

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

Серія Літературознавство № 48

ISSN 2617-3247

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2018

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, 2018. – Вип. 48. – 232 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.,
Зимомя 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.; Зимомя 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.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р.
Переєстрація згідно з наказом МОН України №515 від 16.05.2016 р.
Включено до переліку наукових фахових видань України.

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)

Українська література

О. П. Куца, професор (Тернопіль)

Повість Олесь Гончара «Білий лотос»: людина культури у своєму/чужому просторі

У статті проаналізовано особливості хронотопного втілення у повісті Олесь Гончара творчого, родинного і духовного буття людини культури – відомого скульптора Галини Кальченко. Використано деякі аспекти філософських підходів до викладу категорії свого/чужого простору. Розглянуто самобутність художньої інтерпретації цієї категорії у повісті.

Ключові слова: Олесь Гончар, свій/чужий простір, мистецтво, духовність, символіка.

Olha Kutsa. The narrative by Oles Honchar "The White Lotus": a person of culture in native/alien space.

The article deals with the analysis of representation peculiarities of a person's of culture, a famous sculptress Halyna Kalchenko's, creative, family and cultural existence through time and space dimensions in the narrative by Oles Honchar. Some aspects of philosophical approaches to presenting the category of native/alien space have been used. The originality of fictional interpretation of this category in the narrative has been studied.

Key words: Oles Honchar, native/alien space, art, spirituality, symbolism.

Словесне мистецтво великою мірою є мистецтвом зображеного часу і простору, оскільки все, художньо відтворене у ньому, відбувається в часі, який «завжди представлений» (С. Скварчинська) у просторі. П. Флоренський, як відомо, надавав великої ваги саме мистецтву зображення простору. У творі літератури, писав філософ, «ні сюжет, ні манера, ні технічні засоби чи фактура не характеризують його найвиразніше, а саме побудова його простору. Усе інше може бути назване до певної міри другорядним і акцидентальним, хоча виводиться із первинної характеристики – просторової» [13, с.154].

Н. Копистянська, зазначаючи, що художній простір зберігає всі функції простору життєвого, реального, уточнювала, що він набуває нових, суто художніх функцій. Досліджуючи функції свого/чужого простору у художньому творі, вона уточнювала: «Свій» означає їх відповідність, «чужий» – невідповідність один одному, а також почуттям, духовним запитам, мріям людини» [6, с.127]. Отже, художній свій/чужий простір, маючи всі особливості реального, набуває все-таки певної специфіки. Це «виникаючі на основі об'єктивної реальності суб'єктивні категорії (те, що сприйняте, пережите, відтворене, змодельоване суб'єктом). Вони завжди несуть відбиток творчої особистості...» [6, с.127]. Організуючи свій/чужий художній час і простір, автор не тільки передає суб'єктивне сприйняття його, але інтуїтивно приходять іноді й до наукових «озарінь» (О.Гончар). Якщо йдеться про твір літератури, то художній час у ньому («те, що належить авторові», за Н.Копистянською) не існує поза зображенням простору, а перебуває в найтісніших зв'язках із ним (тільки при наявності органічних взаємозв'язків між часом і простором можемо, за М.Бахтіним, говорити про хронотоп).

Дослідники творчості Олеся Гончара неодноразово наголошували на вмінні письменника зображувати «цілну особистість», проникати у її внутрішній світ «з високих позицій краси», «концентровано» виражати різні грані духовності. Особливо важливим є для нас зауваження М.Наєнка про те, що наскрізна («предметна») ідея у творах Олеся Гончара «завжди проміниться ще й багатоголосою ідеєю-символом, яка сяє над усією системою образів...» [10, с. 199; 201]. Такі ідеї-символи характерні для творів різних періодів його творчості. Особливо увиразнені вони у тканині текстів, написаних у 80-х роках, які окреслені в дослідницьких студіях уже третім періодом творчості письменника. Якщо аналітично узагальнювати прозу, щоденники, листування, то цей час реального автора (Олеся Гончара) можна називати часом пошуків «елементів щасливості», які б згармонізували людське життя: «глибока людинознавча проблема. Дослідити її!» [4, с. 443].

Письменника тоді особливо хвилювала проблема «щасливості» людини культури. Г. Сковорода, С. Васильківський, М. Заньковецька, О. Довженко, Б. Гмиря, К. Білокур, І. Козловський, Л. Курбас та ще десятки митців «живуть» у художньому часі О. Гончара, який у різних жанрах актуалізує їхній свій/чужий зовнішній (локальний) і внутрішній (психологічний) простір. Його культурологічно-люднознавча парадигма 80-х років охоплює досить широке поле змістових і формальних чинників, які тим чи іншим способом входять у художню тканину творів. У них засадничою, за висловлюванням самого О. Гончара, постає триєдиність – «час, простір, матерія», які все-таки оповиті «загадковістю» [3, с.486]. До визначальних засад індивідуалізації творчої особистості, вияскравлення її «душевного ландшафту» належить зображення свого/чужого простору.

Переходячи до «хронотопних міркувань» про названу у заголовку статті повість, зауважимо, що білий лотос займає помітне місце в ієрархії літературно-мистецьких символів письменника. (М. Наєнко писав, що назви творів О. Гончара є «високими поетичними символами»). У «Щоденниках» за 1982 рік (тоді він активно працював над повістю) читаємо про Троїцький собор на батьківщині письменника: «Він же як білий лотос, як лебідь на водах, а вони знов його руйнувати!.. Під боком собору, цього дев'ятивежного чуда, зведеного народним генієм (без єдиного цвяха!), місцеві герострати навмисне ставлять... автобусну станцію!... Бандитня, мафія безкарна, вандала!...») [3, с.501]. Цей символ – білий лотос – О. Гончар переносить у світ духовного споглядання Галини Кальченко (у повісті вона – Галина Калинівна).

О. Гончар залишив немало записів про Галину Кальченко. Після її смерті він уважно вичитував щоденникові записи скульпторки, зосередивши увагу на такому із них: «Духовність творить людину» [3, с.286]. Постає Галина Кальченко і в наступні роки не виходила за обрії творчої пам'яті О. Гончара. Через два роки після її смерті письменник знову занотовує: «Коли Галина

Кальченко працювала в мармурі, гуркіт стояв у майстерні. Щоб не глухнути, одягала танкістський шолом і ставала тоді подібною на Афіну Палладу. На богиню, що працює» [3, с.302].

«Білий лотос» – повість не закінчена. Останній із варіантів твору (написаний у 1982 році) опублікований аж у 2003. Перший варіант мав назву «Альтанка». Виникає запитання: чому «Альтанка», коли власне альтанка у сюжетно-композиційній структурі твору не поставала для письменника визначальним простором художнього зображення. З'ясування знаходимо знову ж таки у «Щоденниках»: 4 вересня 1981 року Олесь Гончар на місці альтанки на Володимирській гірці, з якої він любив спостерігати «найчудовіші ландшафти планети», побачив «руйновище» і «величезну землерийну потвору на гусеничнім ходу». Письменник був вражений: «Замість альтанки – цей жовто-червоний, ошкірений металеву пащею динозавр. Згріб повен ківш землі, здавив залізним зуб'ям і вдавився ... Увсібіч стирчить живе, щойно порване коріння, зелене дерево лежить вивернуте впереміш із землею й камінням. Хто звелів, хто прислав цю потвору? ... Місце затишку, роздуму й споглядань, де людина єдналася з глибиною віків, із задніпровською далеччю, – знищено, розтерзано, поглумлено й це! О, ви, байстрюки Батієві, нищителі сьогочасні – сто тисяч на вашу голову проклять!» [3, с.479]. Цей драматичний мотив увійшов у підтекст повісті «Білий лотос» як «поетичне узагальнення» (саме так назвав синтез подібних вкраплень у прозі Олесь Гончар І.Козловський).

Дія повісті «Білий лотос» триває досить короткочасно, не більше трьох діб, але ретроспекція надає їй часової розлогості – в кілька десятків років. Заголовок нетерпеливить читача до знайомства з героїнею, бо лотос-лілея може ототожнюватись тільки із жіночим персонажем. Твір же розпочинається не її портретом: «Був він тоді, коли вперше зустрілись, ад'ютантом худезним, довгошиїм, з соромливою усмішкою, з щербатими після фронту зубами, що їх він під час розмови час від часу інстинктивно

прикривав долонею. Такого покохала» [4, с.391]. Якою ж вона була тоді? Ким була тоді, коли покохала довгошийого та ще й із щербатими зубами? Цю ретроспекцію назвемо, використовуючи термінологію Д.Ліхачова, «першою розповіддю», наративною «історизацією».

Від «тоді», коли зустрілись вперше, пройшли роки. У час сьогоднішнього приїзду на далекий танкодром Галину зустрічає уже ад'ютант її чоловіка. Це уже «ад'ютантик нового покоління», який все-таки нагадав давно минулий уже час, коли вона в альтанці на Володимирській гірці перестояла з «довгошиїм» усіх закоханих. Це було побачення-експромт, побачення-ненароком. Вона тоді – красуня, якій на факультеті писали шалені вірші-освідчення, підстерігали на виході із занять, надіялись... Як сталося, що їй «не надокучливо» було того вечора перебувати в альтанці допізна, що вона, повернувшись додому, одразу ж (а не так, «як це робилося колись здавна») поставила батька-генерала до відома про те, «що сталося». А стався тоді (за М.Бахтіним) просто «випадок», «специфічний час втручання ірраціональних сил у людське життя». Галина відчувала якусь «дівочу розбурханість», якусь незрозумілу «чуйність». Адже її повсякденні думки були у полоні мистецтва, а серце, коли «довгошиїй» розповідав фронтові бувальщини, «мовчало». Все те, що сталося вночі в альтанці, сталося «з милосердя» до змученого на фронті і самотнього ад'ютанта.

Миттєвий спогад наче блиснув перед Галиною після багатьох прожитих літ «з тим худезним», який зараз сидить навпроти неї у колибі в осінніх лісах танкодрому: «Цілі пасма літ пролягли між тією альтанкою і цією колибою, теперішньою» [4, с.394]. Альтанка залишилась «своєю», рідною, а ця колиба – чужа для неї. Так само час змінив і «худезного» із соромливою усмішкою до невпізнання – тепер він сидить на своєму ювілеї у генеральському кітелі, аж надто розкутий, вільний, кидає грубуваті жарти, невдалі дотепи. Довгої шиї, щербатих зубів як не було. Не він зустрічав свою славу Галю, «увінчану лауреатськими відзнаками майстриню» Галину Калинівну в аеропорту, а його сором'язливий і чемний ад'ютант Олег. І ось у колибі

серед численних погонів і комірців вона: «Висока тонка шия її незвично біліє... Вигляд у гості змарнілий, ... та все ж хоч і без посмішки сидить вона, однак як темні брови зведе, як тернові очі її засяють, то й на всіх присутніх мовби лягає відсвіт злагоди й ласки» [4, с.394-395]. Присутні звертають увагу на руки гості – «натруджені, з випнутими синіми жилами», які контрастували з «глибокою блідизною обличчя», білою шиєю й темними очима. (Коли у 1975 році письменник дізнався про тяжку недугу Галини Кальченко, то записав у «Щоденниках»: «Ах, Галю, Галю! Невже оті руки натхненні, святі складаєш назавжди? ... Я знаю – це правда, немало її сліз пролилось перед черстводухими, тупими, знахабнілими... Сама вона – красою таланту – піднеслась над середовищем... А зараз лишається сподіватись тільки на чудо» [3, с.208-209]. Чуда тоді не сталось).

Увагу Галини раптом привернула якась незрозуміла «співчутливість» чемного ад'ютанта. Вона помітила, що і лісник чомусь не веселішав: якісь думи «діймають його». Можна констатувати про з'яву нового часу у житті скульпторки. Поведінка її («відмова за відмовою» від келишка за здоров'я, від вишуканих страв) насторожує чоловіка-генерала: «Чи не помітила вже чогось такого, чого їй не слід би помітити?». І у його думках «снувалося щось своє» [4, с.395]. Галина Калинівна інтуїтивно вступає в діалог саме з лісником, осмислюючи ословлену ним «щасливість»: діти «не розлетілись», «рід тримається ближче один до одного», «сім'я не розклеїлась» [4, с.397].

