.Г.Маркеса, з одного боку, та «Лебедина зграя» В. Земляка – з іншого. Відомо, що у логіці присутні ситуації, коли складається враження, що нема розв'язання, бо вступає в суперечність алогічність дії. Звідси – той ефект недосяжної конструктивності, про яку мовиться у п'ятому розділі «Міфологізація &

реміфологізація». Тут Тадей Карабович детально відповідає, яким чином висловлюється міфічний мотив і як вирішується виражальна цінність стосовно сутності правди у просторі міфопоетики. Упізнати б лейтмотив істинності міфу, приміром, у мовній парадигмі збірки «Жіночі маски» Віри Вовк, а також задокументований досвід у сполучі з ідеєю самотності та деконструкцією міфу про минуле у художніх характеристиках щодо творчості Богдана Бойчука, наприклад, його поеми у прозі «Кляса без вісти». У цьому складнику монографії Тадея Карабовича важливим є занурення в суб'єктивну предикативність ностальгії як міфологеми, зокрема, у сонетах Емми Андіївської, а також засадничого визначення концепту міфу й встановлення масштабу адекватності з огляду на реальність у поезії Патриції Килини. Чіткі спостереження дослідника примітні. Вони набувають під пером вченого ваги, коли автор аналізує збірки уродженки Борислава Віри Вовк (Віри Селянської, 1926), у т.ч. «Чорні акації» (1961), «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібатісти» (1967) та «Каппа Хреста» (1969). До слова, вказаний розділ виграв би, коли б літературознавець ширше розгорнув тему інтерпретації «любовних листів» у відкритому ключі диференціації-зіставлення з німецькомовним переспівом Елізабет Котмаєр (1902-1983).

Цікавим видається концепт образу матері, який є тематично стрижневим у творах («Матері», «Вірність») Богдана Бойчука (1927-2017), одного з ініціаторів заснування Нью-Йоркської групи. Під пером поета виявляється зрима відмінність між відображеним і відображуваним, зокрема, у циклі «Про жінку й пору жовтіння», а також там, де творець п'єси «Голод» осмислює тему воєнного лихоліття як всенародного знаку біди (поезії «Жертва біля криниці», «Майже коліскова», поема «Подорож з учителем», поема у прозі «Кляса без вісти»). Отже, як утримати «текст задоволення» у рамках передачі змісту? За слухним міркуванням Ганса-Георга Гадамера, що міститься в праці «Герменевтика і поетика» (К., 2001, с.157),

поняття «текст» передбачає, власне, сплетіння окремих ліній у суцільну павутину, яка утримує себе і не дозволяє якійсь окремій нитці випасти із плетива, і художній текст відповідає цьому визначенню, позаяк його елементи сплетені у єдину словесно-звauкову послідовність». Добре, що автор рецензованої монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» виокремлює трансцендентні начала, виражаючи їхню сутність. Це стосується висвітлення ним художньої свідомості Емми Андієвської (1931), творчість якої стала останнім часом предметом дослідження багатьох науковців (М. Стех, Ю. Лавриненко, Д. Струк, О. Астаф'єв, І. Зимомря, Л. Тарнашинська, С. Водолазька, П. Сорока, Т. Лисенко, В. Філінюк).

Доробок Емми Андієвської має різножанрову основу, що неабияк відрізняється від манери письма інших членів Нью-Йоркської групи. Щоправда, у розмові з автором цих рядків Емма Андієвська заперечувала свою причетність до вказаного угруповання. Та головне інше, власне, її самобутній світ поетичних і прозових образів. Вона порушує в індивідуальному стилі, що нерідко несе переплетення ознак сюрреалізму та герметизму, морально-дидактичні й пізнавальні настанови. Вони спрямовані на поєднання різних (уявного, фантастичного, півреального, реального) аспектів, трактування дохристиянських вірувань, демонології тощо. Доцільно зробити акцент: сюрреалістичні ходи примітні й для епічної лірики Патриції Килини (1936), одруженої з поетом Нью-Йоркської групи Юрієм Тарнавським (1934). Краще з його лірики також достатнім чином віддзеркалено в рецензованій праці.

Монографічна студія Тадея Карабовича становить собою капітальне оригінальне дослідження, яке поглиблює рецепцію естетичної природи художнього світу митців Нью-Йоркського угруповання загалом. У такому контексті варто розглядати, приміром, висвітлення сакральних мотивів крізь призму міфопоетики та фольклорно-міфологічного ферменту. Цю складову демонстрував уродженець Калуша

Богдан Рубчак (1935), зокрема, в поетичних збірках «Камінний сад» (1956) та «Промениста зрада» (1960).

Наукова значущість даної праці виявляється й тим, що Тадей Карабович не обходить «гострих кутів». Він спонукає до плідної дискусії, цілеспрямованої полеміки навколо художньої спадщини діячів Нью-Йоркської групи. Зрозуміло, можна віднайти й критичні огріхи, бо ж йдеться про концептуально новаторське дослідження. Як на мою думку, недостатньо розкриті складові естетики, парадигми експресіоністського міфу, а також окремі питання, пов'язані з теорією усвідомленого відходу від істини як вияву джерела бунту, сказати б, на рівні логічного абсурдного буття.

На завершення варто наголосити: в особі Тадея Карабовича маємо авторитетного перекладача поезії низки авторів Нью-Йоркського угруповання. Так, в його адекватній інтерпретації польською мовою «заговорили» Роман Бабовал, Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Віра Вовк, Емма Андієвська. Це, поза всяким сумнівом, сприяло популяризації й поширенню мистецького доробку не тільки членів Нью-Йоркської групи, але й усього українського письменства. Адже йдеться про окремі книжкові видання: Roman Babował R. «Obłaskawienie nosy». Białystok, 1999; Rewakowycz M. «Zielony dach. Poezje wybrane». Białystok, 1999; Wojczuk B. «Miłość w trzech odsłonach i inne wiersze»[współtł. J.Leończuk]. Białystok, 2001; Tarnawskij J. «Oto jak zdrowieję». Lublin–Hala–Białystok, 2002; Wowk W. «Miłosne listy księżnej Weroniki». Lublin–Hala–Białystok, 2003; Wojczuk B. «Skazane kochać». Lublin, 2007; Andijewska E. «Zespoły architektoniczne». Lublin, 2010; Wowk W. «Śmieszny Święty. Dramat w 14 scenach». Lublin, 2013; Бойчук Б. «Кляса без вісти» (тримовне видання – укр., англ., пол. – пер. Т.Карабович). Львів, 2014; Wowk W. «Kobiece maski». Lublin, 2014. Відрадно, що усі вони викликали помітний розголос в сучасній критиці як України, так і Польщі. До слова, один з авторів цих рядків не може оминати ще однієї позиції, пов'язаної з особистим довкіллям. Йдеться про одиначне

прагнення висловити Тадею Карабовичу щире подяку за те, що він повноцінно переклав польською мовою твори Олександра Астаф'єва, Миколи Зимомрі, Ігоря Павлюка.

Поза всяким сумнівом, окремого осмислення заслуговує оригінальна творчість Тадея Карабовича, що охоплює тринадцять поетичних збірок, у т.ч. такі збірки, як «Вологість землі», 1986; «Біля вогню», 1990; «Кличу тебе як ластівку», 1991; «Атлантида», 1989, 1993; «В пустелі небо чорне», 1995; «Що стою за стіною споминів», 1997; «Два листи до ночі», 1999; «Вибрані поезії», 2001; «Довга розлука», 2005; «Уже вечір», 2009; »Дві драматичні поеми», 2013 та ін. Слід наголосити: творець рецензованої монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» є членом Національної спілки письменників України й удостоєний державної нагороди України. Він заснував авторитетний щорічник «Український літературний провулок», який від 2001 року видається у Любліні й служить справжньою трибуною для репрезентації літературного процесу, що відбувається в Україні та в Польщі. Досі побачило світ шістнадцять випусків, кожний з яких служить зміцненню приязні між українським і польським народами. Знак цієї взаємодії ґрунтується на розумінню сутності культурного простору, в основі якого ментальна й мистецька константа духовного змагання двох народів-сусідів.

Микола Зимомря, проф. (Дорогобич)

доктор філол. наук, професор

Богдан Завідняк, доц. (Львів)

доктор філософ. наук, доц.

Життєві образи – ілюстрація для літератури

Він пригадує: надворі зимно. Тільки легенький вітерець жбурляє сніжинки у віконце, що віддзеркалює гру сонця та його зайчиків на склі. А всередині кузні тепло й затишно. Передзвін молотів. Це – батько Микола Сікора то

високо піднімає, то глухо вдаряє розпечене залізо, від якого розносяться іскринки. Спритно вихопить нагрітий метал, вправно орудує важким молотом. Гляне на двері, біля яких син Михайло вовтузиться із його причандаллям. «Доброго маю помічника! А головне – надійного»,– ледь прошептав коваль і – знову за роботу... Його мовчання завжди було багатозначним. Та це й не дивно, бо належав до тих, хто був у перших лавах національно-визвольних змагань. Гасло боротьби встиг передати синам...

Відома істина: без роду – нема народу. Йдеться про родову пам'ять та її переємність з покоління в покоління. Про це ведемо мову з Михайлом Сікорою, людиною званою далеко за межами Дрогобиччини. В його собі маємо державника, господарника, громадсько-культурного діяча. В усіх цих іпостасях він – і тут жодного перебільшення немає – здобув ужинок примітних досягнень. Ось, наприклад, щойно побачила світ книжка «Дорогою у світ пізнання» (Дрогобич, 2016). Авторський колектив (Микола Зимомря, Любомир Сікора, Надія Козар) очолив Михайло Сікора, якому належить і передмова «Плодотворність стежки: від серця до серця». Назвати б ще перший-ліпший факт: дві каденції поспіль Михайло Сікора очолює Дрогобицьку районну раду. Перед тим був заступником голови й депутатом районної ради буквально всіх скликань. Він пустив коріння глибоко, вріс ним у землю й водночас виріс над нею. Коли ж розпочався його ріст, як лідера ?

В усі часи розвитку людської цивілізації особливою повагою відзначався добрий господар. Таким вдумливим організатором культурного й господарського життя видається Михайло Сікора, людина слова й чину. Там, де він, там панує трудове напруження, яке органічно поєднує функції спеціаліста й керівника. Ми переконалися: він нерідко виконує роль архітектора зведення моделі стосовно стратегії розвитку Дрогобиччини, використання її

ресурсного потенціалу з урахуванням взаємодії кластерів, у т.ч. курортно-рекреаційного, туристичного, сільськогосподарського, промислового, енергетичного. Звідси – його активна позиція щодо розуміння реалізації адміністративно-територіальної реформи, що відкриває нові можливості для саморозвитку та досягнення повної спроможності громад району. У цьому контексті впливають на поверхню Нагуєвичі зі знаковим для України іменем Івана Франка, всесвітньовідомий комплекс Трускавецьких санаторіїв, курортне гірське селище Східниця з унікальними водами тощо. Варто проілюструвати цей процес таким фактом. Неділя, що припала на 2 липня 2017 року, була четвертою після Зіслання Святого Духа. Це додало урочистості усім жителям села Опака, а найбільше тим, хто навідався опівдні до Народного дому... До слова, місцевий історик Микола Данкевич видав нещодавно змістовну книжку «Нариси з історії села Опака» (Дрогобич. 2016). Завідуюча бібліотекою Ганна Якуц підготувала спеціальну експозицію з історії села. На порядку денному сходу односельчани важливе питання: творення громади в сполучі з жителями Східниці. Збори відкрила Ганна Шагур, багаторічний голова села, голос якої зримо потужній. Господня молитва «Отче наш», що пролунала з уст присутніх перед складним діалогом, продиктувала благий настрій до порозуміння. І першим виступив Михайло Сікора, голова Дрогобицької районної ради. Досвідчений очільник винятково переконливо окреслив стратегічне бачення життєдіяльності майбутньої громади з урахуванням насущних потреб села Опака. Адже мальовниче село, про яке згадки беруть витоки у давнині (1349 р.), тепер відлякує від себе кожного туриста. Бо ж замість дороги, що веде до глибин поетичної краси, одні ями, як на кратерах Місяця. Оратор на конкретних прикладах доводив, за яких умов можуть відбутися докорінні зміни, тобто яким чином перетворити мрію на реальний чин. Він зробив вдалу спробу розкрити сутність стратегічної перспективи, яка дасть конкретні плоди

громаді села, а також відповів на численні запитання, не обходячи й гострих кутів...

Наступним взяв слово Іван Піляк, селищний голова Східниці. Зрозуміло, що не задля похвали він увиразнив факт: на виборах 2015 року за нього проголосувало 82 відсотки східничан. Кожний, кому випаде побувати у Східниці, легко зауважить різючі інфраструктурні зміни. Тут усе налаштовує на привабливу оцінку. Такі темпи розвитку, якщо відбудеться адмінреформа, можуть мати місце і в селі Опака. Було чимало акцентів запитального характеру, на які Іван Піляк знаходив коректні відповіді.

Головуючий надав слово і гостям, у т.ч. й Миколі Зимомрі, професору Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Він поділився враженнями, навів приклади стосовно логістичних інфраструктур сучасної Польщі, нагадав про досвід українських духовних змагань в історичному зрізі, коли відсутність суспільної згоди між провідниками спричиняла народу велику руїну. Звідси – заклик до присутніх дійти до одного спільного висновку й об'єднатися зі східницькою громадою.

Звісно, були різні голоси. Чого гріха таїти, є ще й досі такі голови, в яких рояться усілякі думки, власне, йти всупереч правді сьогодення. Окремі з них схожі на ті, які лунають з російських пропагандистських машин. Тому так важливо бути обачним...І ось – позитивне голосування, яке завершилось урочистим виконанням державного гімну України.

У сполучі з цією темою окреслимо ще кілька рефлексій.

Так, ще з євангельських подій ідея доброго пастиря несла в собі мету підкреслити миролюбну роль людини, яка бере на свої плечі ягня і стоїть на захисті його життя. Ідея господаря або господарника, без перебільшення, – це Богу вгодна місія, бо вже в етимології слова «господар» розуміється присутній сам Господь як ініціатор добрих діл. Либонь тому ініціативних людей шанують за їх живильну

енергію і за ту запальну іскру, що здатна запалити зусилля людських душ на звершення добрих діл. Довкола здібного господаря гуртуються згідні і незгідні з його позицією люди, гуртки та прошарки, довкола ініціатора добрих починань народжуються справжні великі починання. Чому ? Бо провідник сприяє появі клімату, що благодійно впливає на зрушення для блага широкого загалу. У цьому Михайло Сікора не раз переконувався, коли був востаннє головою колгоспу «Ленінський шлях» упродовж шістнадцяти років. Ні, після нього колишня артіль не зазнала руйнації; односельчани отримали спонуку зажити по новому: збереглися кадри, будівлі, ремонтні майстерні, техніка. Для кого таємниця ? Чимало було й таких колгоспів, яким пасувала назва «імені 40-річчя без урожаю». Радянська доба ганебним чином здійснила знищення самої ідеї господаря. Вона витворила його бліду подобу – наглядача і сліпого виконавця волі партійних можновладців. У такий спосіб згасала в людей будь-яка ініціатива творити. Адже її в атеїстичній системі не могло бути. Той чи інший був товариш і громадянин «без адреси»: живе перший-ліпший – жертва насилля, якому залишалося втішатися ілюзією на приватну власність і свою господу. Хто не звідав оті квартирки у «хрущовках» чи навіть невеличкі земні наділи для родини поза містом, що служили ледь чи не визначальним прихистком для виживання. Вони служили не оселями, в яких би культивувалась пам'ять про оспіване в піснях родинне гніздо. Та, на щастя, мало місце святе провидіння – для українського народу настала нова епоха, тобто час волі, незалежності, а звідси – й перспективи майбуття. І живильний струмінь належав таким, як Михайло Сікора: він визначив своє місце у трудовому строю й показував приклад іншим, коли придбати нову чи слід реставрувати стару деталь. Для нього не було другорядного, якщо йшлося, приміром, про вивезення на поля органічних добрив. Хтось би розробляв графік заходів на осінньо-зимовий період чи вів бесіду про підготовку техніки до польових робіт, а він жив нинішнім і завтрашнім днями. Для

нього не було умовної оранки – все має бути на совість. До слова: у його бібліотечці раритетне видання праці М. Творидла «Практичний господар. Управа рілі і господарських ростей» (Львів, 1928, 455 с.), де міститься чимало корисних порад. Отже, стосовно сумління. Як у бджіл, культура яких у праці – одна досконалість. У цьому зв'язку Йосип Фиштик свідчить: «Михайло Сікора пам'ятає: документарій простору – це від роду його нива. З колосками, які наливаються земним молочком і тими, що встигли ввійти у свою повноту, заясніти над світом блиском, успадкованим від першого світання. На цьому непритіненому крайчику поля відлунює материнська Пісня, дух батьківського нерва, в якому стугоницям не вдалось охолодити ні людської волі, ні найвищих потуг омріяної віками долі». Відомий поет-пісняр називає конкретний день, що припав на 29 квітня 2016 року. Тоді Михайло Сікора в черговий раз завітав до студії «Франкова земля» й поділився враженнями від поїздки до Мюнхена. Напередодні він з однопідприємцями з Народного руху України, з колегами Закарпаття і Тернопілля, побував в історичних місцях, пов'язаних з життям і професійною діяльністю Степана Бандери, мужнього сина України. Там зустрів голову правління «Об'єднання українських організацій в Німеччині» Лесю Шрамко, уродженку Дрогобиччини. Він переконався: Україна для неї, як і для багатьох вихідців з Прикарпаття, що волею долі опинилися на чужині, неначе перемога власного болю... Мюнхенські враження для Михайла Сікори співзвучні зі світлою, мудрою з діда-прадіда галицькою філософією, що глибинним корінням і прозорістю материнської сльози нагадувала прив'ялу квітку, під листком якої зберігся, налитий земними соками пагінчик...

На жаль, чимало співвітчизників полишають нині рідні оселі й виїждять на пошуки кращого життя в чужі краї. В умовах жорсткої конкуренції квота державна службова машина не завжди здатна проявляти себе на висоті, нерідко торпедуються здорові ініціативи генеративних громадян,

створюються важкі умови для ведення приватного бізнесу. Все це так. Проте клімат буває не лише природний, а й духовний. Людина живе не тільки для того, щоб споживати їжу, а живе, щоб знаходити відповіді запитам свого серця. Так важливо: своєчасно розпізнати своє призначення на землі, пізнати сліди благодатної присутності в її душі, прожити з Господом у мирі, збагнути свою подальшу долю після завершення людського існування. І тут на душу людини чигають різного роду нові релігійні рухи, різноманітні секти. Вони намагаються перейняти ініціативу людини, вичерпати її потом і кров'ю зароблені срібняки в обіцянку на позірне спасіння від усіх її бід.

Як збагнути сутність ситуації простій людині, як розпізнати де правдиві пастирі, а де – ні? Ця скрута від псевдо релігійного зомбування вдаряє по душах шрапнеллю чергової омани, відбираючи надію на спроможність самостійними силами будувати рідну хату. І добре, коли сучасник має змогу звідати й орієнтуватися на образи відважних одноплемінників. Гріх не назвати тут відомих уродженців Франкового краю як давніх епох, так і сучасної доби, приміром, Юрія Котермака-Дрогобича, автора першої друкованої книжки в історії східних слов'ян; Володимира Косика, історика зі світовим ім'ям; Віру Селянську, знану під прибраним прізвиськом Вовк, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка... Вони перебороли у свій час комплекс меншовартості, усунули зі свого життя орієнтир на рабство чи підлабузництво, торували шлях, відкритий ширшій громаді до самореалізації і розвою духовного потенціалу. Без сумніву, слід крок за кроком відстоювати ідею такого дбайливого господарника, який прогодував би не лише свою сім'ю, а й родину сусіда. Чим не євангельська ідея миру і милосердя великої душі? Та чи є такі сьогодні поруч? На щастя, можна стверджувати, судячи з досвіду, що так. Ось, відкріймо для читача й таку жертвовну людину, як Любомир Сікора, автора цінної праці «Жива бесіда» (2015). Він зумів динамічно розвинути ідею етнопізнання на українських землях, втілити її у вигляді тематичних

міжнародних конференцій, а в друкований спосіб – у вигляді численних книжкових наукових та популярних видань товариства «Бойківщина», заохотивши до співпраці чимале коло фахівців і аматорів. Погодьмося, такі речі об'єднують і свідчать про поразку вузької амбітності перед компетентністю і служінням громаді. Коли ж його рідний брат довів на ділі господарника району, що варто поборотися за піднесення престижу рідного краю, не осоромити рід Сікори, а докласти всіх зусиль і знань для служіння громаді, сприяти розвою особистих якостей співвітчизників.

Довгий шлях до очільника Дрогобицької районної ради пройшов ювіляр, будучи ось вже сьомий рік на політичній посаді. Благодійник, жертводавець, меценат, господарник, людина яка об'єднує, а не роз'єднує в час, коли тривають скрутні для України миті її історії. Він знаходить компроміс у діалозі між різними політичними прихильниками як представник Народного Руху України від самих початків цієї організації, – а це не мало не багато – вісімнадцять політичних партій. Однак як голова дрогобицької районної ради він сприяє поширенню престижу Франкового імені в Україні та поза її межами, докладав і докладає великих зусиль для розвитку Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі», здобуваючи для нього ще від 2006 року визнання на рівні національного заповідника, – колиски великого генія людства Івана Франка. Пам'ятним, приуроченим до 160-роковин Каменяра є видання «Франкова нива». Альманах об'єднав творчу інтелігенцію – поетів і прозаїків Заходу і Сходу, Півночі і Півдня України перед великим заспівом – творчим поклоном українському генію під гаслом «Нам пора для України жити!». Велика заслуга у започаткуванні цього періодичного видання належить Михайлові Сікорі, який своєю харизмою прислужився до цієї поважної місії на користь доброї справи – урочистому пошануванню імені Івана Франка. І таких прикладів, які ілюструють багатогранність зацікавлень, устремлень і новаторських

здумів Михайла Сікори, але й допоміг іншим. За влучним спостереженням Йосипа Фиштика, Михайло Сікора нагадує міцного й мудрого чоловіка з громадянською далекоглядністю Франкового Захара, який чує тих, хто б'є в броню неспокоєм душі... Ось не так давно колеги обрали його головою ревізійної комісії Асоціації голів Львівщини? Обов'язків побільшало. Однак, за зізнанням Михайла Сікори, «зверху краще видно те, що внизу, а на місцях й віддалене стає ближчим. Відтак усе разом – і вектори, і траєкторія – стають близькими на відстані серця».