Розмова про щастя, яке стає дефіцитом «в наш час», торкає усіх присутніх за столом. Читач уже здогадується, що її найбільючіше переживають усі піддані генерала, співчуваючи його дружині. Фрагментарна розмова непокоїть, навіть будоражить совість іменинника-генерала, але найбільючіше вона вражає Галину. Можна говорити тут про сукупність, за М.Бахтінім, внутрішніх діалогів «до самого себе» чи «форму обговорення самим собою». Кульмінаційним моментом цього ювілейно-застільного хронотопу стає несподіваний тост Олега-ад'ютанта: «За чистоту ... За руки і серце, що творять людям красу ... За

лотос!» [4, с.398]. Саме такою Олег бачить Галину Калинівну – білим лотосом на не зовсім чистих водах. Екстримально наближається час розкриття внутрішнього (душевного) простору у зовнішньому «чужому», тобто трагедії Галини: зацікавила, опустила очі, її зір ось-ось уже проникне «в ту незнану, ще не доступну їй таємницю, котра ні для кого з присутніх тут, крім неї, давно вже не була таємницею» [4, с.399]. Наступний епізод – Галина зі «своїм» генералом у колибі. Це зовсім інша колиба, ніж та, яка була у час її першого приїзду. Тоді тут був розгардіяш, а тепер – «усі вигоди», як у номері першокласного готелю. Галина заходить у спальну кімнату, байдуже зосереджує увагу на приготовлених для неї шкіряних капцях-постолятах. І раптом: «Що це? Як пройнята струмом, вона шарпнулась, нахилилась до килимка. Жіноча шпилька-приколка темніє біля самих постолят, кимось загублена чи, може, навмисно кинута тією, невідомою» [4, с.401]. І хоча Галині потемніло в очах від образи, вона до «нічної коханки» не почувала навіть зла. Лише душа боліла під тягарем страшної образи.

Галина швидко покидає «чужий» простір, виходить у той, який за межами колиби, – над озеро, що, як чула колись раніше, таїть у собі «щось мовби недобре». Її увагу одразу привертають дві деталі: одна із них – надломлене дерево, інша – білі лілеї. Але якщо надломлене дерево Галина побачила в реальності, то білі лілеї оживають в уяві: вона милувалась ними насправді у час минулого приїзду, коли була над озером у час сходу сонця. Сьогоднішня ж довга ніч Галини триває на фоні такого пейзажу: «Темрява згустилась, місяць за лісом догорів чи жара на нього найшла, озеро без світла ще мовби поглибшало. Не стало видно і листя, що, зірване з дерев, де-не-де лежало на воді» [4, с.403]. Вранці машина «летіла» до аеродрому, і кимось давно підстрелений лось перетнув дорогу.

Коли Галина перебувала в літаку на висотах, то спочатку їй видалось, що все те, що було у нічному просторі її душі (образы, докір, гнів, біль), залишилось у колибі, на танкодромі. Осмислювала поради чоловіка дивитись на

життя «простіше», пригадувала деякі натяки на «всякі» умовності, його «вибовкування» про східних дівчат, які не ревнують своїх емірів чи шахів. На висотах, над лісами, відчула, що біль у душі все-таки залишився. У ці спогади раптом вриваються два хронотопи: один із них її, власний, інший – чужий. Власний більш віддалений у часі. Це час дитинства в евакуації, оповитий материнським теплом, яке перемагало своєю добротою зимові уральські бурани. Образ матері являвся Галі і раніше, найчастіше у часи, коли вона відчувала брак гармонійності чи перебувала у такій скруті, як оця, в колибі на танкодромі. Галина, роздумуючи, звинувачує не свого «обранця», а себе: «Може, й справді людина, котра обирає мистецтво, мусить сприймати самотність як щось неминуче і, згоряючи одною-єдиною пристрасстю, вже не мусить домагатись інших радостей від життя? ... Творчість – понад усе...» [4, с.406]. На поверхню тексту виходить мотив трагедійного часу – часу змарнованого життя, бо ж скільки «ще незробленого», «задуманого» можна було зробити. Та й до рук «не давалося» те, що треба було творити. Можна було б, наприклад, явити у мрамурі образ матері, «не як надгробок», а такий, який би вмстив всю любов її життя. А вона творила не матір, а «його». Раптом у цей хронотоп проникає інший часопростір, але не такий «чужий», який вона тільки-що покинула, а майже рідний: вражаюча розповідь жінки-сусідки «ясної спокійної доброти» про людське «озвіріння» і про чудо прозріння.

В епізоді, коли Галина опинилася у своїй майстерні, читач потрапляє в особливий, «трагедійний» хронотоп. Скульпторка повернулася у «свій» мистецький простір, але родинний, сімейний для неї уже «чужий». У подібних випадках маємо «поглиблену» психологізацію, якої письменник досягає тоді, коли відтворює «втрачене», яке, переставши бути «своїм», ще «не стало повністю чужим» [6, с.128]. На запитання здивованої подруги, чому так миттєво повернулась від свого «Командора» і чи любить вона його, Галина образно відповіла: «Ми любимо все, що нагадує нам

молодість. Любимо тих, з чийм образом для нас пов'язана поезія дитинства» [4, с.414].

Приятелька підійшла до погруддя, почала розмотувати з нього вологе ганчір'я. (До поїздки на танкодром Галина працювала над погруддям «обранця», яке їй, як зауважила подруга, вдавалось: сильне, владне обличчя). Галина глянула на витвір свого натхнення якось «очужіло». І тут сталось несподіване: вона раптом відсторонила приятельку плечем, зробила різкий рух хворою рукою – погруддя колихнулось, посунулось з підставки і полетіло з глухим ударом. І тепер «уже лежить на підлозі розплющена, розтовчена безформна маса...» [4, с.415]. Приятелька споглядає ще одну, але не завершену роботу скульпторки. Трагедійність втраченого часу при цьому згущується, бо далі йдеться уже навіть не про мистецтво, яке для Галини «понад усе», а про людське життя і про творчість, яка для цього життя так само була «понад усе». Це мало бути погруддя композитора. Обидві добре знали, які глибокі почуття мав молодий композитор до Галини. Так і пішов на той світ із нерозділеним коханням: «Боже, як він тебе любив!... І ти ж могла б йому відповісти. Може, ви з ним були б навіть ідеальна пара?» [4, с.413].

Після потрясіння обидві подруги залишають майстерню, тобто «свій» для Галини простір, у якому для неї «відчуття часу зникало», залишалася лише уява. Тепер він став «чужим» – «розплющена маса», «глиняні вуста», сама глина. Подруги виходять на балкон, де їхні пристрасті розтоплюються величчю зоряного неба. Додамо, що для подібної характеристики просторової динаміки чеський дослідник Іво Поспішіл послуговується поняттям «просторова хронікальна пульсація». Він, зокрема, уточнює, що «під пульсацією розуміє не природні ритмічні коливання регулярного характеру, а зміни просторової амплітуди, яка полягає у розширюванні і стягуванні. Вхідження обмеженого простору у «великий світ» відбувається за посередництвом дороги, інформації, приїзду, від'їзду; на межі «пульсуючого місця» і «великого світу» знаходиться, наприклад, ганок...» [6, с.72]. У повісті Олеся Гончара таким

«стягнутим» простором постає балкон. У прикінцевому уривку «Білого лотоса» на перилах балкона залишаються руки Галини Калинівни, а її внутрішній зір витає у позанебесних світах, де тайни такі ж глибокі, як і в людській душі. Обличчя скульпторки під каштановим шатром темніє, хоча над містом небо («великий світ») горить зорями. Сама вона ніби єднається із загадковими – але «своїми» – світами. Балконний простір виконує тут, як простежуємо, особливу функцію в хронотопній організації повісті. Він стає місцем нового погляду на смисл життя, простором прозріння: «...Скільки спалених енергій, вічного вогню самоспалення – в ім'я чого?» [4, с.416].

Таким чином, повість «Білий лотос», незважаючи на її незакінченість, можна віднести до ключових творів, у яких виразнюється життєвий, літературний та духовний досвід Олеся Гончара, його прямування до мистецької міжвидової синкретизації (література, скульптура, архітектура). Хронотоп у «Білому лотосі» підтверджує романну концентрацію епічного матеріалу у повістевому жанрі. Просторова пульсація як динамічна зміна просторової амплітуди виразнює «узагальнююче-глибинну філософічність» (А.Погрібний) художнього світу Олеся Гончара.

Література:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 376 с.
3. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х томах: Т. 2 (1968-1983). – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
4. Гончар О. Т. Твори: У 12 т. – Т. 8 (Мала проза). — К.: Наук. думка, 2009. – 495 с.
5. Гончар О. Т. Твори: У 12 т. – Т. 9. – Кн. 1 (Публіцистика). — К.: Наук. думка, 2009. – 887 с.
6. Діалогічні обертони: науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської. — Львів, 2014. — 416 с.
7. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.

8. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд.– М.: Наука, 1979. – 360 с.
9. Набитович І. Універсум Sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): Монографія / Ігор Набитович. — Дрогобич–Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.
10. Наенко М. К. Краса вірності. У творчому світі Олесь Гончара / Михайло Наенко. – Київ: Дніпро, 1981. – 216 с.
11. Погрібний А.Г. Олесь Гончар: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1987. – 248 с.
12. Про Олесь Гончара. Літературно-критичні статті, листи, етюди. – К.: Рад. письменник, 1978. – 430 с.
13. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. – С. 79-421.

УДК 82-1.0

Б. О. Витрикуш, аспірант (Дрогобич) **Слем поезія : становлення та розвиток**

У статті проаналізовано літературний жанр – слем поезію – новий жанр поезії кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. Проаналізовано передумови виникнення жанру та зв'язок слем поезії з попередніми традиційними видами поезії усного слова в історичному розвитку літератури. Прослідковано процес становлення та популяризації слем поезії.

Ключові слова: *слем поезія, жанр, поетичні змагання, усномовна поезія, поет.*

Vyrtkush B. O. Poetry Slam as a Genre in Literature

In the article we analyzed poetry slam as a new genre of poetry which appeared in the literature at the end of the 20th – at the beginning of the 21st centuries. The preconditions of slam origin and the connection between slam poetry and various kinds of spoken word poetry in the historical development of literature were investigated. The process of slam developing and popularization was traced.

Key words: *poetry slam, spoken word poetry, poet, genre, poetry competitions.*

Мета даної статті полягає у висвітленні такого новаторського літературного жанру як слем (поезія усного слова), та прослідкувати його зв'язок з усно-мовною поезією в історичному розвитку літератури. **Завдання** статті полягає у дослідженні виникнення та розвитку слему як літературного жанру і встановленні його зв'язку з іншими формами поезії spoken word.

Актуальність визначається зростаючим інтересом та популярністю жанру слем який став об'єктом дослідження та аналізу у багатьох країнах заходу. У вітчизняній науці практично відсутні дослідження цього літературного жанру.

Виклад основного матеріалу. Для літератури постмодернізму (на зламі ХХ ст. – ХХІ ст.) серед багатьох рис характерно в тому числі експериментаторство та пошук у сфері жанрів, поєднання різних стильових течій й стилів. Постмодернізм орієнтується на попит конкретного споживача мистецького продукту, в ньому стираються межі між елітарним та масовим мистецтвом. На початку 1980-х спостерігається поява та швидка популяризація нової хвилі театрального мистецтва основаної на поезії усного слова. Це поєднання давно усталених категорій: музики, театру і танцю, а також інших невербальних експресивних засобів з поезією. Поети та виконавці в стилі spoken word (усної поезії) асоціюють себе більше з театральною, артистичною, постановочною поезією, ніж із традиційними поетичними читаннями.

Термін «spoken word» (поезія усного слова), введений науковою спільнотою у 1980-х, існував кілька десятиліть і став популярнішим із зростом театральної, постановочної поезії, за якою слідувала популярність та поширення слему. Слем поезія (з англійської slam poetry) – поетичне змагання або турнір усної поезії, в якому поети читають або декламують власні твори у формі перформансу перед аудиторією. Це змагання, в якому автор отримує три хвилини для виступу, і в ці хвилини слави він повинен передати зміст та значення свого твору якомога яскравіше та артистичніше. Слем – це читання, в якому важливіше не тільки те, що читається, а й те, як читається. Як зазначив

Т. Прохасько: «слем – метод поетів нового покоління, ефективний та ефектний, розрахований на жваву аудиторію» [13]. Саме аудиторія, тобто члени журі, довільно вибрані з аудиторії, оцінюють якість написаного та виконання.