Доцільно пригадати й те, що сталося 2 червня 2016 року. Тоді відбулося літературно-пісенне дійство "Під небесами Франкового краю" на сцені Львівського академічного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича. Присутні тепло зустріли представників місцевої ділової еліти. Михайло Сікора напередодні підписав ряд важливих протоколів про міжнародну співпрацю Франкової Дрогобиччини з містами – побратимами з Польщі, Німеччини, Сполучених Штатів Америки. Він цього разу завітав на знаковий захід, приурочений 160-літтю від дня народження геніального вихідця зі славного Підгір'я Івана Франка. Президент Дому Європи у Києві, професор Людмила Височинська, звертаючись до присутніх, наголосила: "Михайло Сікора – носій доброго прикладу для тих керівників, котрі ще не встигли встановити поважних контактів. Адже вони у недалекому майбутньому принесуть іноземні інвестиції в Україну." Поважна гостя запросила Михайла Сікору на сцену і урочисто вручила йому Диплом Міжнародної Премії "За Європейську співдружність". В цьому формулюванні розкодовувалась багатолітня праця очільника Дрогобицької районної ради на користь справі створення в Європі єдиного економічного, культурного та інформативного простору, за зміцнення дружби між європейськими народами. Промайнула думка: це ж-бо для таких, як Михайло Сікора, і стебло з рососою при власному русі, і промінь з просоння, і зірниця над прочиненим вікном

стають поруч. Бо життя та одержимий чоловік у ньому вартують такої обопільності.

Для Михайла Сікори характерним є устремління йти вперед. Йдеться про особливу рису, для якої примітним є гарт. Йосип Фиштик, заслужений діяч мистецтв України, віце-президент Дому Європи у Києві, головний редактор Дрогобицького регіонального радіо "Франкова земля, надіслав авторам цих рядків таку посвяту:

ЗОРЯНИЦЯ
Михайлові СІКОРИ

*Живу! Як сокіл із гнізда,
З землі вдивляюся у небо.
Мов звір, біжить з чуми орда,
Рахує кулі біля себе.*

*Горю! Поля шумлять. Летить
Мій жар – б'є з ніг чужинця.
Земля, немов пророк, гласить:
Орда без серця наодинці.*

*Іду! Ялиця молода
Гартує волю, мов живицю.
Тікає, падає орда.
П'є кров мушва з її обличчя.*

*Гей, вище стяг! З ним дух братів,
Що стали в небі криком птиці.
Герої честі – вічний спів
Із церкви-зоряниці.*

Що ж, годі перерахувати усі реальні справи і проекти Михайла Сікори ! Він активно сприяє розвитку фермерства на Дрогобищині, садить яблуневі сади, освоює нові джерела енергії, знаходить час і кошти на ремонти старих і відкриття нових шкіл у містах і селах району, покликаний слідкувати за виконанням щорічного бюджету тощо. Водночас без його участі не обходяться заходи, пов'язані з драматичними і

трагічними сторінками нашої історії сьогодення, на яке припала у 2014 році жорстока російсько-українська війна. Доводиться оплакувати разом з вдовами і дітьми загиблих героїв, відкривати меморіали полеглим захисникам вітчизни, алеї слави, дбати за привнесення миру в їхні потривожені смертю оселі. Бо ж війна відлунює в наших серцях, вривається чорним круком в зелені гаї України, забираючи її кращик дочок і синів. І в підступний спосіб вона сіє розбрат і сумнів у певності наших кроків до правдивої незалежності. І тут ясний розум керманича району свідчить про розуміння потреби в консолідації зусиль різних верств населення, не тільки задіяних в промисловій та сільськогосподарській галузях, а головно в інтелектуальній царині. Зрештою, Михайлова дружина Оксана Сікора, – кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри математики Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка, обдарована берегиня роду.

Про рівень господарника Сікори-ювіляра можна судити на основі непогрішеного знаку – не розходження слова і діла. А в тому, що він – людина слова і прямолінійна особистість, мали змогу неодноразово пересвідчитися багато людей. Беручи приклад з бджолиних сімей він навчився від них великої речі – жити гуртом і не полишати своїх цілющих основ. Чим якісно не подібний на іншого відомого політичного бджоляра, котрий не зумів розпізнати своєї історичної місії бути стерничим великого українського діла, змарнувавши довіру українського народу. Праця на посаді голови районної ради неможлива одноосібно. Це співпраця з різного роду комісіями, виконавчим апаратом, керівництвом і службовцями підприємств та установ, інвесторами і спонсорами на благо рідного краю. Та Михайло Сікора тверезо оцінює реалії розвитку в умовах соціальної апатії до колективних проєктів, викликані недовірою у власні сили з боку покривджених і опущених напризволяще владою людей. Тож повернути довіру до владних інституцій покликаний сам керманич, змушений зважати на різні протистояння і часто незаслужену критику,

яка лунала і лунає з різних політичних таборів, що й не дивно. Та каравану йти попри голоси, які його намагаються стримати. Отже, яким чином зберегти вирощений сад, який плодоносить ? Часом відповідь надійде в посланні друга. Такою й видається відповідь у славні з-під пера знаного на Дрогобиччині педагога й культурно-освітнього діяча Степана Якіма:

Михайлові Сікорі

Славень

*Зійшов із неба зорепад,
Плодами тішить щедрий сад
І доста збіжжя у стодолі,-
Праці ж було ген доволі!
Таким вперед іще іти,
Своєї прагнути мети,
Нести свій хрест, допомагати,
(Убогих навкіл ще багато!)
Харизма серця: чесний, добрий.
На Сході частий гість. Хоробрий!
І сім'янин є надзвичайний,
З людьми відкритий, сонцясяйний.
Михайло має Божий дар
Долати труднощі без чвар,
Зігріти вміє всіх теплом
У спілкуванні, за столом.
Знаходить час для сиротини,
Доля нещасної дитини
Його турбує як своя-
Святим для нього є сім'я.
Межі немає в шістдесят?!
Врозвої славиться наш сад.
Авжеж досягнуто багато,
Земне ж воно у буднях свято.
Є всенародне визнання
За розум, мудрість і знання,
Порядність, спокій і надійність.
У дружбі чесність, свята вірність,*

*Доступність, щирість й простота.
Тому в цей день ми неспроста
Відверто стверджуємо нині:
Це чин служіння Україні!*

Про що мовиться ? Про чин служіння. І тут його непоступливість зрима: він володів рішучими принципами господарника, а вони однозначно – позитивні риси характеру ювіляра. Він не перебігав від одної політичної дахівки до іншої, не шукав прихистку у скоробагачків, а від вузівського формування своєї особи (1984 року успішно завершив студії в Львівському лісотехнічному інституті) плекав високі моральні якості відповідального громадянина, людини трударя, людини солідарної у радості і горі. Безперечно, такі трудяги потребують підтримки громади, відчувають її потреби як потреби свого особистого життя. Знаний поет Василь Кузан висловив цю думку рядками акровірша «Михайло Сікора»:

*Місто біжить по колу.
Ирій, неначе покруч.
Хтось загубив підкову.
Ангел з тобою поруч
Йде, обіймає, нестить...
Любить тебе, леліє.
Осінь твого протесту...
Скільки у тебе сили?
Істину світу знаєш.
Космос приносять бджоли.
Острів твоєї слави*

Радісно зустрічає

Армію днів щасливих.

Так, життя кожної людини містить своєрідні стоп-кадри. Вони для героя нашого нарису – дзвінки. Скажімо, він віддав данину радянській армії повним терміном: в 1977-1979 рр. служив в містечку Мирний, що в Архангельській

області, де керував загоном з тридцяти воїнів... Скільки листів надійшло йому від коханої Оксани ? Усі зберіг: на багатьох – сліди чистих дівочих сльозинок, що лилися зі щирих очей Оксани і ставали бурштиновими сплесками... Це – знак колиски її любові: дочекалася судженого!

Що годиться ще додати ? Михайло Сікора побачив світ 24 листопада 1957 року в присілку Торхів села Гаї Нижні, що неподалік від Дрогобича. Відтоді минуло шістдесят...Йому випало зростати в заможній родині лагідної матері Катерини Сікори (з хати – Бойко; 1924-2010) та мовчазно-благодатного і водночас сурового батька Миколи Сікори (1922-2007) й бути при цьому наймолодшим з трьох синів – Любомира, Ярослава, Михайла. Зрозуміло, кожному судилася своя доля і «свій шлях широкий»... Та є одна риса спільна для усіх: вони – кожний у свій спосіб – утверджували поступ України. Проте нині ми прагнули виокремити образ Михайла Сікори. Ювіляр міцно стоїть на землі, якою прямує, по-господарськи оберігаючи її красу.... Про це акровірш, що належить перу одного з авторів цих рядків, а саме Богдана Завідняка:

Минає час, поклавши все на місце.

Инакшим вже не будеш, селяві.

Хай роки йдуть, не видно хто ти? звідси.

А тільки потім, як ідем за світ.

Його красу ми любим до нестями,

Любов у серці беручи від мами.

О, як багато вона може може дати

Синочкові, що вийде світ пізнати,

І ось вже шостий розміняв десяток!

Коли ж той час відлинув, і не знати?

Он тільки щойно тямити навчився:

Роки пройшли, не дбав за свій достаток

А лиш для краю рідного трудився!

Так-так, особисті якості сьогодні служать віночком пошани доброзичливому Ювілярові, якому хочеться побажати довгих літ життя на славу України загалом і

рідного краю та його односельців – зокрема. Знаємо не зі слухів: Михайло Сікора живе турботами громади. Він щоденно сідає за кермо легковика й поспішає із села до Дрогобича. Нерідко вдивляється туди, де стирчать кургани. Це – ритуальні насипи з культурним пластом, якому п'ять-шість тисяч літ...Адже тут, в серединній Європі, знаходився найсхідніший форпост Римської імперії. Винятково цікаві факти про це містяться в монографії Яна Махніка, Дмитра Павліва, Володимира Петегирича «Стародавні кургани у селі Гаї Нижні біля Дрогобича» (Краків, 2011, 216 с.). Вона видана Польською академією наук спільно з Інститутом українознавства ім. Івана Крип'якевича Національної академії наук України українською й польською мовами. На усіх етапах здійснення цього важливого проекту посильну допомогу подавали брати Любомир і Михайло Сікори. Ось – автограф одного з авторів згаданої розвідки, що засвідчує сказане: «Шановному п. Михайлу Сікорі на добру згадку про плідні археологічні дослідження в Гаях Нижніх і з великою подякою за допомогу. Надіюсь на дальшу успішну співпрацю! Дмитро Павлів. 27.01.2012 р.» Тут варто підкреслити: Михайло Сікора відгукнувся цінним публіцистичним виступом під назвою «Сутність історичної правди – одна», коли 7 липня 2016 року Сейм Республіки Польща ухвалив резолюцію про визнання Волинської трагедії "геноцидом польського народу" та встановлення 11 липня Національним днем пам'яті. Звісно, правда не може бути маленькою або великою: вона є, або її немає. Що ж, минуло кілька тижнів, а все ж такий акт з боку парламенту сусіднього народу, який заслужив в останні роки в уяві українського народу окреслення «єдиного адвоката України», викликає щонайменше сумнівний акцент. Саме тому Народний Рух України, як жодна інша суспільна сила в політикумі України, не тільки стурбована також картиною, але й висловлює розуміння виняткової тривоги з проєкцією на згадану ухвалу. Народний Рух України розцінює ухвалення резолюції Сеймом Республіки Польща про визнання Волинської трагедії "геноцидом польського

народу" та встановлення 11 липня Національним днем пам'яті як неприхильний акт стосовно демократичної України, яка у винятково важких суспільно-політичних, економічних, геополітичних умовах утверджує європейські цінності. Згаданий акт суперечить історичній правді, оскільки є однобоким. Бо ж, як свідчать історичні джерела, етнічні чистки мали місце на окупованій в час II Світової війни українській території. Впадає у вічі факт: що ця всуціль антиукраїнська, несправедлива резолюція ухвалена тоді, коли Українська держава ослаблена, веде війну проти російських окупантів на Сході України, тобто захищає Європу, у тім числі й Польщу, від російської агресії. Тому Народний Рух України оцінює зміст ухвали з боку Сейму Польщі однозначно несправедливим стосовно України, яка в той час не була суб'єктною величиною. Таким чином, нині Україна і Польща мали би бути на одному боці на шляху до Європейського дому. Натомість послаблена увага до проблемних питань, зокрема розстрілу польських військових у Катині, трагедії під Смоленськом, у результаті якої знищена політична еліта польського народу. Розгляд польським парламентом цих питань та прийняття відповідних постанов було б на часі. До слова, знищення людей за етнічною ознакою мало місце у Єдвабному, в Кельцах, в Павлокомі; окремої оцінки заслугувала б акція «Вісла», що була скерована проти українського народу. Згадана ухвала демонструє певне свідчення, що в окремих носіях польського політикуму домінують шовіністичні настрої. Потрібно б робити акцент на спільні, а не відмінні ознаки, що творять тло приязні між народами-сусідами з огляду на минуле, теперішнє й майбутнє. Сподіваємося, що формула «прощаємо і просимо прощення», яку утверджував своїм праведним життям великий син польського народу, святий Іван-Павло II, буде животворною під знаком порозуміння та розбудови українсько-польських взаємодій на засадах добросусідства та взаємоповаги. Як бачимо, Михайло Сікора однозначно захищає трансцендентні вартості, що приносить користь народам-сусідам. І не

тільки. Бо ж за вікном – нові виклики глобалізаційного типу. Зважмо, що від червня 2017 р. Україна вступила в еру «без віз». Хіба не ілюстративним є факт, що в рамках співпраці між м. Мускатин (штат Айова) та Дрогобицьким районом, нещодавно в США побувала делегація з Франкового краю, яку очолював Михайло Сікора...

Звісно, кожний матеріал, закроєний крізь ювілейну призму, має об'єктивно передусім позитивну основу характеристики персонажа. Тому ми використали голоси друзів і колег Ювіляра, про якого винятково прихильно відгукнулися, зокрема, Владики Ярослав Приріз, Григорій Комар, а також Надія Скотна, Михайло Гладій, Віктор Романюк, Тарас Кучма, Михайло Кравець, Богдан Бугай, Володимир Стецівка, Ігор Добрянський, Степан Макар, Руслан Щерба, Богдан Британ, Василь Кузан, Йосип Фиштик, Степан Яким, Михайло Небелюк, Іван Піляк, Марія Чмирід, Юрій Жук, Микола Андріїв, Віталій Перхун, Максим Лісогор, Іван Швед та ін. Виокремимо й польських побратимів – Марека Клару, Яна Гржесяка, Владислава Гржежчука... Проте не обходимо й гострих кутів, якщо вони варті уваги у зв'язку з тим, що постає визначальним у розмові про Ювіляра.

...Дружина Оксана не нарадується: оце щойно напився живильної води з родинної криниці син Юрко. І поклонився порогам – чекає на нього поле. Син продовжує батькову традицію: то оре, то сіє, то збирає урожай. Одне слово, став успішним фермером. Він примножив те, розпочали його дідусь Микола й батько Михайло...

В просторій хаті знову запанувала тиша; так тихо, що годі не почути, як шарудять в невисокій стрісі гомінкі горобці. Рипнули двері – то увійшов до господи господар. Хоч і втома на обличчі, а очі світяться радістю. Сонце обійшло хату і сховалося за стару яблуню, яку садив давно-давно Микола Сікора, коваль з міцною правицею. Надворі довго не смеркало. І то був добрий знак, бо в день 60-річчя

Ювіляр чекав гостей... Що ж, життєві образи завжди служать благодатним ґрунтом для літератури.

Наталія Науменко, проф. (Київ)

Концепт духовної естафети поколінь

(Студії з україністики. Випуск ХУІІІ. Первісність життєвих змагань. Науковий збірник на пошану доктора філологічних наук, професора, академіка АН вищої школи України Миколи Зимомрі / За ред. Р.Радишевського, М.Ткачука, І. Зимомрі, І. Добрянського. – Част. 1-2.–Київ – Ужгород – Дрогобич : Посвіт, 2016.– 372 с.; 516 с.)

Мабуть, кожний літератор, хто шукає об'єктивні відповіді не на риторичні запитання, черпає натхнення із Франкової криниці. Про це свідчить і рецензоване видання, яке вміло упорядкували доктори філології, професори Микола Ткачук та Іван Зимомря. Обоє – знані науковці, але притому й непересічні літератори. А що, за Олександром Потебнею, спочатку було міфічне, а потім – поетичне та наукове мислення, то ця секвенція зумовила композицію обох томів: у першому ключовими жанрами стали рецензія, відгук та інтерв'ю, а у другому – наукові дослідження і розвідки.

І – чи так за задумом упорядників вийшло, чи суто випадково – перший том оправлено в синю палітурку, другий у жовту, цілком у кольорах національного прапора. Орнаментальна в'язь на аверсі та зображення водоспаду Шипіт (а у Карпатах вони всі називаються Шипотами) – на реверсі. От і вони – елементи міфічного мислення, які вводять читача у світ поетичних рецензій і поважних наукових статей.

Отже, рецензії та відгуки... Залежно від мети написання, рецензія може бути витримана в науковому

стилі, а може включати елементи публіцистичного й навіть художнього. Це можна помітити вже в заголовках.

Що можна побачити в назві рецензії або наукової статті? Об'єкт і предмет наукових студій; почасти їхні мету та завдання, методологію дослідження, а подеколи й лейтмотиви доробку рецензованих авторів... От кілька прикладів: «Мова як механізм національної ідентичності» Ігоря Добрянського; «Поетика новели: дискурс німецькомовного літературного простору» Івана Зимомрі; «Драматургія Лесі Українки та Юліуша Словацького: історико-генетичний і типологічний аспекти» Степана Хороба; «Концепт часу та особливості його сприйняття» Михайла Романа; «Образки та характер їхнього творення: пейзаж для душі» Наталії Науменко; «Аспекти конфлікту у комедіях Бернарда Шоу» Галини Ступницької тощо.

Водночас є й назви, які створюють горизонт очікування не лише наукової статті, а й рецензії, спогаду, вітальної промови, публіцистичного есе: «Книжка, яка гріє добром» Олега Багана (про збірник М. Зимомрі «Долі в людях»); «Слово з нагоди ювілею. Миколі Зимомрі – 70» Ярослава Грицковяна; «Голос молоді музи» Романа Пастуха (попереджаємо: йдеться не про відоме літературне угруповання доби модернізму, а про дебютну збірку школярки Олександри Гончар, удостоєної премії імені Вільгельма Магера).

І вже зовсім інтригуючи: «Via est vita» славнозвісного фахівця з античної культури Андрія Содомори; «Діалог з полуднем віку» Івана Хланти; «Гетерогенність провінційного ладу» Ольги Червінської (розвідка, присвячена неоціненній ролі провінції у творенні культурного часопростору цілої держави); «Глобалізація и искусство» Юрія Борева... Додамо сюди ще й численні назви статей і рецензій іноземними мовами – німецькою, англійською, польською.

Та водночас назва наукової статті приховує значно більше, адже вона завжди має знаковий характер. Ще до знайомства з текстом реципієнт засновує на заголовку

власний асоціативний ряд, що допомагає йому прояснити для себе «внутрішню форму» твору. До розуміння семантики заголовка та його ролі у подальшому пізнанні наукових творів доцільно застосувати потєбнівську нерівність $a < A = X$, де в даному разі a – заголовок як компонент цілого тексту; A – запас думок і асоціацій реципієнта; X – те пізнаване, на що вказівкою має бути a , тобто заголовок. При сталості a й мінливості A змінною величиною буде й X ; тобто, прочитання тексту варіюватимуться під однією назвою.

До речі, саме Олександра Потєбню бере в «одномудці» Ігор Добрянський у статті «Мова як механізм національної ідентичності». Спираючись на концепти й теорії всесвітньовідомих лінгвістів – В. фон Гумбольдта, І. Бодуена де Куртене, Й.Г. Гердера, професор з міста Кропивницький обстоює думку: добрими державниками можуть стати лише люди, котрі *«знали своїх предків, були відповідальними перед їх пам'яттю, бачили себе в історії, а історію країни в собі, [яким] була притаманна спорідненість з історичними артефактами, певна відповідальність перед пращурами, нащадками, історією та цивілізацією»* (т. 2, с. 64-65). Тому першочергове завдання – подолати віддалені та не дуже віддалені наслідки так званої «кризи ідентичності».

(Цікавий мовний збіг. Слово «кризі» з давального відмінка транспонується у називний двома способами: «криза» та «крига», і отже, долання кризи є й ламанням криги – метафорою весняного відродження природи, зокрема й людської, котре здійсниться через мову).

Відомо, що літературна критика – специфічний засіб спілкування письменника з читачами. Аналізуючи, тлумачачи, оцінюючи творчість митця, критик спонукає його до нових форм показу дійсності, вдосконалення письменницької майстерності. Своєю чергою, критичні праці активізують духовні сили їх читача, стимулюють його до роздуму, викликають інтерес до самостійного пошуку нових змістів мистецтва слова, учать бачити непомічене, розуміти незрозуміле.

«Мовою розуму» називав літературну критику І. Франко, усвідомлюючи її важливу роль в оцінюванні художньої якості писемних творів. Про це писала у листі й Леся Українка: *«...я б хотіла, щоб мене судили по щирості, незважаючи ні на мою молодість, ні на молодість нашої літератури, а я б тоді відала, як мені з тим судом обійтися... Щоб вам розв'язати руки до гострішої критики, я скажу, що я ніколи не ображаюсь, коли судять мою роботу. Не люблю тільки критики ad hominem, бо й, справді, не в тім сила, чи поет молодий, чи старий, хворий чи здоровий, оптиміст чи песиміст у своєму житті, від того вірші його ні кращі, ні гірші»* (лист до О. Маковея від 28 травня 1893 р.)