Поетичному перформансу, слему, характерним є театральне дійство, гра без атрибутів чи музичних інструментів, що насичене ритмом та стилем хіп-хопу, які також важливі, як і власне слова. Вірші не часто читають з аркуша, здебільшого декламують імпульсивно та емоційно. Вдало представлений твір нерідко робить поета відомим швидше, ніж друковані збірки його віршів. «Лише витворивши справжню акцію, можна звернути на себе увагу, можна стати героєм новин. Тому кожен вечір слем-поезії перетворюється у добре зрежисоване дійство, в якому важить кожен хід — антураж, декорації, театральні прийоми, викличні перформанси, музичне оформлення і харизматична поведінка поета» так характеризує слем-виступ Т. Прохасько – поет, прозаїк, журналіст [13]. Слем турніри збирають чималі аудиторії, люди простоюють у довгих чергах щоб потрапити на шоу. Слем обговорюють, ним захоплюються, критикують та інколи сварять. «Це все речі не нові, а просто наново винайдені, але вони дуже розширюють аудиторію...» так Остап Сливинський — львівський поет, есеїст і перекладач відгукується про нову форму поезії [15].

Історія слему сягає трьох десятиліть і тисячі миль. У 1986-му році під керівництвом «The Chicago Poetry Ensemble», Марк Сміт організував перший офіційний слем у The Green Mill, Чикаго під назвою «Uptown Poetry Slam», що став щотижневою подією і ключовим моментом в історії слему. Вечорам слем поезії передували вечори поезії перед відкритим мікрофоном які теж відбувалися у Get Me High Lounge близько року. Метою цих вечорів було презентувати поезію у формі яка б відрізнялася від популярного поняття поезії – стерильного продукту елітного академічного слова, та привернути увагу до її нової форми [4; 45].

Значення терміну «слем» трактують по-різному: слем (від англ. *slam* — «ляскання» (особливо дверима); в американському сленгу — «сильний удар по м'ячу»; «різка, строга критика»; «піддавати нападам»; «брутальна відповідь» [1; 371]; в українській фразеології є яскравий відповідник слему — *ляскати (тряскати, траскати) язиком* [3; 305]. За М. Смітом, він вивів термін «слем», поєднавши термінологію з карткової гри в бридж (слем, здебільшого гранд шлем – виграш з усіх 13 взятків в одній грі) [8; 517] та баскетболу (спосіб закидання м'яча у кошик під час якого гравець підстрибує і закидає м'яч крізь кошик зверху вниз) [4; 45]. У цьому і проявляється жанрова специфіка слему: слем-поезія наче ляскає слухача, вдаряє, пробуджує емоції, почуття, асоціації, змушує замислитися.

В кінці 80-х років слем поширився з Чикаго до Сан-Франциско, Бостону, Нью-Йорка та Енн-Арбор. У 1990-му році перший Національний поетичний слем відбувся у Fort Mason, Сан-Франциско, включаючи команду з Чикаго, команду з Сан-Франциско та Нью-Йорка.

Слем розповсюдився у цілому світі: у Гаваях, Ірландії, Непалі, Канаді, Німеччині, Швеції, Австралії, Ізраїлі, Україні, Швейцарії, Нідерландах, Португалії, Об'єднаному Королівстві Великобританії, Австрії, Новій Зеландії, Сінгапурі, Угорщині, Чехії, Росії, Польщі, Сербії, Боснії, Данії, Латвії, Південній Кореї, Японії, Індії, Греції, Іспанії, Мексиці, Франції та Азербайджану [2; 198].

Поезія була усною формою мистецтва та існувала задовго до появи письма. За допомогою слухання, запам'ятовування, повторення, переказування мови розвивалися звукові структурні моделі. Саме завдяки наявності розвинутих мовних звукових моделей поезія усного слова дуже відрізняється від прози і забезпечує доступність і легкість запам'ятовування [7].

Слем – це вербальна дуель, поетичне змагання з поєднанням гумору та перебільшення, кмітливості, розуму, ініціативи. Для сучасного слухача, слем – нова форма поезії. Однак схожі вербальні змагання відбувалися задовго до появи слему.

Поетичне змагання має античне коріння. Живе слово у Стародавній Греції настільки шанувалось, що усі види змагань: Олімпійські, Немейські (присвячені Зевсу), Піфійські ігри (на честь Аполлона), Істмійські (на честь Посейдона) – закінчувалися красномовством. Присутні приклади у п'єсах Аристотеля «Хмари» (423 р. до н.е.), «Жаби» (405 р. до н.е.), де змальовано змагання Есхіла проти Еврипіда та виграє ексклюзивне право на звання найкращого трагіка. Поетичне змагання – коли два мовця (промовця) «нападають» один на одного – відіграло ключову роль у розвитку драми, обумовлену агоном. Грецькі рапсоди змагалися за призи на релігійних фестивалях. Насправді греки організовували змагання майже в кожній формі поезії, від винних пісень до високої трагедії. Гомерівський Гімн до Аполлона, датований 7-5 ст. до н.е., описує конкуруючий спів, про який теж згадується у Гімні до Афродіти (7-5 ст. до н.е.).

Гесіод (перший відомий на ім'я давньогрецький поет, рапсод кінця 8 ст. до н.е. – початку 7 ст. до н.е.) виграв приз (золотий триніжок) за виконання пісні під час поховальних ігор на честь Амфідаманта.

В античності запам'ятовування віршів часто перетворювалося на змагання, вид філологічної, мовної гри, щоб пожвавити святкові зібрання. Афіней - грецький ритор і графік (II — початок III ст. н.е.) дає такий опис у творі «Бенкетуючі мудреці»: "...Один поет декламує вірш, а інший поет повинен продовжити декламувати іншим віршем. Один цитує речення і речення з тим же змістом повинен виголосити інший поет. Вони повинні були пам'ятати рядки Гомера, які починаються і закінчуються з однакової літери або склали перші та останні склади, які б утворювали ім'я чи назву їжі. Переможець отримував почесний вінок переможця..." [6].*

Вальтер Онґ зазначав: «у до-романтичній, риторичній культурі поет – це, однозначно, учасник

* переклад англомовних джерел наш – Б. О. Витрикуш

змагання». Поетичне змагання – це спосіб утвердження та становлення особистості. [6]

Перші професійні змагання валлійських бардів (eisteddfod) проводилися у XII ст. Змагання менестрелів – середньовічних співаків та музикантів (Wartburg contest) було легендарним змаганням серед німецьких менестрелів у Тюрингії у 1207 р. Французькі дебати були особливо популярними у XII-XIII століттях та проводилися у вигляді змагань, суперечок.

Змагання трубадурів було видом дебатів за допомогою віршів, яке розвинулося у XII ст. З XII ст. по XVII ст. музичному та літературному суспільству у північній Франції притаманні п'юї (puys) – змагання у поетичній вправності. Одним з нащадків французьких поетичних дебатів є бразильські імпровізовані римовані діалоги або змагання, які називалися *pelejas* (від іспанського *pelea* – бійка, сварка). У північно-західній Бразилії співці балад з гітарами змагалися один з одним у конкурсі під назвою *repentismo* (з іспанської – раптова пісня). Аудиторія вибирає теми, а співаки відповідають імпровізованими віршами різних розмірів.

Відомо й про іспанські судові віршовані баталії XIV-XV ст., під час яких один з поетів ставив питання чи ряд питань, а інший поет відповідав у формі, в якій починав перший поет. Джеймс Пайл Вікерсхем Кроуфорд (американський професор романських мов) згадує про вербальні дуелі в іспанських п'есах XV ст. [6]. В. Кроуфорд теж згадує усні змагання у ескімосів, описуючи їх як «формальне змагання, під час яких учасники осипали-закидали один одного образливими термінами, поки один із конкурсантів не виснажувався» [6]. Є формальні і неформальні види поетичних змагань. Народ чаморро на Маріанських островах володіє старовинним стилем імпровізованих римованих дебатів, відомі як Кантан Чаморріта, схожих до сучасних реп-батлів або слем-батлів. У Гренландії співочі дебати використовувалися як суддівська зброя. Обвинувачений і обвинувачувач зустрічалися віч-на-віч перед групою глядачів-суддів.

Поезія інвектива або лайлива поезія була класичною моделлю арабської поезії. Вона була часто брутальною, образливою та непристойною. Книга Пісень (Book of Songs) X ст. – найвідоміший повний перелік середньовічної арабської поезії, наповненої анекдотами, дуелями, дебатами середньовічних поетів, які приймали виклики від своїх покровителів та суперників. Існувала форма змагання, за якої один поет закінчує рядки іншого поета, щоб створити один вірш; дуелі, у яких вірші повинні мати однаковий розмір та риму; були змагання-хизування та рядові диспути, що проводилися у формі хизувань та образ.

Існують докази спонтанних словесних дуелей у іспано-арабській (андалуській) поезії, датованій X ст., які вважаються найстарішим існуючим доказом поезії, створеної на іспано-арабському діалекті.

У Японії між 1087 і 1199 роками відбулося близько 200 формальних поетичних змагань, які проводилися у імператорських палацах і храмах. Поетам часто задавали тему для змагання. У таких змаганнях чоловіків нацьковували проти жінок. На поетичні змагання "Поетичне змагання у 600 раундів" (1193 р.) та "Поетичне змагання у 1500 раундів" (1201 р.) теми оголошувалися заздалегідь перед турнірами.

У XV-XVI століттях у Шотландії з'являються змагання усних образ під назвою flyting (староанглійська flyte – сучасна англійська flite – лаятися, сваритися, сперечатися). [1; 428]. Це вид змагання, в яких шотландські поети осипали один одного тирадами образливих віршів, і що образливіший вірш був, то краще. Темати флайтингу нерідко були зовнішність, вчинки, боягузтво, героїчні поразки, безвідповідальна поведінка та інше [5; 3]. Деякі з цих тем, а також тему помсти можна прослідкувати у Скандинавській поезії. Основною характеристикою флайтингу є образлива, груба мова, однак прикладам збережених із Староанглійської літератури не притаманна груба мова [5; 3]. Вправляючись у флайтингу, шотландські поети вправно використовували силу слова та додаючи

почуття, емоції і силу голосу, перетворювали вірші у справжню зброю.

Неймовірно запальними – так можна охарактеризувати добродушно-жартівливі, дражливі та сатиричні словесні дуелі Західної Індії, інколи дуелі у піснях під назвою *ricong* (від іспанського *ricón* – глузування, насмішка) [11]. Змагання у спонтанних діалогах, піснях довго були популярні у Північно-Західному Китаї, особливо на фестивалях Хуаер [16]. Співочі змагання, відомі у Азії серед теленгутів у південно-східному Алтаї, серед якутів у північному Сибіру. Усні поетичні дуелі входять у весільні традиції Сенегалу, Палестини. Індивідуальні поетичні поєдинки, як невід'ємний атрибут весільних традицій, відбувалися в Індонезії, в провінції Ачех в північній Суматрі [10; 524, 525].

Імпровізовані словесні змагання *bertzolaritza* є центром усної баскської поезії. Паяда (*payada*) – так називається поетичне змагання запитань та відповідей в Аргентині. На Мадагаскарі хайтені (*hain-teny* – змагання слів) – це змагання опонентів в темі кохання. Афро-американська гра в десятки (*play the dozens*) – конкурс-баталія комедійних балачок-суперечок. Походження цього звичаю можна простежити до часів рабства, коли словесний спаринг став заміною фізичних суперечок. Інші культури в Америці теж мають тривалу історію поезії перформансу та змагання. Поетична традиція *la décima* (віршовано-пісенне змагання), наприклад, була широко розповсюдженою у Латино-Американських спільнотах у Північній та Південній Америці із XVII ст. [4; 49].

У Великобританії поети виходили на сцену у мистецьких клубах, музичних колах, друїдських церемоніях і гумористична поезія, яка часто є прикрасою сучасного Британського сценічного слему, передувала цим багатьом виступам. Поезію транслювали по Британському радіо у цей період, хоча вона не отримала так багато трансляційного часу як в Америці [4; 49].

Тим часом в Америці "рух поетів-перформерів" репрезентував явний зв'язок усно-мовної поезії, близько

1878-го та 1930-го років. Рух включав таких поетів, як В. Ліндсей та В. Карлтон, які подорожували по США, показуючи свої праці на вулицях, у школах, у будинках звичайних людей. Як і багато усно-мовних поетів, поети-перформери відкидали академічні зібрання. Вони більше зосереджувалися на виконанні поезії, ніж на написанні та підкреслювали доступність і обґрунтованість їхньої праці у спробі привернути масову аудиторію до поезії [4; 49]. Поетичне змагання задало важливий соціо-політичний напрямок в американській слем поезії, змагання з якої проводяться в усіх 50-ти штатах [6].