Своєю чергою, із Іваном Франком веде діалог наша сучасниця – компаративіст Оксана Бродська, виявляючи спільне та подібне у прозі Каменяра та його австрійського брата по перу Артура Шніцлера. Доречно посилається вона на знану всім філологам цитату з Франкової праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку»:

«Новела — се... найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому (підкреслення моє; а уявімо, що сказав би Іван Якович про наш злам ХХ – ХХІ століть! – Н.Н.) часу, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати багатомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізноманітніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою».

За спостереженням І. Франка, усе частіше привертає увагу не те, що відбувається у повсякденному житті, а те, що діється в душі людини: «Факти, що творять її (новішу белетристику) – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи». І гострішими ці конфлікти стають саме в новелістиці – як Франка, так і Шніцлера. На цьому ґрунті Оксана Бродська робить висновок: художня довершеність творів обох письменників «знайшла свій вияв в утвердженні позиції оповідача як стороннього спостерігача, його орієнтації на просте відтворення «сцен, узятих із життя», з

одночасною відмовою від «роздумів», які має робити сам читач» (т. 2, с. 38).

Завдання критики як «мови розуму» – оцінювати літературні явища на основі суджень, доказів, аргументів; помічати все найкраще, що є в літературі; допомагати читачеві глибше розуміти ідейно-художню сутність словесних феноменів, а письменникові – адресатові критичного відгуку – усвідомити переваги та недоліки свого письма. Показник високої майстерності критика – поява доопрацьованого, вдосконаленого, бездоганного літературного твору.

Непересічне явище у письменстві одразу здобувається на критичну оцінку, а вона, своєю чергою, породжує новий твір або нову інтерпретацію вже написаного. Тому зіставні дослідження творів та їхніх критичних інтерпретацій ведуться на засадах *герменевтичного кола*.

Другий чинник – прочитання критичних праць, присвячених розвитку національного письменства за періодами або родо-жанровими характеристиками. Різні точки зору можуть перетинатися як у дослідженнях літератури певного періоду взагалі, так і у студіюванні творчості окремих авторів. Тому скоординувати ці точки зору та виробити нові критерії осягнення та оцінювання літературного твору – головна ідея авторів проекту, оприєвнена в першому томі. Результатом цієї роботи стане виявлення та актуалізація тих елементів аналітичного дискурсу, які сприятимуть виникненню й посиленню наукового інтересу до подальшого розгляду творів конкретного письменника.

Авторові цієї статті випала велика честь – стати рецензентом кількох нових збірок Миколи Зимомрі: художньої прози – «Дзвін для ангелів», «Промінці студеного сонця», книжку-білінгву «Образки Срібної Землі». Тут слід виокремити великі обсягом його збірки художньо-документальних нарисів, зокрема, «Долі в людях» (2006) та «Час і життя» (2012). Діапазон художніх змагань Миколи

Зимомрі демонструють переконливо бібліографічні показники: «Алгоритми наукового поступу» (2013) та «Стихія творчого поступу» (2016).

Зупинімося на «Дзвоні для ангелів» (2015). Уважний погляд на поетику образків М. Зимомрі дозволяє назвати їх новелами. Новела – це мистецтво жанру в найчистішій формі, що склалося в давнину в тісному зв'язку з магією та міфом. Сам жанр новели та його еволюція в жанровій системі української літератури різних періодів – від кінця ХІХ до початку ХХІ століття – засвідчує собою одвічне прагнення до пізнання нового, до створення нових форм осягнення світу.

Тому новела, особливо у сучасній літературі, важлива як жанр, що стоїть на перехресті всіх літературних родів: епіки (розповідь про незвичайний випадок), лірики (увага до внутрішніх переживань, темпоритм оповіді) та драми (внутрішня драматургія новел, головними дійовими особами яких є оповідач, різні прояви його alter ego).

Гранична стислість, якої новітні майстри новели досягають наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть, – це наслідок «зосереджуючої миті життя та особливих композиційно-стилістичних прийомів, які щільно сполучають образи, аби викликати швидкоплинний спалах думки, почуття, настрою, вичарувати цілокупне враження від душевного стану чи грані характеру дійової особи» (В. Фащенко).

Засадничим принципом творення образу персонажа у Миколи Зимомрі 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, закрююючи кожен 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» («Настрій»).

Письменник повсякчас звертається до свіжих тем, актуальних проблем, неординарних конфліктів, непересічних постатей. Ще під час читання збірника художньо-документальних нарисів Миколи Зимомрі «Час і життя» (2012) можна було переконатися, що автор обрав напрочуд надійну стратегію гірської подорожі, послуговуючись правилом, яке можна сформулювати так: не просто оминати небезпечну розколину між скелями, а побудувати через неї міст, щоб і ті, хто йде за провідником, могли відчутти руку того незримого Ангела-хранителя, який допомагає подорожньому подолати шлях (т. 1, с. 147).

Не випадковим у цьому розрізі є факт, що перша опублікована ще 1962 року новела Миколи Зимомрі звалася «Вишиванка». Саме такий, «вишиваний» погляд на життя своїх краян та спроби показати його у хрещатому узороччі власної душі – райського саду золотих троянд – зумовили індивідуальний стиль Миколи Івановича, який можна було б визначити як «пост-експресіонізм стефаниківського ґатунку з багатоколірною орнаментациєю закарпатського писанкового узору». Як образно висловився інший рецензент збірки, тобто Любомир Сенік:

«...Книжка «Дзвін для ангелів» 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».

Ці рядки можна транспонувати й у верлібр або версе, такі вони щирі та поетичні, таке у них доречне кожне слово:

*Книжка «Дзвін для ангелів»
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.

Оскільки осердя вміщених у першому томі **інтерв'ю** (с. 302-368) – українська культура та духовність, вони виростають у складні філософські драми-мораліте – і, вслухаючись у кожну репліку, ми можемо уявити, як розігрується дійство, як постають зі слів образи Мови, Літератури, Історії, Церкви, Музики, Театру.

Про це свідчать і їхні назви, наприклад «Світобудова: часові й життєві відповідності» – бесіда М. Зимомрі з о. Михайлом Бучинським про насущні потреби української ідентичності, культури, релігії; «Життєвий поступ та його вимір» – розмова Миколи Зимомрі з Андрієм Дуриною на актуальні теми наукової та видавничої діяльності; «Сутність розмови та її достовірність» – дует Іван Зимомря – Андрій Дурунда, де через образ батька-ученого оприявлено становлення особистості сина як хранителя наукових традицій; в інтерв'ю «Смисли комунікативної мети та її пріоритетні установки» Петро Кононенко – знаний дослідник часопростору села в українській літературі – зібрав і передав нам цілий «вінок» концептів-відповідей на запитання «Як прослалися Ваші шляхи в науку», серед яких – *рідне село, гори, гірські ріки, народні пісні, Срібна земля – Закарпаття*; «Вираження авторського самозаглиблення» – спроба знаних науковців Людмили Краснової та Миколи Ткачука утаємничити читача в алхімію творчості Ювіляра; «Багатоконтекстність зацікавлень» (Матеуш Вілінський, польською мовою) – діалог, із якого україномовний читач може виявити нові риси біографії та доробку Миколи Зимомрі.

Метафоричні образи напрочуд удало поєднуються з науковими термінами. Так, Степан Жупанин (багато хто з нас і досі пам'ятає опублікований у дитячих читанках його віршик про малого чабанця) у нарисі «Сходження до вершин» пише: «Гортаю сторінки унікальної збірки «Ой там, на горі, на вершечку»... Гортаю, читаю і не раз повертаюся до думки: який то вірний, чесний, славний син своєї матусі, що дбайливо записує пісні у її виконанні, бере найактивнішу участь у їх упорядкуванні й виданні! Історія фольклористики, мабуть, зафіксувала дуже мало аналогів» (т. 1, с. 104).

Ці слова особливо актуальні зараз, коли на фоні загострення «мовного питання» навіть визначення «рідна мова» піддається численним інтерпретаціям, часом хибним; коли акцентується на болючих проблемах економіки, «а культура нехай почекає...».

Дочекалися. Неправильне розуміння глобалізації призвело до засилля в мові чужоземних елементів – різних *мерчендайзингів, коворкінгів, аутсорсингів, консалтингів, селебритізі, фронтменів, нараторів, нарататорів et cetera*, що їх вважають більш «модними», «престижними», «науковими», «місткими» тощо... Тому цілком закономірно з'явилася у двотомнику стаття Юрія Борєва «Глобализация и искусство» (т. 2, с. 23-28).

У зв'язку з іменем Ю. Борєва одні одразу згадають філософські й мистецтвознавчі праці «О комическом», «О трагическом», «Введение в эстетику», «Художественные направления в искусстве XX века», «Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов», за якими, можливо, свого часу готувалися до іспитів, писали курсові та дипломні роботи. А комусь спаде на думку двійко-трійко цікавих фактів, наведених у тритомнику «XX век в преданиях и анекдотах», зокрема й вислів, що приписується В'ячеславу Чорноволу та цитується сьогодні доволі часто: «Де два українці – там три гетьмани».

Розпочинаючи свою статтю з тези про глобалізацію як споконвічну мрію людства (посилаючись на Олександра

Македонського, Христа та Пушкіна), Юрій Борєв виводить нове поняття «Загальнолюдська література». Через окреслення парадигм «Глобалізація та особистість», «Глобалізація та загальнолюдська література», «Особливості загальнолюдської літератури», «Добро та зло глобалізації», «Передбачуване майбутнє», «Людська спільнота як тема літератури» науковець пояснює читачам нововведений термін:

«Загальнолюдська література – концепт, який продовжує собою Гетевське поняття «світової літератури»... У ХІХ столітті література світу стала світовою літературою. У ХХІ столітті світова література під впливом глобалізації набула багатьох нових якостей і стала загальнолюдською літературою» (т. 2, с. 28).

«Світ, який подарував нам Господь, живе у формі мови». І в цих словах – усвідомлення того, що «загальнолюдська література» кожним своїм шедевром спроможна вселити нам надію на те, що саме завдяки мові набагато триваліший, ніж для цезію та стронцію, «період напіврозпаду» радіоактивного ізотопу (а ці слова з 1986 року увійшли в активний лексикон мало не всіх українців) байдужості до ближнього врешті-решт минеться, і людина постане очищеною Словом перед оновленим доквіллям.

Духовна естафета поколінь і народів – явище непроминальне, здійснюване передусім через культурні контакти. Адже глобалізація, характерна для нинішнього етапу розвитку суспільства, аж ніяк не означає культурного нівелювання, уніфікації, намагання підігнати все під вивірену схему. Вивчення іноземних мов, читання (в оригіналі та перекладі) художніх творів різних країн на тлі виховання поваги до Рідного Слова – і є той духовний виднокіл, до якого прагнемо сьогодні.

Свого роду символічним аналогом глобалізації можна визнати мистецьку синестезію – явище, яке особливо гостро актуалізується в добу зламу століть. Творчий доробок Миколи Зимомрі – пряме тому свідчення: в умінні написати словом портрет друга йому рівних немає. І не лише в жанрі

наукової статті, а й художнього твору. Тим-то й відповідають йому навзаєм численні науковці – філологи й педагоги, соціологи й культурологи.