У кінці 1950-х років читання поезії вголос увірвалося в Америку. Деяка американська усно-мовна поезія зароджується з поезії Гарлемського Ренесансу, музики блюз, а також біт-покоління (мало вплив у 1940-х-1950-х роках), представники яких черпали натхнення з блюзу, релігійних пісень, хіп-хопу і слем поети натхненні такими поетами як Ленгстон Г'юз – автор нової літературної форми – джазова поезія.

Рух за громадські права (1954-1968 рр.) теж вплинув на усно-мовну поезію. Видатні промови М. Кінга " "I Have a Dream ", Сожурне Трус " Ain't I a Woman? " та Бонера Вашингтона " Cast Down Your Buckets " втілювали елементи ораторства, які вплинули на рух усно-мовної поезії у афро-американському суспільстві [12]. "Останні поети" – поетично-політична музична група, створена під час 1960-х років з Руху за громадські права, допомогла підвищити популярність поезії усного слова у афро-американській культурі після релізу усно-мовного вірша Гіла Скотта Ерона " The Revolution Will Not Be Televised " в альбомі Small Talk at 125th and Lenox 1970р. У 1973-му році було засновано Neoyorical Poets Café у Нижньому Істсайді, яке стало найстарішим американським місцем для презентації поезії усного слова.

У 1990-му році перший національний поетичний слем (The First National Poetry Slam) відбувся у Форт Мейсоні, Сан-Франциско. З 1990 р. по 2007 р. The National Poetry Slam проводив змагання між індивідуальними поетами, а з 2014

р. став щорічною подією. У 2008 р. започатковано слем змагання для жінок-слемерів під назвою The Women of the World Poetry Slam. Серед учасників поетичних змагань імена добре відомих та популярних слемерів Денні Шеррард (Danny Sherrard), Аніс Мойгані (Anis Mosgany), Соня Рені (Sonya Renee), Вероніка Левандовська (Weronika Lewandowska), Елена Вольф (Elena Wolff), Андреа Гібсон (Andrea Gibson), Богдан П'ясецький (Bohdan Piasecki – засновник слему у Польщі), Патріція Сміт (Patricia Smith), Чаделін Логє (Chadeline Loget) Сара Кей (Sarah Kay), Тейлор Малі (Taylor Mali), Бо Сіа (Beau Sia), Майті Майк МакГі (Mighty Mike McGee), Джон Ріверс (John Rivers), Крістін О'Кіфе Аптовіч (Cristin O'Keefe Aptowicz) та багато інших. Перший Європейський поетичний слем (The First European Poetry Slam Tournament) відбувся у 2009 р. у Берліні.

Рух слем поезії досягнув ширшої аудиторії з трансляцією Def Poetry з Расселом Сіммонсоном на НВО між 2002-им та 2007-им роками. У 1998 р. і у 2006 р. було випущено два кінофільми в США, які документували рух слем. До 2002 р. слем поети не тільки отримали успіх у американському телесеріалі Deaf Poetry Jam, а й у театральному шоу Deaf Poetry on Broadway.

Інтернет в значній мірі вплинув на ріст популярності поезії усного слова. Існує ряд веб сайтів присвячених публікаціям слем поезії у відео записах, значна кількість віршів публіковані на каналі You Tube та каналах, спеціально створених для цієї мети. Найвідомішим каналом є Button Poetry де можна побачити виступи поетів-слемерів та відео ролики з класичним читанням, тобто зі сцени, а також перетворення поетичних творів в анімаційні фільми з графікою та музикою (наприклад, вірші Shane Koyczan «To This Day», «Troll», «Shoulders»).

Існує суперечка щодо дати появи вітчизняного слему. Поет Сергій Жадан запевняє, що український слем з'явився 1997 року в Харкові. Своєрідним проявом слему можна вважати систему поетичних змагань “Молоде вино”, яка впроваджувалася Мистецькою Асоціацією “500” в різних містах України з середини 90-х. Однак автор книги «SLAM!

Теория и практика поэтической революции» і слем-майстер Анатолій Ульянов вважає, що український слем народився відразу після фестивалю «Киевские Лавры 2006», там був встановлений український формат слему, там пройшов перший заявлений турнір зі слему в Україні [14]. Серед уже відомих поетів-слемерів імена С. Жадана, А. Ульянова, М. Гагаріна, А. Полежаки, П. Коробчука, Д. Лазуткіна, С. Поваляєвої, Лори та інших. Із кожним слемівським турніром відкриваються нові таланти. У 2017 р. відбувся Перший польсько-український слем у Варшаві переможцем якого стала молода поетеса зі Львова Дарина Попіль.

Висновки. Підсумовуючи, можна сформулювати такий термін і дати таке визначення: поетичний слем – це міжродовий жанр театралізованої поезії, що виникає у 80-х токах ХХ століття в Америці та активно розвивається в ХХІ столітті практично у всіх країнах світу. Генологічні особливості поетичного слему поєднують у собі традиційні елементи поезії spoken word та новаторство поезії постмодернізму. Слем поезія існує у формі регулярних та ситуативних слем турнірів, на яких поети декламують власні твори з елементами театрального дійства. Турніри відбуваються згідно визначених правил з обранням переможця. Отже, поетичний слем це різновид постгутенбергівської літератури, що поєднує в собі поезію, театр та спорт.

Література

1. Англо-український словник: У 2 т. / [склав М. Балла]. – К.: Освіта, 1996. – Т. 2. – 712 с.
2. Лепьошкіна Н. І. Slam As The Kind of Modern American Urban Culture / Н. І. Лепьошкіна // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2014. - № 6 (289), Ч. І. – С. 197-205.
3. Словник української мови: в 11 томах. / / редкол.: І. К. Білодід (голова) та інші ; Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К. : Наук. думка, 1970–1980 – . Том 10. – 660 с.
4. Gregory H. Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in UK and US. Poetry Slam Discourses a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Sociology, / Helen Gregory. – University of Exeter, - 2009. – 387p.

5. Koch E, *Flyting in Shakespeare's Plays* / Evelyn Koch, 2015. – Режим доступу : <https://uni-bayreuth.academia.edu/EvelynKoch>
6. Hirsch E. *Poetic Contests* / Edward Hirsch, 2015. – Режим доступу: <https://www.poets.org/poetsorg/.../poetic-contest-poets-gloss>
7. Hollander J. *Committed to Memory* / John Hollander – Режим доступу: <https://www.poets.org/poetsorg/lesson/committed-memory>
8. *Oxford Advances Learner's Dictionary : Fifth Edition* / [editor Jonathan Crowther]. – Oxford University Press, 1995. – 1428 p.
9. Somers-Willett S. *Can Slam Poetry Matter?* / Susan Somers-Willett / - Режим доступу: <https://www.rattle.com/rattle27/somerswillett.htm>
10. *War, Peace and Human Nature: The Convergence of Evolutionary and Cultural Views* / [edited by Douglas P. Fry]. – Oxford University Press, 2013. – 565 p.
11. <https://ich.unesco.org/en/RL/huaer-00211>
12. <https://folkways.si.edu/say-loud-african-american-spoken-word/struggle-protest/article/smithsonian>
13. <http://www.gk-press.info/20.html04/27/2006>
14. <http://litakcent.com/2011/01/11/ukrajinskyj-slem-epatazhnedytja-vysokoji-poeziji/>
15. <http://ua.telekritika.ua/daidzhest/2010-08-16/55059>
16. www.thesaurus.com

УДК 82.09 70.Косач

**Марія Гніздицька, аспірантка
(Тернопіль)**

До проблеми хронологічної та жанрової класифікацій літературно-критичної спадщини Юрія Косача

У статті досліджується маловідома літературно-критична спадщина Юрія Косача. Пропонується її хронологічна та жанрова класифікація. Відповідно до життєвого і творчого шляху літературознавця, окреслюються основні періоди його літературно-критичної діяльності.

Ключові слова: жанр, есеїстика, нехудожня проза, класифікація, вісниківство, метафора.

Hnizdytska Mariia. The problem of the chronological and genre classifications of the literary-critical heritage of Y. Kosach

The article investigates the little-known literary-critical legacy of Yuri Kosach. It's chronological and genre classification is proposed. According to the way of life and creative path of literary critic, the main periods of his literary-critical activity are outlined. It was emphasized that the relevance of the study is due to almost complete neglect of non-artistic Yuri Kosach's prose in contemporary research and insufficient attention to genre nature of essay in Ukrainian literary criticism. Considerable attention is paid to the contemporary appropriate study of literary criticism by Yuri Kosach. On the basis of the analysis of scientific studies by Solomiy Pavlychko, R. Radishevsky, G. Grabovich, Y. Polischuk, M. Ilnitsky, S. Romanov, an attempt is made to chronologically systematize and genre classification of literary-critical heritage of Yuri Kosach. Attention is drawn to the fact that the essay by Yuri Kosach is a complex reflection of the literary concepts of the writer, his ideological and ideological struggles, aesthetic orientations, manifestations of change and fluctuations in his personal priorities. It is revealed that his literary-critical legacy is subjected to a clear differentiation within the three periods of his work.

Key words: *genre, essay, non-artistic prose, classification, visnistry, metaphor*

Постановка наукової проблеми. Коли 1990-ті роки відкрили Україні таких письменників, науковців, громадських діячів українського зарубіжжя, як Д. Чижевський, Д. Донцов, Р. Смаль-Стоцький, Л. Білецький, П. Зайцев, Я. Рудницький, Є. Маланюк, П. Богацький, Ю. Шевельов, Ю. Лавріненко та багато інших, Юрія Косача серед них не було. І лише згодом почали з'являтися перевидання його творів в Україні: роман «Рубікон Хмельницького», збірка «Проза про життя інших», романи «Володарка Понтиди», «День гніву», історична проза у трьох книгах (за редакцією Р. Радишевського), повісті й оповідання на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу» (стараннями канадського українця М. Р. Стеха). Проте його творчість досі перебуває на маргінесах наукових зацікавлень. Дисертація С. Романова «Історична проза Юрія Косача 30-х– початку 40-

х років ХХ століття» (2008 р.)[10] залишається єдиним комплексним дослідженням раннього етапу творчості Юрія Косача, власне, лише історичної прози.

Аналіз досліджень проблеми, мета і завдання статті. Літературно-критична спадщина Ю.Косача, а це понад 200 праць (літературно-критичні, науково-публіцистичні, публіцистичні статті, есе, огляди, рецензії тощо), майже повністю залишається поза рамками наукових досліджень. Подекуди його статті залучаються лише як додатковий матеріал. Так, досліджуючи питання модерності, модернізації й модернізму в дискурсі Мистецького українського руху, С.Павличко декілька абзаців відвела і Юрію Косачу, зокрема його доповіді на Першому з'їзді МУРу, яка спочатку називалася «Криза сучасної української літератури», однак була надрукована як «Вільна українська література»[6]. Г.Грабович також згадує про «європеїзм» Ю.Косача МУРівського періоду[1]. Принагідно цитує його статтю, написану під псевдонімом Юнг Р. «Література українська наймолодших» (*Young R. Literatura ukraińska najmłodszych*). Я.Поліщук у книзі «Література як геокультурний проект»[7] згадує також цю статтю, щоправда, не називаючи справжнього імені автора. М. Ільницький М. у монографії «Від «Молодої Музи» до «Празької школи»[2] про Юрія Косача згадує лише в контексті «Нових шляхів» А. Крушельницького.

Більше уваги Косачу-критику відведено в працях Р.Радишевського [8],[9], де аналізуються статті письменника, присвячені проблемам історичної белетристики. С.Романов, досліджуючи історичну прозу Юрія Косача і її місце в українському критичному дискурсі доби міжвоєнтя, також звертається і до його статей, зокрема тих, де письменник концептуально окреслює своє бачення шляхів розвитку історичної прози. Це насамперед статті, що друкувалися 1938 року в журналі «Назустріч» (Львів) – «До проблеми історичної повісті» і «Документ та література». Серед конструктивних і ґрунтовних досліджень про Юрія Косача варто виділити два есе М.Р.Стеха: «У погоні за з'явою: Юрій Косач і його «Володарка Понтиди»[12] і «Роман Юрія

Косача про «Цезаря степів» і “Ordo novus” – новий лад «козакоукраїнської революції»[11].

Лише декілька статей Юрія Косача з-поміж тих, що друкувалися в зарубіжній періодиці, сьогодні доступні для українського читача. Насамперед, маємо на увазі ті, що їх підготував до друку в часописі «Кур'єр Кривбасу» М.Р. Стех («Андре Мальро про культуру грядучого дня», «До обнови Окциденту» // Кур'єр Кривбасу – 2015. – жовтень-листопад-грудень; Доповідь Ю.Косача на II з'їзді МУРу «Обрії нової драми» // Кур'єр Кривбасу. – 2016 – січень-лютий-березень; полемічне есе «До Дон'ї Ельвіри...» // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – листопад-грудень.).

Ніколи не була об'єктом наукових студій есеїстики Юрія Косача. Серед значного масиву таких його праць є чимало, які варті уваги науковців. Це – передусім його велика есеїзована історія української літератури «На варті нації» і есе «Си-зеле-дугасте», у яких Україна постає як складний етнопсихологічний комплекс. Крім того, варті уваги ліричні есе, що наближаються до поезій у прозі, есеїзовані літературно-критичні та культурно-мистецькі студії, літературні портрети та публіцистичні есе, особливо 30-40-х рр. ХХ ст.

Факт майже повного ігнорування нехудожньої прози Юрія Косача в сучасних дослідженнях і зумовлюють **актуальність** теми даної студії, метою якої є хронологічна систематизація та жанрова класифікація літературно-критичної спадщини Юрія Косача.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Есеїстика Юрія Косача є складним відбиттям літературознавчих концепцій письменника, його світоглядно-ідеологічних борінь, естетичних орієнтацій, проявленням змін і хитань в особистих пріоритетах. Щоправда, есеїстичний принцип мислення характерний для всієї його літературно-критичної спадщини. Ми ж пропонуємо наступну класифікацію есеїстичних форм Косачевої нехудожньої прози: *есеїзована історія української літератури* – «На варті нації» (1935-1936); *есеїзовані літературно-критичні студії* –

«Документ чи література» (1938), «Жінки в українській літературі» (1934), «Українська література наймолодших» (1933), «Шляхами розвитку сучасної української літератури» (1934), «Си-зеле-дугасте», «Історизм і література» (1947), «Оновлена Клію» (1947), «Світова література на перепуттях» (1947), «Нотатка про сюрреалізм» (1947), «Украинская литература в эмиграции (1925 - 1950)» (1950), «Ми і література США» (1951), «Сучасна українська література» (німецькою мовою), «Ситуація української літератури (1954-1955)» (1955); *есеїзовані культурно-мистецькі студії* – «Розважування про театр» (1939), «Демон театру» (1943), «О, музо, Мельпомено (до проблеми українського національного театру)» (1947), «Театр екзистенціалізму» (1947), «Обрії нової драми» [], «Театр Теннесі Вілліамса» (1962) та ін.; *есеїзовані літературні портрети* – «Микола Хвильовий (1893-1933)» (1933), «Шевченко й тогочасне українське суспільство» (1941), «Олег Ольжич» (1946), «Українська література і Юрій Липа» (1946), «Слово про Миколу Куліша» (1944), «Джозеф Конрад. Конкістадор з України» (1946), «Роздуми про Кассандру» (1963), «Вілліам Фолкнер і перспективи інших» (1962) та ін.; *есеїзовані історичні студії* – «Формація Владаря (Нотатка про Богдана Хмельницького)» (1948), «Хмельниччина і Польща (До історії двох народів)» (1948), «Юрій Немирич» (1948), «1848-1948. До сторіччя європейської революції» (1948) та ін.; *ліричні есе* – «Франція» (1935), «Andante Бортнянського» (1943), «Поєтова провесна» (1942), «У Римі 1842 року» (1942) та ін.; *есе-роздуми* – «Лист у далечинь (Про хорунжого Батісто, Клію і поета Улісса)» (1942) та ін.; *публіцистичні (ідеологічні) есе* – «Догма боротьби» (1935), «На зустріч 17-й річниці листопада» (1935), «В Карпатській Україні ллється кров» (1939), «Від феодалізму до неофашизму» (1962) та ін.

Есеїстика Ю.Косача піддається чіткій диференціації в межах трьох періодів його творчості. Відповідно до життєвого і творчого шляху Юрія Косача, С.Романов у своїй дисертації «Історична проза Юрія Косача 30-х– початку 40-х років ХХ століття» окреслює три основні періоди його діяльності:

«– перший (друга половина 20-х – початок 40-х рр.) цікавий процесом становлення та розвитку творчої особистості автора: від початківця, підвладного різним літературним та ідеологічним впливам, – до визнаного, самотнього майстра;

– другий період (Друга світова війна та доба МУРу) охоплює нетривале повернення Косача на Батьківщину, участь у культурному житті Львова (1943 – 1944 рр.) та діяльність в Мистецькому українському русі (1944–1949 рр.);

– третій період – «американський» (1949–1980-ті рр.) – характерний нелегкими умовами проживання у США та приїздами до радянської України, а також неоднозначною, з ідеологічної точки зору (більшою мірою прорадянською), видавничою, редакторською, письменницькою працею»[10, с. 2].

Цю класифікацію можна прийняти за основу. Однак вона потребує деяких уточнень, принаймні в межах літературно-критичної діяльності письменника. Кінець 20-х років – це період, коли Косач пробує себе як молодий поет і прозаїк – у 1928-29 роках його твори друкує ЛНВ Д.Донцова. Автору на той час було лишень 20 років, однак за плечима вже був чималий досвід ідеологічної роботи. Із його статті «Pro domo sua» дізнаємось, що саме він був автором плану розбудови націоналістичного руху на Волині, Холмщині, Підляшші і Поліссі у 1926–1930 роках. У цей самий час Косач був одним із засновників і провідників «автономних [нині не існуючих] ідеологічних і революційних формацій як то «Союзу Націоналістичної Молоді» у Львові, «Об'єднання Націоналістів-Державників» у Варшаві, «Української Боевої Організації» й інш. (на Волині)», а в 1928 р. був безпосередньо зв'язаний з закордонним проводом ОУН (яка лише починала організовуватись), але «до самої ОУН не належав, ні тоді, ні після того»[3, с.16].

Як критик-літературознавець і публіцист він заявляє про себе на початку 30-х років, коли починається його емігрантська епопея. У часописах «Розбудова нації» (Прага), «Назустріч» (Львів), «Українське слово» (Париж), «Наш клич», «Нація в поході» (Берлін) і «Бюлетені польсько-

українському» (Варшава) Косач друкує чималу кількість есеїзованих літературно-критичних студій і публіцистичних есе. Серед них – праці великої наукової вартості, де критична і історіософська думка письменника, будучи направленими на відтворення синкретичних форм цілісності, набули концептуальної завершеності: «Микола Хвильовий (1893-1933)» («Наш клич», 1933); «Українська література наймолодших», «Шляхами розвитку сучасної української літератури», «Третя унія (до питання польсько-українських стосунків у ХІХ ст.)» (Biuletyn polsko-ukrainski. – 1934. – № 30-32); «До ідеології українських хлопоманів», «Жінки в українській літературі» («Бюлетень польсько-український», 1933-1935); «До генези українського націоналізму», «Догма боротьби», «На зустріч 27-ій річниці листопада», «На варті нації» («Українське слово», 1935-1936); «Документ чи література», «До проблеми історичної повісти» («Назустріч», 1937-1938); «Розважування про театр», «Новітня література Фінляндії», «Привиди малоросіяництва і дійсність українства», «В Карпатській Україні лється кров» («Нація в поході», 1939).

Есеїстика Ю.Косача першого періоду творчості всуціль у полоні генеральних ідей інтегрального націоналізму. Вона активно живиться ідеями, натхненням, символічними і риторичними конструкціями виступів і есе Д.Донцова і поетів-вісниківців, розвивається в руслі художньої концепції вісниківства (вольовий, динамічний неоромантизм). Це найяскравіше, найавторитетніше явище в українській культурі міжвоєнної доби в Західній Україні і на еміграції – неодноразово інтерпретоване і розвинуте Косачем в його літературно-критичній есеїстиці 30-х років і пізніше.

Листи Косача до Донцова 1928-29 рр. так само є свідченням глибокої пошани до редактора і часопису ЛНВ. Із цих листів дізнаємось і про активне спілкування з такими вісниківцями, як Ю.Липа і Є.Маланюк. І навіть після повного розірвання з Донцовим і ЛНВ Косач продовжує вісниківську лінію щонайменше до кінця 30-х років. Тому, коли письменник у статті «Pro domo sua», відбиваючись від обвинувачень у зміні політичних поглядів і переконань,

пише про те, що від шкільної лавки до нинішнього дня він відчуває себе українським патріотом і цих поглядів особистих «не зраджував ні в письмі, ні в чині»[3, с.16], то це відповідає дійсності, принаймні є правдивим щодо першого періоду його літературно-критичної діяльності, бо в прорадянських «Нових шляхах» він друкував лише свої художні твори (зрештою, як і у ЛНВ Донцова), а після від'їзду на еміграцію працював лише як письменник і журналіст «на тлі явних соборницьких і державницьких, громадських організацій як напр. Укр. Нар. Союз у Франції й ін.»[3, с.16]. Не одне число часопису «Українське слово» складалося з передових статей, віршів, новел, повістей, ідеологічної есеїстики Ю.Косача, підписаних як його повним ім'ям і прізвищем, так і псевдонімами і криптонімами (Аскольд Згарянич, Роман Мстиша, Харківець, Омега, Пілігрим, Гордієнко, Ю. Волинський та ін.). Часто саме його праці визначали ідеологічну лінію часопису.

Теоретичний аналіз есеїстики Д. Донцова, Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича і есеїстики Ю.Косача 30-х років дозволяє говорити про тісну взаємодію естетичних концептів останнього з вісниківськими. Письменник нещадно експлуатував їх теоретико-естетичні постулати про національну героїку, дух Середньовіччя, динамізм і твердість слова, романтичну патетику, культ Особистості, емоційну експресивність мистецтва, войовничо-наступальний настрій творчості і т. ін. Риторичні конструкції і символічно-кодові поняття його есеїстики 30-х років часто виглядали як частина вербальних структур західноукраїнського культурного тексту. «Ідейна криза нашого духового проводу, в його затраті міфу Української Держави», «традиційна українська «бароковість», «викриття попередньої квітко-основ'яненківської й винниченківської доби», «благословенна Аркадія»–Україна», «розбандурений і розміряний гречкосій», «націоналізм як афірмація життя», «національний ерос», «Україна – хрест доріг», «елладність української психіки», «епоха національного гніву», «новітній український імперіалізм», «поет Ісходу нації» – це далеко не повний перелік метафорико-понятійних маркерів

проникнення вісниківського субстрату в теоретичну свідомість Косача.

Цікаво, що Т.Шестопалова говорить про подібну особливість науково-критичного методу іншого критика-літературознавця, сучасника Ю.Косача – Юрія Лавріненка[14]. Як згадували сучасники Ю.Лавріненка (В. Кейс, І. Фізер) в розмовах із авторкою книжки «На шляхах синтези думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)» сам літературознавець відзначався здатністю ігнорувати інтелектуальну дистанцію між власними ідеями та теоретико-філософськими чи естетичними концептами мислення вітчизняних та зарубіжних учених. Детально проаналізувавши його літературно-критичні тексти, Т.Шестопалова приходять до висновку: «Це не сплав, не синтез, не запозичення, не інтеграція ідей у звичному для науковців сенсі. Це був забезпечений тільки органікою екзистенційної ситуації спосіб розгортання власної думки і власного «Я» в продуктивному, історично виправданому напрямі, підказаному інтелектуальним досвідом та творчою інтуїцією»[14, с.43].

Так само і Ю.Косач, підхоплюючи вісниківські великі метафори, творені для національної міфології, ніби наново відкривав для себе та читацької аудиторії «категоріальні змісти шляхом оприсутнення в їхній царині відповідних літературно-мистецьких феноменів; творчо актуалізував певний аксіологічний та гносеологічний потенціал літератури, який знаходив вираження в інтеракції теоретичних засновків думки та індивідуально-творчого сприйняття літературно-мистецьких явищ»[14, с. 44].