«Хто Божого Царства не прийме, мов те дитя, той у нього не увійде», – писав Євангеліст Марк. Велика радість, що Микола Зимомря, як і його нащадки та дослідники, зокрема співавтори «Первісності життєвих змагань», несли і несуть тепло у ставленні до всіх оточуючих, мов до дітей, аби допомогти їм побачити Царство грядуще. Але більша радість – у тому, що нові покоління зберегли у своїй душі оту часточку дитинності, яка дозволяє кожному отримувати втіху від усього побаченого, – а коли побачене пропущено крізь призму багатющого досвіду, то воно стократ яскравіше стає, бо оправлене в Слово.

Ілюстрація тому – відгук Романа Пастуха «Голос молоді музи» (т. 1, с. 193-194) про Олександру Гончар, юну авторку, яку буквально відкрив Микола Зимомря. Здавалося б, скільки творів для дітей написано про ліс і лісових мешканців – звірів, птахів, комах, про цілющі лісові трави та запахущі гриби! Але... Ось ліцеїстка Олександра Гончар на початку 2014 року видає в дрогобицькому «Посвіті» збірку «споглядальних етюдів» під назвою «Веселка лісової галявини», залучивши до її створення своїх численних однокласників-художників. Головні герої цих етюдів – два єноти, котрі з оповідання в оповідання виконують якісь інші, але водночас корисні, суголосні з людськими види діяльності: то вони продавці у лісовій крамничці, то аптекарі, то куратори притулку для пернатих друзів, то кухарі, які готують різдвяну кутю, і подібне. Так може писати про ліс та його мешканців тільки людина, котра змалку знайома з цим чарівним часопростором, має задатки зоопсихолога та біолога й водночас – володіє даром перевтілення, аби, ведучи «діалог» із братами нашими меншими, дізнатися, чим вони живуть, і донести це все доступною мовою до нас. Згадаймо Френсіса Бекона: «Бджола збирає пилок із садових і польових квітів, але перетворює його відповідно до своїх умінь і намірів. У тому –

істинна справа філософії». І не лише філософії, додамо ми, а й усіх інших видів мистецтва, і літератури – не в останню чергу.

І повернімося до Нового Заповіту: «Досить і того, щоб учень був, як учитель», – говориться в Євангелії від Матвія. Та, як віддавна повелось, учитель від Бога, творець образків Срібної землі заохочує кожного зі своїх численних учнів хоч на йоту його перевершити: «Без цього немає справжньої наукової школи, немає розвитку та плідної співпраці».

Найвищий ступінь майстерності рецензента, дослідника, інтерв'юера – ведення з рецензованим автором діалогу, витриманого в ключі мови філологічних категорій. Враження кожного з авторів статей від знайомства (чи то особистим, чи з книжок) з авторитетним філологом М. Зимомрею, із його художніми та науковими творами, своєю чергою, зумовлюють усі подальші сприйняття та переживання, й у результаті формується портрет унікальної людської особистості з лише їй притаманним складом розуму, волі, душі. І, без сумніву, майстер здатен прозріти нові й нові штрихи цього портрета. Для чого ? Щоб, пізнавши алгоритми творчої стихії сучасника, йти далі...

Євген Пащенко, д-р фіол. наук, проф. (Загреб)

Від Франкового краю до Хорватії і Боснії

Нещодавно опубліковано книгу “Дорогою у світ пізнання” (Дрогобич, Посвіт, 2016), що містить розповідь про подорож представників інтелігенції з Дрогобича до українців, які проживають на теренах Хорватії та Боснії. Автори книги – Михайло Сікора, Микола Зимомря, Любомир Сікора, Надія Козар. Книга невелика за змістом, але сповнена великого простору – не лише територіального, як маршрут поїздки з-за Карпат до Хорватії та Боснії – до тамтешніх українців, а й перш за все почуттями добра до

земляків, багатством інформації, імен, постатей. У вступному слові, названому “Плодотворність стежки: від серця до серця” автор Михайло Сікора, голова Дрогобицької районної ради, говорить про роль і значення українців у світі у збереженні національних традицій, розвиткові зав’язків з історичною батьківщиною. Говорячи про історію розселення українців-русинів на юго слов’янських теренах, автор наголошує на стійкості людей у відсічі злу: “Лиховісна війна на Балканах розпочата 1991 року можновладцями Сербії, спричинила українській спільноті величезні втрати... На жаль, у зоні військових дій опинилися десятки тих сіл і містечок, де спільно проживали українці. Сотні українців віддали життя за незалежність Хорватії... Та в останні роки, неначе Сфінкс з попелу, відроджується культурно-освітнє життя в Хорватії, Словенії, Боснії і Герцеговині”, - зазначає автор. Далі – йде розповідь про подорож, що виникла як відповідь на запрошення етнологічному товариству “Бойківщина”, який очолює Любомир Сікора, з боку Спілки українців імені Тараса Шевченка у місті Баня Лука, відвідати їх з нагоди 80-х роковин Голодомору в Україні. Також надійшло запрошення й від української громади, яке надіслав Михайло Семенюк, відвідати українців Славонії. Делегація українців з Дрогобича, хоч і невелика, проте представлена була людьми великих знань. Це – професор Микола Зимомря, історик літератури з європейським ім’ям, а також письменник, автор низки прозових збірок; Любомир Сікора, сповнений щирими знаннями, багатством ідей щодо дослідження української давнини від Прикарпаття до Адриатики і ширше; Надія Козар, що керує культурним життям міста. Виступи українських гостей про історію і сучасність України слухалися великою аудиторією – від студентів Загребського університету до міст з українськими осередками, які відвідали дрогобицькі просвітителі. Розділ книжки про виступи на тему Голодомору важливий і як матеріал, збагачений новими фактами з історії геноцидного злочину, створеного російсько-радянським режимом в Україні.

Автори розповідають про зустрічі з українцями міста Славонський Брод, який увійшов у їхню свідомість багатьма враженнями. Особливу повагу і вдячність викликав Михайло Семенюк – його плідною діяльністю на користь української спільноти, а також керівники низки українських осередків Славонії. Мальовниче представлені зустрічі з українцями Боснії, чимало теплих слів сказано про діяльність Павла Головчука. Видання має свою цінність і викладом лекції про перекладацьку майстерність, яку Микола Зимомря, літературознавець, письменник і перекладач, прочитав студентам україністики Загребського університету. Любомир Сікора ознайомив зі своїми пошуками і публікаціями в галузі давньої історії. Зустріч хорватської студентської молоді з дрогобичанами відбулася в аудиторії імені Тараса Шевченка, одній з кращих щодо оформлення славистичних аудиторій. Завдяки візиту дрогобичьких гостей, кафедра україністики поповнила свій бібліотечний фонд подарованими книжковими виданнями, а гості отримали книги, видані кафедрою, перш за все з історії українсько-хорватських зав'язків. Автори книжки в динамічному ритмі ведуть шляхами своїх поїздок і зустрічей – до інших міст і нарешті до Вуковара як символу перемоги хорватів над злом інтервентів, що має своє символічне значення і для сучасної України. Поїздка закінчилася відвідинами міста Липик, що увійшов в історію як місце перебування там Івана Франка і що увінчане пам'ятником поетові. Книжечка збагачена колоритними фотографіями, що представляють у першу чергу людей, які зустрічалися в цій подорожі, сповненій щирості почуттів, багатством вражень, ідеями взаємності, що сягає історичних глибин. Науковці подають в кінці своєрідний реєстр дружніх взаємин – імена людей, з якими відбувалися зустрічі. В цьому списку, безумовно, найзначніші імена і самих авторів, які увінчали свою подорож виразом теплих почуттів, відображених у цьому виданні. Очікується новий приїзд дрогобичької делегації, яка привезе децицію тиражу рецензованої книжки, власне, як вираз дружніх взаємин і

декларації потреби динамічного розвитку відносин між дружніми країнами в майбутньому.

О.М. Ткачук

Секрети літературної майстерні

*(Семків Р. Як писали класики: поради, перевірені часом.
– К.: Пабулум, 2016. – 240 с.)*

Для широкого загалу читачів є звичними біографії письменників, адже індивідуальність митця привертає увагу ще від часу Просвітництва. Ми читаємо інтерв'ю з улюбленими авторами, де дізнаємося про спосіб життя, організацію праці або прототиби героїв чи просто джерела натхнення. Якщо ці аспекти ще цікавлять любителів словесності, то секрети літературної творчості, такі як прийоми оповіді, композиційні вирішення, чи навіть вибір теми, про яку варто писати часто залишаються поза увагою. Навіть більшість філологів не замислюються про цей аспект улюблених творів. Виною цьому уявлення про інтуїтивну, творчу природу художнього твору. Мовляв, правила написання творів – це пережиток доби класицизму, теоретики якого сповідували раціоналістичний підхід, писали поетики за якими учні вчилися писати художні твори. Так сформувалося явище шкільного класицизму.

Українська література в шкільному прочитанні до сих пір сповідує романтичний культ митця, передусім у розумінні природи творчості. Мабуть тому книжок з цієї тематики обмаль. У 1991 році з'явилася перекладена з польської праця Яна Парандовського «Алхімія слова», яка зібрала цікаві факти з літературного життя, біографії письменників¹. Завдяки ній український читач зміг заглянути у письменницьку майстерню. Лише тепер

¹ Парандовський Я. Алхімія слова. Пер. з пол. – К.: Дніпро, 1991. – 374 с.

з'явилася на таку тематику праця Ростислава Семківа «Як писали класики». У ній автор на прикладі відомих прозаїків прагне привідкрити перед читачем секрети успіху авторів бестселерів. А це справді вони – Агата Крісті, Джордж Орвелл, Рей Бредбері, Курт Воннегут, Мілан Кундера, Маріо Варгас Льюїса, Умберто Еко. Як пояснює, літературознавець та критик Ростислав Семків, вибір авторів не випадковий: всі вони принагідно чи послідовно висловлювалися про принципи своєї творчості, давали настанови молодим авторам, висловлювали міркування про літературну творчість. Підібрані автори охоплюють різножанрові твори. Це і детектив, на прикладі Агати Крісті, фантастика у світлі досвіду Бредбері та антиутопії Оруела. Магічний реалізм, сатира та постмодернізм – така різнопланова стильова картина представлених авторів. Кожному з них присвячено розділ, який містить біографічну довідку, яка знайомить читача з героєм, його шляхом до успіху. Після цього подаються власні міркування митців про свою творчість, поради молодим прозаїкам. І накінець автор книги підсумовує досвід письменника, не лише на основі роздумів самого творців, але й з ширшої точки зору. Враховується читацька рецепція, спостереження критиків, місце в літературному процесі – все, що дозволяє висвітлити приховані моделі, які сам автор бестселерів міг й не зауважити. В результаті читач знайомиться з основними правилами письма від письменника.

Не варто очікувати, що ці поради навчать вас писати оповідання чи романи з нуля, відкриють таємниці поезики чи запропонують готові схеми. Також, якщо читач далекий від теорії літератури, то ази перед ним не відкриваються. Тут на поміч швидше прийде книга Петра Білоуса «Технологія літературної творчості», яка знайомить з численними літературознавчими поняттями та ілюструє їх прикладами з української та світової літератури¹. Логічно було б

¹ Білоус П. Технологія літературної творчості. – Житомир: Рута, 2017. – 216 с.