Як і для вісниківців, як і для Шевченка, так і для Косача, поезія – «служення, національна (а не лише суспільна) функція – покликання Перебенді»[5, с. 33]. Тому його есеїзована історія української літератури «На варті нації» – це простеження розвитку літератури, яка насамперед була виявом національних устремлінь українців. Назви основних розділів праці («На шляху з варяг у греки», «Золоті ворота», «У поході до синього Дону», «Передмур'я Європи», «Новий суворий стиль», «Когда сабля при нас есть...», «Після

Полтави», «Хуторянський вік», «Чую кроки важкі») – красномовне тому підтвердження.

Юрій Косач усіляко вивищував і возвеличував національних героїв, не шкодував метафори для героїчних часів української історії, будучи переконаним у необхідності створення національного міфу, що мав стати запорукою і потужним чинником формування національної свідомості. Основні світоглядні позиції і прикінцеві висновки есеїзованої історії української літератури збігаються з вісниківським ідеологізмом, а подекуди звучать навіть радикальніше, як от: «Спрямованість нинішньої української літератури виражається в окресленні її як окремої форми національного пізнання дійсності, що служить завданням національного самоутвердження і є результатом і фактом боротьби націй. Націоналізм як афірмація життя, діюча, творча й організуюча сила всіх ділянок життя нації, безпосередньо активізує українську літературу, якраз тому, що вона починає од 1917 року існувати знов як суцільна й найяскравіша форма національного пізнання дійсності»[4].

Другий період літературно-критичної діяльності Ю.Косача охоплює майже повністю 1940-ві роки (Друга світова війна та доба МУРу) – це час найвищої творчої активності письменника-літературознавця. У 1939 році Юрій Косач редагує український часопис «Нація в поході» у Берліні. Тут і застає його війна. Дослідники його біографії надають факти про його співробітництво з німецькомовними виданнями: «Die Zeit», «Berliner Tageblatt», «Züricher Zeitung», «Frankfurt Zeitung», «Süd-Deutsch Zeitung». Як блискучого знавця німецької, іспанської, французької, англійської, української, польської та російської мов Ю.Косача відразу залучили до праці у відділ пропаганди міністерства закордонних справ, а потім – у пропаганду міністерства окупованих східних територій Альфреда Розенберга[9, с. 21]. Однак навесні 1943 року, після десяти років вимушеної еміграції, Косач повертається до Львова і працює там в редакції «Львівські вісті». Наприкінці 1944 або на початку 1945-го він опиняється серед утікачів у німецькому Пляуені, а згодом – у таборі для

переміщених осіб ді-пі в містечку Оффенбах біля Франкфурта-на Майні. У вересні 1945 року у Фюрті Ю.Косач разом з Іваном Багряним, Віктором Домонтовичем (В. Петровим), Ігорем Костецьким, Іваном Майстренком, Леонідом Полтавою і Юрієм Шерехом засновують «об'єднання українських письменників на еміграції під назвою «Мистецький український рух» – МУР»[13, с. 200].

Значна частина написаного у цей період, а це близько 100 літературно-критичних статей, есе, літературних оглядів, рецензій тощо, пов'язана із діяльністю Косача в МУРі (1944–1949 рр.) і зміщенням його світоглядно-естетичних акцентів у бік ліберально-демократичних цінностей. Такі ключові ідеї, як: Україна – інтегральна частина Окциденту (окцидентальність української історії, української літератури, окцидентальність українського психічного складу), принцип тяглості української національної традиції, положення про суб'єктивний характер творчості, які ґрунтовно були розвинені в есеїзованій історії української літератури «На варті нації», в інших літературно-критичних есе, одержали свій розвиток і у цей період. Юрій Косач активно працює над втіленням ідей про новий гуманізм, про українсько-органічний стиль, обґрунтовує їх у своїх есе, статтях і виступах на з'їздах і конференціях МУРу. Щоправда нова теорія постає на ґрунті заперечення здобутків вісниківства і вчення Д.Донцова та часом набирає зовсім не літературного характеру. Такою зокрема є й доповідь Юрія Косача на Першому з'їзді МУРу (21-22 грудня 1945 року), що була надрукована під назвою «Вільна українська література».

Варто зазначити, що в МУРівський період були написані такі важливі літературно-критичні праці, як «Сизеле-дугасте», «Історизм і література» (1947), «Оновлена Кліо» (1947), «Світова література на перепуттях» (1947), «Нотатка про сюрреалізм» (1947), «Чому з Заходом?» (1947), «Межі та обрії (До становища української літератури)» (1946), «З нотатника в міждіб'я» (1946), «Література життя» (1946), «Формація Владаря (Нотатка про Богдана Хмельницького)» (1948), «Джон Стейнбек і проблема нового

соціального роману» (1949), «Іван Франко й «пропаще покоління»(1947), «Олег Ольжич» (1946), «Українська література і Юрій Липа» (1946), «О, музо, Мельпомено (до проблеми українського національного театру)» (1947), «Театр екзистенціалізму» (1947), «Обрії нової драми (доповідь Косача на Другому з'їзді МУРу)» та багато інших.

Третій період літературно-критичної діяльності Юрія Косача – «американський» (1949–1980-ті рр.) – найбільш суперечливий і найменш цінний у плані нових теоретичних здобутків. Він позначився нещадною і невмотивованою критикою митцем літератури української еміграції, різкою ідеологічною переорієнтацією, а відтак і запереченням усіх своїх попередніх ідей і концепцій. Чого варта лише одна невеличка брошура «Від феодалізму до неофашизму». Від нього відвернулися навіть такі давні шанувальники, як Ю.Шевельов, який писав у своїх спогадах, що з 1960-х рр. відмовився не лише читати нові книжки цього автора, а й навіть визнавати теоретичну можливість, що ці нові твори могли б мати якусь літературну цінність: «У роки МУРу [Косач] створив речі тривалої вартості. Роман «День гніву», п'єсу «Дійство про Юрія Переможця». Його повість «Еней і життя інших» — найхудожніше і досі найглибше викриття й аналіза донцовизму. Ці речі належать до української літератури в кращих її проявах. Їх тим часом можуть не видавати, навіть не читати, але вони житимуть в прийдешньому. Нічого такої вартості він не створив у роки своїх послуг радянському режимові. Але — я можу їх цінити, та руки я йому не можу подати. Його рука тепер брудна не тільки в фізичному сенсі. Бувають випадки, коли твори письменника можуть повернутися до нормального літературного кругобігу тільки після смерти письменника... Він знайшов свого видавця. Боязко і не надто часто його видає для еміграційного книжкового ринку Маріян Коць. Я не засуджую його, може, цим він рятує ці твори від вірної загибелі [...]. Але я їх не купуватиму і про них не писатиму. Не з ненависти, не зі зневаги навіть, а з болю. Хай збірка творів Косача вийде в двадцять першому сторіччі. Не тепер і не зі мною...»[12, с. 122].

Принципова розбіжність між Косачем-людиною і Косачем-творцем стала головною перепоною на шляху до повернення творчої спадщини письменника в Україну.

Література:

1. Грабович Г.У пошуках великої літератури / Григорій Грабович. – К.: МП «Офорт», 1993. – 55с.
2. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький. – Львів, 1995. – 318с.
3. Косач Ю. Pro domo sua / Юрій Косач // Нація в поході (Берлін). — 1939. — Ч. 7 (24.05-травень). — С. 14–16.
4. Косач Ю. На варті нації // Юрій Косач. – Українське слово (Париж). – 1936. – Число 174. – 30.08.
5. Маланюк Є. Ранній Шевченко / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Торонто: Накладом видавництва «Гомін України», 1962. – С.33-43.
6. Павличко С. Криза з погляду Юрія Косача / Соломія Павличко // Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – К.: Либідь, 1997. – С. 253-255.
7. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія // Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.
8. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем / Ростислав Радишевський // Слово і Час. – 2009. – № 12. – С. 43-46.
9. Радишевський Р., Семенюк Г. Оновлена Клію. Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття / Ростислав Радишевський, Григорій Семенюк // Косач Ю. Рубікон Хмельницького. Історичні твори: У 3-х кн.. – К.: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2010. – Кн. 1. – С. 4-57.
10. Романов С. Історична проза Юрія Косача 30-х- початку 40-х років ХХ століття / Сергій Романов // Автореферат дис... канд. філолог. наук. – К., 2008. – 23с.
11. Стех М.Р. Роман Юрія Косача про «Цезаря степів» і “Ordo novus” – новий лад «козакоукраїнської революції» / Марко Роберт Стех // Есеїстика у пошуках джерел. – К.: Видавничий дім «Пенмен», 2016. – С. 164-222.
12. Стех М.Р. У погоні за з'явою: Юрій Косач і його «Володарка Понтиди» / Марко Роберт Стех // Есеїстика у пошуках джерел. – К.: Видавничий дім «Пенмен», 2016. – С.118-164.
13. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література, мистецтво, ідеології // Юрій Шерех. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1. – С.196-235.
14. Шестопалова Т. П. На шляхах синтезу думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка): монографія //

Т.П. Шестопалова. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 320 с.

УДК 811.161.

І. О. Волянюк

Засоби мовного коду у політичному дискурсі Р. Т. Гром'яка

У статті охарактеризовано суть політичного дискурсу як одного з базових понять і термінів політичної лінгвістики. Проаналізовано функціонування засобів мовного коду у політичному дискурсі Р.Т. Гром'яка на лексико-семантичному, синтаксичному та стилістичному рівнях. З'ясовано, що з-поміж лексичних одиниць домінує суспільно-політична лексика. Засобом увиразнення мовлення виступають метафоричні та метонімії перенесення, фразеологізми, вони характеризують діяльність органів влади, формують індивідуальний стиль політика. Серед синтаксичних конструкцій стилістично вагомими є риторичні запитання, конструкції «питання-відповіді»; експресії політичному дискурсу Р.Т. Гром'яка додають речення-заклики, гасла. Вони найбільшою мірою сприяють реалізації основної функції публічного політичного мовлення – функції переконання.

Ключові слова: засоби мовного коду, політичний дискурс, публічне мовлення, суспільно-політична лексика, синтаксичні конструкції.

Means of linguistic code in political discourse by R. Hrom'yak

The article describes the essence of political discourse as one of the basic concepts and terms of political linguistics. It is provided the functioning of the linguistic code in political discourse by R. Hrom'yak on lexical-semantic, syntactic and stylistic levels. It was found that among lexical units dominated social and political vocabulary The metaphorical metonymical transferring, phraseologisms are used as means of expressiveness of the speech act. They characterize the activities of government, form a unique style of politics. Among the syntactical constructions stylistically compelling are the rhetorical questions, constructions "questions and answers". The expression in political discourse by R. Hrom'yak is also created by sentence-watchword, slogans.

They are the powerful means of implementation of the most basic function of public political speech – the convince function.

Key words: *means of linguistic code, political discourse, public speech, socio-political vocabulary, syntactic constructions.*

Р. Т. Гром'як – постать неординарна, багатогранна, надзвичайно талановита: вчений-філолог, публіцист, громадсько-політичний діяч, академік Академії наук вищої школи... Та в якій іпостасі не виступав би Роман Теодорович – він, перш за все, Людина – істинна, справедлива, безкорислива, інтелігентна, патріот рідної землі, який до розпачливого болю в душі намагається віднайти світло у «хащах влади».

Об'єктом нашої розвідки є засоби мовного коду у політичному дискурсі Р. Т. Гром'яка. Матеріалами для дослідження слугували книги «Вертеп» і «Вертеп 2», куди увійшли спогади-роздуми, щоденникові записи, інтерв'ю та політичні виступи автора.

Постановка наукової проблеми та аналіз досліджень. Поняття *політичний дискурс* увійшло в науковий обіг у 2-ій половині ХХ століття. Його дослідженню присвячені праці зарубіжних науковців: Т. ван Дейка, Р. Барта, Л. Філіпса ін.; а також вітчизняних – В. Карасика, С. Кривенко, О. Луньової, В. Павлуцької, І. Петренка, О. Шейгал, О. Януша. Термін *політичний дискурс* сьогодні порізнному трактується у працях лінгвістів, політологів, істориків. За визначенням Ф. Бацевича, «цей вид дискурсу спрямований на майбутній контекст... Майбутні контексти вигідні: їх важко заперечити, неможливо на даний час перевірити. Політичний дискурс моделює інтереси суспільства, тобто він формується авторами і «споживачами», оскільки їх очікування і бажання «вмонтовані» в нього» [1, с. 158]. Специфіка політики, на відміну від інших сфер людської діяльності, полягає переважно в її дискурсивному характері: більшість політичних дій є речовими діями за своєю природою [5, с. 18]. На думку О. Януша, політичний дискурс, як одне з базових понять і термінів політичної лінгвістики, тісно

пов'язаний і розглядається саме в контексті політичної комунікації, тобто в процесі спілкування між учасниками політичної діяльності [6, с. 82]. При цьому неабияке значення мають також і невербальні засоби: жести, міміка, постава, інтонація тощо.

Художньо-публіцистичний хист Р. Т. Гром'яка високо оцінений науковцями у численних відгуках, рецензіях, статтях. Питання ж політичного дискурсу Романа Теодоровича, який є «...калейдоскопом подій років 1989 – 1992, на тлі розвалу советської імперії та економічного хаосу» [3, с. 169] сьогодні залишається мало вивченим, що й зумовило **актуальність** нашого дослідження.

Мета розвідки – проаналізувати вербальні компоненти політичних текстів Р. Гром'яка. Для її реалізації вважаємо за необхідне виконати такі **завдання**:

- 1) виявити суспільно-політичну лексику в аналізованих творах;
- 2) проаналізувати засоби мовного коду на лексико-семантичному, синтаксичному та стилістичному рівнях;
- 3) з'ясувати функції названих засобів у політичному дискурсі Р. Т. Гром'яка.

Як зазначалося вище, вагоме значення у мовленні політиків, парламентарів займають як вербальні, так і невербальні компоненти. Сьогодні маємо можливість проаналізувати лише перші з названих засобів.

За тематикою суспільно-політичну лексику, виявлену у виступах Р. Гром'яка, можна поділити на декілька різновидів.

1. Номени політичних партій, організацій, об'єднань: *КПРС, КПУ, ОУН, Крайова рада НРУ, УРП, Демократична партія України* та ін.

2. Назви представників владних структур: *Президент, Голова Верховної Ради Росії, Перший* (про керівників обкому, райкому), *депутат, завідділом ОДА* тощо.

3. Номени виконавчо-розпорядчих органів влади: *облвиконком, уряд, райком* та ін.

4. Найменування класів, прошарків, груп суспільства: *люди державні, літератори, зв'язківці, вчителі, пенсіонери, робітники, колгоспники, інтелігенція...*

5. Назви етнічних спільнот: *українці, світова цивілізація, нація, народ.*

6. Лексика виборчого процесу: *вибори, округ, народний депутат, передвиборні збори, передвиборна програма, виборці, гласність, трибуна тощо.*

Яскравою рисою політичного дискурсу Р. Гром'яка є вживання метафоричних і метонімічних перенесень. Вони є засобом увиразнення і стосуються переважно характеристики та оцінки діяльності органів влади. Прикладом таких метафор можуть бути: *облвиконком закрутив державну машину; круглий стіл залишився з гострими кутами; у хащах влади зіткнулися демагоги і прагматики; після урядових засідань обіймає сум і розпач; запалало вогнище української культури; підвалини духовності; ліпили «прогностичний» бюджет; у повітрі пахне диктатурою; політичний плюралізм заносить монополістично-унітарним ультиматизмом; вилити словесний окріп; владний вертеп; рік за роком спливає ... А вертеп триває... та інші.*

Дещо рідше мовець використовує метонімію. Найчастіше це перенесення назв заходів на їхніх учасників або назв установ на людей, які там працюють: *спіймав на гачок Конституційний суд; з'їзд народних депутатів Російської Федерації розігрує сценарій; (бізнесмен) має «інтерес» у вигляді СП «Едланд»; демократичні сили мусять об'єднатися тощо.*

Особливого колориту індивідуальному стилю політика надають фразеологізми: *беруться за зуби; силуваням конем далеко не заїдеш; глибоко закидається вудка; товчемо воду в ступі; ось де собака заритий; в кого слова масні, в того пироги пісні; на милування нема силування; перемішали..., як горох з капустою та інші.*

Пропагуючи ідею толерантного вирішення суспільно-політичних проблем, Р. Гром'як зупиняється й на такому аспекті як культура спілкування. В одному із

виступів, обґрунтовуючи «суспільний вертеп», шукаючи шляхи співробітництва в ім'я національного відродження і порятунку, він аналізує лексику двох протидіючих сил: депутатів – членів КПРС – КПУ та представників Народного руху України. Це «взаємні претензії двох політичних полюсів» [2, с. 178]. Члени комуністичних партій називають опонентів-рухівців *«дестабілізаційними елементами, екстремістами, сепаратистами, націоналістами, антикомуністами; найм'якше і дипломатично: наші ідейні опоненти, противники; гостро-публіцистично: переродженці, бандерівці, фашисти, наймити іноземних розвідок»* [2, с. 178]. Аналогічно у виступах «рухівців» на адресу комуністів можна почути: *«партапарат, партійно-кадебістська мафія, комуняки, коритники»* [2, с. 178]. Проте така негативно забарвлена лексика, що функціонує в усному мовленні парламентарів, у документах і програмах замінюється емоційно нейтральними формулами. Наприклад: *«комуністична ідеологія за 70 років радянської влади виявила свій ілюзорний, ненауковий характер і практичну нездійсненність... Соціалістична система програла в економічному змаганні з соціалізмом і опинилася у глибокій кризі»* [2, с. 179] тощо. Розважливий політик, інтелігент Р. Гром'як погоджується з тим, що дискусії можливі, але «їх треба проводити спокійно, з окремих проблем, за «круглими столами ... правда в ідеології танками не виборюється. Її шукають в полеміці.» [2, с. 180].

Спогади, публіцистичні статті, інтерв'ю та виступи Р. Т. Гром'яка наскрізно пройняті вірою в національну ідею, оскільки «...вона незнищенна, бо впливає з природи людини і нації...» [4, с. 66], та вірою в Бога. «Бог створив нас за власною подобою ... залишив нам Всевишній універсальні заповіді...» [3, с. 14], – розмірковує політик. Він визначає найвищі цінності: Бог, Україна, Правда – і називає їх трійцею [3, с. 15]. Йому боляче за гноблену віками українську націю, і в одному зі спогадів чуємо заклик від імені всього українського народу: «Годі повчати і цькувати. Годі принижувати і співчувати. Годі зверхньо поплескувати по

плечу і обіцяти. Годі мордувати і винародовлювати націю» [2, с. 105]. Непохитна віра Р.Гром'яка в національну ідею базується, насамперед, на знанні історії та культури України: «Не може бути історичної пам'яті українця без усвідомлення місця і ролі в нашій історії славного запорізького козацтва. Не можна бути українцем, не засвоївши творчості Івана Вишенського і Григорія Сковороди, Тараса Шевченка та Івана Франка, Лесі Українки та Ольги Кобилянської...» [2, с. 106]. «То ж чи знаємо власну історію? Чи вміємо вслухатися в діалог голосів історії?» [4, с. 66]. Над цими питаннями варто задуматися й кожному з нас сьогодні. Саме незнання історії створювало й створює чимало перешкод у боротьбі за незалежність. «Власні амбіції окремих діячів, як і незнання історії України, невігластво нащадків і нетолерантність їх вождів не раз шкодили нашому народові в його боротьбі за волю й самостійність. Дай, Боже, уникнути цих недуг хоч зараз» [4, с. 30]. Біль за долю України виливається ще в одному зі спогадів публіциста: «Леле, Україно... Хто ж так тяжко согрішив, що маєш сторозтерзану історію, складну Долю?» [3, с. 132].

В унісон з питанням національної ідеї звучить проблема офіційного табу на окремі власні назви, яку Р. Т. Гром'як порушує у доповіді на першому з'їзді ДемПУ (15 грудня 1990 року): «Нарешті, маємо ще один пласт історичних традицій першої половини нашого століття у боротьбі за українську незалежну державність, на якій досі накладено офіційне табу. Назви політичних утворень, військових формувань, прізвища учасників – все викликає в ревнителів «історичної правди» активне неприйняття, а в багатьох співгромадян (передусім на Східній Україні) – страх. ОУН, УПА, Євген Коновалець, Августин Волошин, Степан Бандера, Андрій Мельник, Микола Лебідь, Роман Шухевич...» У цій же доповіді Роман Теодорович наводить синонімічний ряд до поняття «бандерівщина»: воно «асоціюється з бандитизмом, стійко позначає образ ворога – самостійника, націоналіста, антисеміта, сепаратиста, вбивці, запроданця, екстреміста...» [2, с. 139].

Толерантний, виважений політик, глибоко віруючий християнин, патріот-українець, чесна, працьовита людина, Р. Т. Гром'як опиняється «на вістрі того, що зветься Влада» [3, с. 47], де розклад робочого тижня – «Це часовий каркас лабіринтів, якими йде людина, що причетна до влади» [3, с. 47], і закликає: «Треба працювати. ...не зневірюйтесь! ... потрібна терпеливість» [3, с. 52]. Зустрічі «віч-на-віч з капризною дамою-Владою» [3, с. 17] не зламали життєвого кредо політика: «Суддею в кожній людині має бути совість» [2, с. 41].

Аналіз стилістичного та синтаксичного рівнів політичного дискурсу Р. Т. Гром'яка засвідчує, що з-поміж синтаксичних конструкцій значну частину займають риторичні питання. Вони виконують експресивну та підсилювальну функції. Наприклад: «Що б то була за мати, яка б відреклася дітей, котрі пішли від неї в світ?» [2, с. 109] (про Українську соціалістичну республіку); «Бо ж хіба то гріх чи політичний злочин забирати воедино землі свого народу, розчетвертовані і захоплені чужинцями?» [2, с. 103]; «І хіба ми не знали, наскільки делікатні ці питання?» [2, с. 249] та ін.

Часто вживаними є конструкції «питання-відповідь», які сприяють активізації уваги слухачів (читачів), пожвавлюють монологічний виклад думки, увиразнюють зміст повідомлюваного. «Подумаймо, чи ті пороки, недоліки і ганджі зникли з нашого життя сьогодні? Ні, вони ще поглибилися і зросли.» [4, с. 105]. «Чому вийшли на мене? В американському її відділенні багато американців українського походження.» [3, с. 234]. «Хто ж має бути суддею і вчителем Правди, Справедливості? Хто? Коли? Суддею в кожній людині має бути совість.» [2, с. 41]. Роздумуючи про долю України, автор запитує: «Що ж нас урятує?» – і відповідає: «Сподіваємось на віру в Бога. Ми усі – християни, українці. І слово маємо єдине. А не мирять нас ні віра, ні нація, ні слово.» [2, с. 112].

Низка синтаксичних конструкцій – це речення-заклики, гасла про майбутнє незалежної України, про добро, справедливість і милосердя. Найчастіше – це синтаксеми з

нульовим підметом. Наприклад: «Будьмо господарями у власній хаті, дбаймо про її розбудову...» [2, с.106]; «Працюючи сьогодні, думаймо про день завтрашній, борімося з застоєм у собі, навколо себе і над нами...» [2, с.190]; «За вільну людину, за незалежну демократичну Україну» [2, с.183]; «...ще раз звертаюся до вашого християнського милосердя і почуття громадянського обов'язку: працюймо разом во славу України, а наші власні уподобання – то мізерія...» [3, с.16]; «Перечитуймо кожну сторінку своєї історії» [2, с.309]; «Бути байдужими до пекучих проблем сучасності – злочинно!» [2, с.181].

Мовленню Р. Гром'яка притаманне часте використання звертань, як цього й вимагають жанри політичного дискурсу (виступ, промова, звернення). Наприклад: «Дорогі країни!», «Високоповажні громадяни вільної України» [3, сс.14, 16], «Шановні країни! Пані та панове!», «Високоповажний пане президенте Світової Ліги за свободу і демократію!» [3, сс.119, 120], «Паново-товариство!», «Шановні добродії» [2, сс.137, 140], «Шановні колеги, запрошені й зібрані!» [2, с.177], «Шановні товариші!» [2, с.188], «Шановний товаришу редактор газети „Літературна Україна”» [2, с.213] тощо.