запропонувати читачеві певну схему написання твору й подати поради досвідчених письменників. За таким принципом побудована книга Юргена Вольфа¹. Однак вона страдає від надмірної кількості альтернативних пропозицій, коли читач губиться перед протилежними за змістом настановами.

З цього боку праця Р.Семківа виграє, адже подає цілісну картину стилю письменника. Поради, які пропонуються, вже апробовані в відомих творах. Якщо вам цікаво як поєднувати різножанрові варіанти оповіді, створити поліфонічну композицію і як виглядає майстерність романного контрапункту, варто ці прийоми від Мілана Кундера відшукати у його власних романах, поглянути як вони застосовуються на практиці. І при цьому читач не переобтяжений термінами. Хоча без них не обійтися, але якщо вони з'являються, то як правило не відомі широкому загалові: фокалізація, прийом очуднення або ж критика читацького відгуку. Автор не зловживає професіоналізмами (мабуть далися взнаки настанови класиків), читачеві не потрібно запам'ятовувати розумні поняття адже вони доступно пояснені, навіть якщо це таке складне явище як постмодернізм. Що ж таке постмодерний твір, – запитує автор книги і дає відповідь: «це коли хтось пише мелодраму, прочитавши сто мелодрам. У нього ж усі ходи записані!».

Попри доступність та дотепність книга не є поверховою. Перед читачем постає широка картина складності літературної творчості. Допитливий читач зможе звернутися до першоджерел, які зринають у тексті від автобіографії Агати Крісті, окремих праць Рея Бредбері, Джорджа Орввела, М.Кундери, есе Курта Воннегута до ґрунтовних літературознавчих досліджень Умберто Еко. Починаючи від Агати Крісті, автор ознайомлює читача з

¹ Вольф Ю. Литературный мастер-класс. Учитесь у Толстого, Чехова, Диккенса, Хемингуэя и многих других современных авторов. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 345 с.

ідеями психоаналізу С.Жижєка та Лакана. У розділі про Орвелла звучить ім'я Фрейда та його концепція підсвідомості, і тут же Ж.Сартр і його есе «Що таке література». Автор майстерно володіє матеріалом, йому вдається поєднати інформацію про, те, звідки Агата Крісті бере рецепти отруєнь для своїх детективів, з принципом пірамідальної побудови Маріо Варгаса Льйоси. Від «Поетики» Арістотеля до праць Жака Дерріди та Мішеля Фуко – все це становить міжтекстові зв'язки книги. Поряд з цим читач дізнається імена письменників, творчість яких суголосна розглянутим авторам.. На жаль, українські автори у цьому відношенні згадуються чи не раз на весь текст.

Виникає питання, чи потрібно знайомитися з біографією письменника, щоб засвоїти правила письма? Р.Семків прагне поєднати біографічний метод літературознавства з психоаналізом. Це, на його думку, дозволить показати пружини творчості, тобто ті причини, що спонукали митця творити. Пережиті травми, сильні враження знаходять вираження в творчості. Користь цього підрозділу для молодих авторів, на нашу думку, швидше в розумінні труднощів, які чекають початківців на шляху. Чого варті перші гонорари Агати Крісті переведені у гривні, які демонструють кабальні умови з першим видавцем. Загалом в книжці ми зустрічаємо різноманітні числа – один з підрозділів вказує на вартість коштів витрачених на написання відомого роману. Лаконічність будь-якої біографічної довідки це виклик для укладача, в цілому автор книги вміло оперує цікавими фактами життя, описує умови в яких вони творили. Словом, змальовує яскравими фарбами життєвий досвід, який відобразився на творчості митців. Зазначимо лише, що описувати скандал з Міланом Кундерою було не варто, тим більше не зрозуміло, як це вплинуло на його творчість. Єдиний плюс проведено паралель з Симоненком, Світличним, Стусом.

Мабуть, найбільшим клопотом автора була третя частина кожної історії, де по-суті подається літературознавчий аналіз творчості письменника.

Складності додає завдання, яке постає в цьому випадку, осмислити сховані таємниці майстерності. Це аналіз секретів успіху, що саме викликало зацікавлення читачів, які нові ідеї реалізував митець, чому його твори актуальні. Намір вписати відомого письменника в літературний процес та ще й в стислій формі зумовлює ефектний образ кожної постаті. В ньому домінує певна іпостась письменника, його оригінальне обличчя. І тут виразнюється ключова проблема настанови навчити писати художні твори. Кожен справжній письменник це індивідуальність. Без творчого підходу лише досконалого знання прийомів та наслідування недостатньо. Потенційні сюжети треба придумувати самому.

Зрештою книга Ростислава Семківа окрім навчальної функції виконує ще одну важливу. Вона викликає або посилює зацікавлення творчістю розглянутих письменників. У кожному рядку відчувається любов автора до творчості, мабуть, улюблених прозаїків. Завдяки рецензованій книзі читачеві стають доступні автотематичні тексти митців, які проливаються світло на природу літературної творчості, розкривають складну структуру художнього тексту. Тому книга передусім буде цікава любителям словесності, які хочуть більше дізнатися про творчість улюблених авторів або розширити знання про природу мистецтва розповіді та загалом художньої творчості. Якщо ж ви автор-початківець і не обтяжені глибокими літературознавчими знаннями, то цілком можливо, що поради класиків стануть вам у пригоді, підкажуть вирішення мистецького завдання. Залишається сподіватися, що такого ґатунку праці будуть з'являтися і про творчі знахідки українських митців.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Іван Зимомря, проф. (Ужгород)

Українське бароко: вимір контекстуального простору

(Соболь В. - *Варшава : Видавництво Варшавського університету, 2015. - 382 с.*)

Вагомість такої праці, яку створила Валентина Соболь: «Українське бароко. Тексти і контексти», важко переоцінити. Кажемо, не написала, а створила, бо це – справжній модельний твір з розмаїттям думок! Цілком можливо, що Григорій Кочур мав на оці аналогічні «діла й думки», коли стверджував:

*Діла й думки мета змагала ця –
Усім часам, усім народам,
Щоб рідне слово розляглося,
Подібне рікам повноводним...*

Славнозвісний перекладач жив роздумами про долі української словесності.

На сторінках книжки Валентини Соболь йдеться про системну характеристику цілісного явища, яким постає українське бароко, яке, за оцінкою Дмитра Чижевського, було «поворотом від ідей ренесансу до середньовіччя» (Чижевський Дмитро. Барокко // Віктор Петров. Дмитро Чижевський, Микола Глобенко. Українська література. Мюнхен-Львів, 1994.– С. 96). Скажемо відразу: одразу: перед нами – справді, капітальне дослідження, що містить підсумки багаторічного опрацювання названої теми, тобто з урахуванням фактів, подій, тенденцій і закономірностей. Валентина Соболь присвятила її вивченню, без перебільшення, кілька десятиліть. І це закономірно, бо вона охопила великий фактологічний масив літератури Х -ХУІІІ ст.

Тут варто зробити біографічне «вкраплення». Валентина Соболь народилася 1 травня 1955 року в с. Варварівка, що на Дніпропетровщині. Після закінчення з

відзнакою філологічних студій в Дніпропетровському національному університеті (1977) працює вчителем української мови Дніпропетровської середньої школи №128. На 1981 - 1984 рр. припали роки повного курсу аспірантури при кафедрі української літератури Дніпропетровського університету. Блискучий захист кандидатської дисертації («Естетичне вираження пафосу народності в історичному українському романі») в Інституті літератури ім. Тараса Шевченка НАН України (1984) засвідчив прихід в літературознавчу науку потужної особистості. Тому й дивно, що 1996 року вона, власне, в тому ж авторитетному осередку захистила й докторську дисертацію «Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко». Аналогічну назву має й окреме її книжкове видання («Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко».- Донецьк, 1996. 336 с.) Відтоді з-під пера дослідниці вийшло понад двісті ґрунтовних праць, пов'язаних переважно з історією українського письменства від давнини до сучасності. В особі Валентини Соболев маємо й поважного педагога вищої школи: від 1984 року обіймає посади доцента й професора Донецького, а від 2001 року вона – професор Бердянського та Варшавського університетів... Не без її участі, а радше з її ініціативи, засновано вагомий осередок – Експериментальну літературознавчу лабораторію, що від квітня 2013 року функціонує в стінах факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету. До її чільного доробку належить унікальна серія «Studia polsko-ukraińskie» . Досі побачили світ три випуски: «До 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка» (Варшава, 2014); «Studia polsko-ukraińskie» (Варшава, 2015); «Studia polsko-ukraińskie» (Варшава, 2016).

Що примітне для рецензованої праці ? Відповідь на це запитання проступає з докладного «Вступу». Авторка аргументовано вказує на змістове наповнення трьох розділів, амплітуду функціональності понять «текст – контекст» та їхню специфікацію в межах масштабного

зіставлення української літератури, у першу чергу, із західноєвропейським письменством загалом і польським – зокрема. Монографія складається зі вступу, трьох об'ємних розділів («Ad fontes. Контекстуальний простір українського бароко»; перший розділ; «Феномен барокової історіографії: відображення ментальності та історія повсякденності»; другий розділ; «Перекладна література українського бароко»; третій розділ) та висновків. У додатку подано найвагоміші видання творів українських письменників епохи бароко. Цінність монографії посилює об'ємна бібліографія використаної літератури, а також іменний показчик і список творів. Книжку завершують лаконічні резюме польською, російською та англійською мовами.

Доцільно зазначити: компаративний акцент, поза всяким сумнівом, підвищує наукову вартість дослідницького пошуку Валентини Соболев. Завдяки її аналізу читач отримав підсумкову фіксацію тієї системи координат, звідки зримо проступає незаперечний факт: історико-культурна спадщина українського народу – це складник європейської духовної скарбниці. Дослідниця віднайшла достатню кількість базових позицій, затребуваних для чіткого формулювання часових і подієвих ідентифікаторів, власне, з проекцією на конкретику українського бароко в контексті слов'янських паралелей. Останні підкреслюють марковано провідну ідею про історичну тотожність українців. Адже давно на часі вести мову про переємність української традиції з глибини віків, про яку писав Іван Франко у передмові до видання «Апокрифи і легенди українських рукописів»: «...ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі, було духове життя...” [Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 38.– К, 1983.– С. 7]. Тут доречно наголосити: одержимий дослідник вказує на однозначну вагомість зібрання та вивчення «пам'яток давнього духового життя нашої нації». Оскільки «...чим більше призбирюється у нас тих пам'яток, чим

докладніше ми з ними познайомлюємось, – підкреслює Іван Франко, – тим ясніше виринає і зазначається у нас думка про одноцільність, непереривну суцільність літературної традиції і духових інтересів на протязі нашої довго вікової історії» [Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 38.– К, 1983.– С. 8].

Чому це так важливо? Бо все це, за переконливою оцінкою Івана Франка-критика, дає можливість «відродити те почуття національної суцільності та солідарності, що проривалося в великих хвилях XVII віку, та не могло довго встоятися». Таким чином, в умовах занепаду могутності Київської Русі, її розкладу як суб'єктного організму, його державної й політичної єдності, а також під руйнівним впливом системи інгібування порушувалася тяглість традиції з проекцією на кращі мистецькі досягнення в Україні. Йдеться про апокрифи, агіографію, перекладну літературу, паломницькі, історіографічні, полемічні твори, жанрове розмаїття пластів поезії XIV-XVIII ст. тощо. Окрасою цього масиву були імена таких творчих особистостей, як Григорій Цамблак, Юрій Дрогобич, Станіслав Оріховський, Василь Загоровський, Герасим Смотрицький, Василь Суразький, Стефан Зизаній, Лаворентій Зизаній, Клірик Острозький, Христофор Філалет, Іван Вишенський, Андрій Римша, Павло Русин з Кросна, Даміан Наливайко, Дмитро Туптало, Йоасаф Горленко, Пилип Орлик, Данило Братковський, Климентій Зіновіїв, Теофан Прокопович та ін. З-поміж них виділяється Іван Вишенський (1540/1550 – 1620), якого Іван Франко слушно назвав першим українським письменником-публіцистом «великого стилю». Звісно, ця традиція виокремлює і такі пам'ятки, як «Слово про закон і благодать», «Слово о полку Ігоревім» та «Повість временних літ», що належать, без сумніву, до визначальних складників давньої української літератури.

Варто відзначити такий факт: Валентина Соболь впровадила у своєму фундаментальному дослідженні чимало змістових означень, спостережень, добре аргументованих суджень концептуально новаторського

характеру. Зрозуміло, вона не обходить праці своїх попередників та однодумців за сучасної доби, у т.ч. Ігоря Ісиченка, Юрія Коваліва, Олекси Мишанича, Василя Микитася, Павла Михеда, Дмитра Наливайка, Григорія Сивоконя, Вадима Скуратівського, Миколи Сулими, Оксани Пахльовської, Євгена Пащенка, Леоніда Ушкалова, Дмитра Чижевського, Валерія Шевчука, Наталії Яковенко, Анджее Менцвеля Януша Тазбіра, Ришарда Лужного та ін. Проте дослідниця завжди й повсюди віднаходить свої критичні підступи до відповідних дефініцій, спроможних збурити сучасне трактування подій, що були предметом, як правило, заангажованого розгляду з боку представників радянської науки до проголошення незалежності Української держави в 1991 році. Їй вдалося належним чином показати співвіднесеність українського бароко з культурами інших народів, обстоючи його відмінні ознаки. Їхнє визначення стосовно ідентифікації й оцінки – одна з головних проблем, оскільки окремі твори належать не якомусь одному національному письменству, а можуть бути віднесеними до надбань низки національних культур одночасно, приміром, української й польської, української й російської тощо. Тут засада зіставного порівняння творів українського бароко винятково продуктивна. Такий підступ дає можливість усебічно розглянути тяглість традиції між Ренесансом і класицизмом на території сучасної України, сказати б, з урахуванням перспективи розвитку того чи іншого явища. При цьому авторка зізнається: «Мені хотілося показати дискурс різного бароко, поєднуючи традиційні методи його дослідження із антропологічними практиками» (с. 17). І це їй вдалося, бо ж вона з успіхом залучає до вивчення спостереження, окрім українських учених, ще й німецьких, польських, італійських, британських і російських дослідників. У цьому сенсі привертає увагу один із висновків Валентини Соболь: "Присутність бароко в українській естетичній свідомості є органічною, і її жодним чином не уникнути ані тепер, ані в майбутньому Українська література XVI – XVIII століть відобразила нові гуманістичні

погляди не тільки на історію, а й на роль та місце людини в ній, дала універсальні характеристики людського буття» (с. 332). Справді, з-поміж виразних ознак українського бароко проступають такі, як теоцентричність, що ілюструє драматичне сприйняття світу й долі окремої особистості, суперечливі лінії між гармонійним і дисгармонійним, раціональним та ірраціональним, мінливим і позірним, плінним і вічним. Це засвідчують капітальні пам'ятки українського бароко: «Євхологіон, або Молитослов чи Требник» Петра Могили, «Книга житій святих» – «Четві Мінеї» Димитрія Ростовського (Дмитра Туптала), «Мандрівки « В. Григоровича-Барського, «Історія русів», козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, а також псалми Григорія Сковороди, поезії Лазаря Барановича, Івана Величковського, Стефана Яворського та ін.

Упадає в око структурне членування розділів на складники. Зокрема, яскраво написані підрозділи *про «братства»* з огляду на їхню видавничу діяльність (с. 86 - 103); «панегірики» (с. 103-122); *дискурс Церкви* та релігійних взаємин у козацьких літописах (с. 129-152); анонімну пам'ятку – «*Преславну Гору Почаївську*» (с. 152 - 170); *щоденники* як його-документи українського бароко (с. 170 - 200); *характеристики одягу* крізь призму приватності та літературної імагології (с. 201 - 220); *сон* у бароковій літературі (с. 220 -238). На окрему високу оцінку заслуговує третій розділ «Перекладна література українського бароко». Дослідниця переконливо актуалізує часові моменти становлення «зрілого бароко» , що припадає на другу половину ХУІ – першу половину ХУІІ ст., з одного боку, та «пізнього бароко» – другу половину ХУІІ-ХУІІІ ст. – з іншого.

Що тут видається передусім важливим ? Масштабне осмислення творчого досвіду та історико-порівняльний контекст. Все це і дає можливість Валентині Соболев зримо показати у названих підрозділах те, що віддзеркалює етнокультурну самобутність споріднених і неспоріднених народів, у т.ч. продемонструвати об'єктивно суб'єкту

своєрідність українського народу, коли йдеться про конкретику сприйняття як свого, так і чужого. Звичайно, безперечним позитивом було б розкриття причини, чому, приміром, панегірики не набули такої плодотворної популярності на рівні усталеної традиції, як це відбулося в польському письменстві. Щоправда, це не видається – у критичному зрізі – присутнім недоліком, бо авторка весь бароковий масив творів справедливо осмислює як цілісну художню систему з урахуванням інтертекстуальної взаємозалежності елементів. У цьому сенсі доцільно виокремити правові документи Пилипа Орлика, щоденникові записи, факти з хроніки козацьких літописів, зразки епістолярію Дмитра Туптала, Йоасафа Горленка, а також непоодинокі церковні свідчення, що репрезентують міжконфесійну полеміку тощо.

Можна пошкодувати, що дослідниця недостатню увагу приділила питанню рецепції чужомовних текстів з боку носіїв українського бароко. Воно було б активною спонукою розпросторити дослідницький пошук з проекцією на процес художньої універсалізації української традиції на тлі фактів, подій, явищ, тенденцій та закономірностей, а звідси – ширше розглядати художній ужинок українського бароко як частину загальноєвропейського культурного надбання.

Рецензована праця «Українське бароко. Тексти і контексти» – це оригінальне новаторське дослідження. Воно вартує особливого подячного слова, яке адресуємо Валентині Соболю за вагомий внесок в українське літературознавство. А ще ми переконані: монографія заслуговує бути висунутою на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка.

ЗМІСТ

**РОМАН ГРОМ'ЯК У КУЛЬТУРНОМУ І НАУКОВОМУ
ПРОСТОРІ УКРАЇНИ 3**

О. П. Куца

**«Естетика Тараса Шевченка» Романа Гром'яка: екскурс в
історію дотичності естетики і поетики 3**

М. Гнатюк

**Українське класичне літературознавство і деякі проблеми
сучасної рецептивної естетики 13**

Л. К. Оляндер

**Концептуальність світоглядних позицій Р. Гром'яка та їхня
продуктивність 31**

С. Притолук

**Роман Гром'як та його внесок у дослідження перетинів
німецькомовного та українського літературних просторів в
контексті міжлітературної комунікації 44**

О.Д. Харлан

**Топографія свого-чужого у книзі Романа Гром'яка «Вертеп,
або як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...» 55**

І.М. Бабій

**Семантико-граматична природа односкладних речень у поезії
Ліни Костенко 63**

Л. М. Головата

**Навчання лінгвістичних дисциплін на нефілологічних
факультетах ВНЗ засобами інтерактивних технологій 74****УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 82**

С.В. Бородіца

Творча індивідуальність Георгія Петрука-Попика 82

О. В. Грищенко

**Велике переселення: європеїзм та безґрунтянство малої прози
Сергія Жадана 88**

Л.М. Джигун

Поетика автобіографізму в діаспорній нефікційній прозі 99

Є. Джиджора

**Символічне іменування Бориса і Гліба у ранній киеворуській
гімнографії та агіографії 114**

Н. Карач

**Поліфонізм прози Ірини Вільде у модерністському дискурсі
доби 126**

І.Л. Приліпко

**Образи бурсаків в українській літературі: особливості
зображення 152**

Л. П. Куца

**Те, чого діти «досі не мали» (настроєва палітра поезії
М. Вінграновського для дітей) 175**

Т.М. Скуратко

Жанр поеми у творчості Івана Драча 186

Ван Сяююй

**Психоаналітичний код любові в прозовій творчості Івана
Франка (1880-1900-х років): суперечність та ідентичність 202**

Р. П. Ткаченко

П. Чайковський в однойменному романі Г. Майфета 214

М.П. Ткачук

Суб'єктно-об'єктна сфера лірики Василя Симоненка 224

О.Г.Штепенко

**Естетизація як механізм переосмислення модерністської
парадигми (на прикладі метадрами О.Грьоміної «Очі дня»). 237**

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 248**

Л.М. Айзенбарт

Репрезентація самоідентичності в галицькій літературі (на матеріалі малої прози Й. Рота) 248

Н. М. Воробей

Мотиви страху та смерті як основні складові концепту Батьківщина в романі «Серцезвір» Герти Мюллер 258

І. Горенко

Визначальні характеристики романів про рабство 275

Т.В. Дзись

Австрійський прозаїк Йозеф Рот у багатокультурному світі 284

Р.А.Кохан

(Само)рецепція дитинства в калейдоскопі поколінь (за повістю Анни Гавальди «35 кіло надії») 294

О.Р. Крючкова

Образ Христа-дитини як сюжетно-композиційний центр казки О. Вайлда «Велетень-егоїст» 305

І. Б. Кушнір

Проблема сімейних цінностей у романі М.-Ж. Уреш «Слуги ночі» 312

М. В. Маркова

Філософські основи петраркізму 321

Huseynova Gulnar Saftar

On the literary environment of Ganja in the second half of the 20th century 332

Saba Namazova

Poetry of national sovereignty in the beginning of the 20th century 340

Hummatova Khuraman

Наукові записки ТНПУ Вип. 46	413
Esoteric meanings in poems of Khagani Shirvani Gojayeva Metanet	347
Syntactic Homonymy	355
РЕЦЕНЗІЇ	361
М. Зимомря, М. Ткачук	
Колористика міфопоетики: дискурс утвердження національної моделі	361
М. Зимомря, Б. Завідняк	
Життєві образи – ілюстрація для літератури	367
Н. Науменко	
Концепт духовної естафети поколінь	384
Є. Пашенко	
Від Франкового краю до Хорватії і Боснії	395
О.М. Ткачук	
Секрети літературної майстерні	398
М. Зимомря, М.Ткачук, І.Зимомря	
Українське бароко: вимір контекстуального простору	403

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2017. – Вип. 46. – 413 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Здано до складання 7.09 2017. Підписано до друку 31
10. 2017.

Формат 60×90 / 8. Папір офсетний. Гарнітура
академічна. Ум. друк. арк. 46 Тираж 300
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського
національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка
46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, к. 81.