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Політичний дискурс, як одне з базових понять і термінів політичної лінгвістики, розглядається у контексті політичної комунікації як основний засіб спілкування з народом. Проведене нами дослідження функціонування засобів мовного коду на різних рівнях у політичному дискурсі Р. Т. Гром'яка дозволяє зробити такі висновки:

- домінантою на лексичному рівні виступає суспільно-політична лексика, представлена різними тематичними групами;

- доповнюють цей ряд лексичних одиниць метафоричні та метоніміїні перенесення, фразеологізми, які виступають засобом увиразнення мовлення політика, характеризують діяльність органів влади, формують індивідуальний стиль мовця;

- з-поміж синтаксичних конструкцій стилістично вагомими є риторичні запитання, конструкції «питання-відповіді»;

- експресії політичному дискурсу Р. Гром'яка додають речення-заклики, гасла. Вони найбільшою мірою сприяють реалізації основної функції публічного політичного мовлення – функції переконання.

Здійснена нами розвідка не вичерпує всіх аспектів аналізованого політичного дискурсу. Зокрема, детальніше його опрацювання дозволить описати комунікативні тактики та стратегії політика, висвітлити питання ідіолекту Р. Т. Гром'яка, що й вбачаємо перспективою подальших досліджень.

Література

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Ф. С. Бацевич. – 2-е вид., доп. – К., 2009. – 376 с.

2. Гром'як Р. Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло / Роман Гром'як. – Тернопіль, 1992. – 335 с.

3. Гром'як Р. Вертеп – 2, або У хащах влади / Роман Гром'як. – Тернопіль, 1995. – 287 с.

4. Гром'як Р. Культура, політика, інтелігенція: публіцистика / Роман Гром'як. – Тернопіль, 1996. – 109 с.

5. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. – М., 2004. – 326 с.

6. Януш О. Б. Дискурс у системі політичної лінгвістики / О. Б. Януш // Вісник Житомирського державного університету. – Вип. 51. Філологічні науки. – Житомир, 2010. – С. 81 – 84.

УДК 821.161.2

Р. О. Дубровський

Автобіографічна проза Р. Гром'яка та Г. Гордасевич: особливості самопрезентації автора

У статті аналізується автобіографічна проза Г. Гордасевич та Р. Гром'яка. Особливу увагу зосереджено на проблемі самопрезентації автора, визначенні засобів текстового коду, які

використовуються для представлення самоаналізу та самопоглядання обох авторів. Також показано, яким чином використані авторами художні засоби виявляють їхню позицію щодо описаних подій та людей, репрезентують мовний портрет мемуаристів.

Ключові слова: автобіографічна проза, мемуаристика, самопрезентація, самоаналіз.

Autobiographical prose by R. Hrom'yak and G. Hordasevych: peculiarities of the author's selfpresentation

The analyz of the autobiographical prose by G. Hordasevych and R. Hrom'yaka is provided in the article. Particular attention is focused on the problem of the author's selfpresentation, identifying means of text code used to represent introspection and contemplation of both authors.

Key words: *autobiographical prose, memoirs, self-presentation, self-examination. Also it is shown the way of usage of the artistic means for the presentation of the authors' position concerning the described events and people, the representation of the memoirist's linguistic portrait.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Автобіографічна проза при всій її різноманітності (автобіографія, мемуари, щоденник, автобіографічний нарис, автобіографічна повість, автобіографічний роман тощо) містить у собі стрижневий елемент – представлення автором самого себе. З одного боку, це видається доволі простим, адже ми щосекунди живемо зі своїми думками, розумінням свого місця в системі відносин зі світом та соціумом. Однак з іншого боку, для такого представлення необхідне своєрідне роздвоєння, за яким Я-наратор повинен поглянути на Я-діяча. Тож аналіз автобіографічної прози є цікавим як з психологічної, так і з суто лінгвістичної точки зору, оскільки дозволяє пізнати структуру мислення, світосприйняття автора, а також їх вербальне представлення. Галина Гордасевич у творі «Любе дзеркальце, скажи...», який вона називає словесним автопортретом, вдається (звичайно, в художньому стилі) до обґрунтування права на існування такого епічного жанру: «Ну, а чому б і ні? Адже існує в криміналістиці таке поняття –

«словесний портрет»? То чому б не бути в літературі жанру словесного автопортрета? Правда, вже є жанр автобіографії, але це не зовсім те. В автобіографії ти не будеш писати, якого кольору в тебе очі, якого ти зросту, яку сукню волієш понад усі і тому подібні речі. Автобіографія – це документальний жанр, де треба вказати точну дату і місце народження, перерахувати навчальні заклади і місця роботи, назвати імена своїх законних дружин і дітей. А автопортрет – це ліричний жанр, де ти можеш зобразити себе саме такою, якою ти себе бачиш в... ні, навіть не в дзеркалі, а в своїй уяві. Можеш навіть зобразити себе такою, якою ти хотіла б бути, і, може, це якраз і є ти та найсправжніша» [3].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукове осмислення поняття автобіографічної прози знайшло відображення у працях останніх десятиліть. Так, комплексним дослідженням цього феномена є монографія Т. Ю. Черкашиної «Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія». Цій проблемі також присвячені розвідки Олександра Галича, Михайлини Коцюбинської, Марії Федунь. На типологічних відмінностях між автобіографією, мемуарами та щоденником зосереджує увагу Х. В. Баган. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття стали предметом наукових зацікавлень Г. О. Маслюченко. Це далеко не повний перелік сучасних праць, присвячених автобіографічній прозі.

Мета і завдання статті. Метою нашого дослідження є аналіз самопрезентації автора в автобіографічних творах Романа Гром'яка («Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...», «Вертеп-2, або У хащах влади») та Галини Гордасевич («Із сімейного альбому», «Соло для дівочого голосу», «Любе дзеркальце, скажи...»). Для її реалізації необхідне вирішення наступних завдань:

1) з'ясування біографічних фактів, які лежать в основі написання аналізованих творів;

2) визначення засобів текстового коду, які використовуються для представлення самоаналізу та самоспоглядання обох авторів.

Порівняння автобіографічно-мемуарної прози саме цих авторів не є випадковим. Навіть якщо не брати до уваги особисте знайомство Галини Гордасевич та Романа Гром'яка, спільного знаходимо багато: обоє балотувалися в депутати, були членами партійних організацій, обоє виступали як літературні критики й були дотичними до художнього слова (Роман Гром'як – як літературознавець, Галина Гордасевич – як письменниця), зрештою, обоє проживали або певний час перебували в одних і тих же географічних точках – на Донеччині, Львівщині, Тернопільщині. Слід також взяти до уваги значну громадську активність обох авторів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Галина Маслюченко, спираючись на класифікацію В. Спенджімена, виділяє два види оповіді в автобіографічних творах. «Перший тип оповіді – історичний самоспогад: право голосу надано оповідачеві (зрілому характеру), і саме його досвід знаходиться в центрі уваги. Слід зазначити, що така оповідна манера є органічною для творів із подвійним тематичним центром «історія «Я» – «історія суспільства», тобто для художніх мемуарів, оскільки для осмислення обох «історій» знання, досвід, роздуми зрілого оповідача якраз найважливіші. Другий тип оповіді – філософське самодослідження, яке притаманне творам, де домінуючим є досвід головного героя, перед яким світ та події розгортаються поступово, момент за моментом, і де розповідь ведеться з його позицій. Така оповідна манера, на наш погляд, є органічною для автобіографічних повістей, автори яких прагнуть «оживити» описувані події, занурити в них читацьку свідомість, але не для художніх мемуарів, де авторові важливо створити враження безпосереднього, відвертого й невимушеного спілкування оповідача з читачем «тут і тепер» [5, с. 8].

На відміну від автобіографії як жанру офіційно-ділового стилю, де існують стандартні мовленнєві кліше, словесні формули, якими починають наратив, автобіографічна проза, особливо коли йдеться про великі за обсягом твори, потребує креативності автора при «введенні» читачів створену картину художньої або не зовсім художньої реальності. У будь-якому випадку, як правило, автори звертаються якраз до художніх прийомів. Цікавим у цьому контексті є те, що і Роман Гром'як, і Галина Гордасевич вдаються до спогадів з дитинства, вступом до яких у «Вертепі» є своєрідна передмова автора як слова, написані під впливом досвіду прожитих років, а в «Автопортреті на фоні Рівненщини» бачимо обігрування понять «автопортрет», «світлина», «альбом» як символів спогадів про минуле. Далі можна знайти більше спільного між уже згаданим «Вертепом» та «Соло для дівочого голосу». Хоча в українській культурі магічним вважається число три, і Роман Гром'як, і Галина Гордасевич називають інше число – чотири. Так, автор спогаду-роздуму «Вертеп» називає «чотири осколки спогаду-марева з-перед 1941 року, з тих часів, коли все почалося і мало подвійне-потрійне «дно». Люди бачили одне, думали друге, а насправді було щось інше» [1, с. 4]. Галина Гордасевич в автобіографічному романі «Соло для дівочого голосу», подібно до Тараса Шевченка в однойменній поемі, вдається до опису чотирьох снів, пов'язаних з минулим: «Уже давно, десь із двадцять років тому, я звернула на це увагу, а почалось воно ж ще раніше, – мені сняться лише чотири сні. Щось інше дуже рідко, а все лише ці чотири сні у різних варіантах» [4, с. 169]. У словесному автопортреті «Любе дзеркальце, скажи...» письменниця також показує чотири координати: «Беремо будь-яку точку, проводимо з неї три Декартові координати і вже маємо ту чарунку простору, в якій ти будеш зображувати себе. Отже, Галактика, Сонячна система, планета Земля, континент Європа, країна Україна, Волинь, містечко Крем'янець, лікарня (будинок зберігся досі, в ньому дитячий садок). Оце та точка, з якої виходять твої координати. Але чому? Чому?? Чому??? Чому в отому

безконечному світі саме ця Галактика, ця планета, ця країна, ці батьки, це тіло, ці руки, ці ноги, ці очі? А якщо я не хочу? Чому ніхто мене перед тим не запитав, чи я згодна? А ще ж четверта координата – час» [3]. Тож використані обома авторами прийоми допомагають створити враження про них як про людей, котрі уважно придивляються до всіх подій, які відбуваються як у їхньому власному житті, так і в суспільстві загалом, а також наділені даром історіософського мислення.

Також Р. Т. Гром'як і Г. Л. Гордасевич вдаються до сповільнення або пришвидшення нарації. Одним зі способів досягнення цього ефекту є обростання основної оповіді додатковими фактами. Автори ніби щось роз'яснюють, уточнюють читачам, вводячи їх таким чином в коло описуваних подій. Наприклад: «Я пам'ятаю себе (правда, не пам'ятаю, чи з розповіді батьків, чи з власної уяви) дуже маленьким за довоєнних часів» [1, с. 3]. «Але отой, що слідував за мною в магазині, промовчав, як мовчать усі янгол-охоронці (і для чого їх Бог до людей приставляє, коли вони все одно не здатні оберігати?). Так, що я зітхнула, обернулась і вийшла» [4, с. 171]. Таким чином, читачі стають певною мірою учасниками творення самого вже написаного автобіографічного тексту. Особливо це стосується риторичних і звичайних запитань, якими Г. Гордасевич перериває оповідь. Авторка показує невпевненість у зроблених узагальненнях і тому звертається до читача з проханням підтримати її, порадити, запитує про щось: «Але кого ж конкретно будемо судити? Тих, що віддавали накази? А ті, що їх виконували, хіба вони не винні?» [4, с. 175]. Роман Гром'як натомість ніби передбачає, що читачеві як співбесіднику може виявитись не зовсім зрозумілим, тому вдається до уточнень, конкретизації. Водночас і в його автобіографічних текстах багато риторичних запитань і звичайних, адресованих в першу чергу собі, які створюють візію діалогу з самим собою, свідками якого (або спостерігачами, яким періодично треба уточнити певні факти) є читачі. Наведемо приклад: «Такий Тернопіль і рідна вже Тернопільщина, бо куди тепер від неї

дінешся? Доля чи спокуса? Узяв я минулого року гріх на душу чи звалив собі на плечі непідсильну ношу? Відповісти на ці запитання однозначно, категорично не можу» [2, с. 7]. Націленість на читацьку рецепцію помітна і в інших прийомах, використаних Романом Гром'яком. Це, наприклад, підкреслення несподіваних поворотів думки, показаних у тексті трьома крапками: «Як не роздобудемо «паливно-мастильних матеріалів», то... радітимуть опоненти. Про це тільки говорять, а воріженьки шемрають» [2, с. 11].

Обоє авторів у своїх автобіографічних творах подають спогади про події воєнного часу (Великої вітчизняної війни). Але в Романа Гром'яка це просто згадка, окремі фрагменти дитинства, а Галина Гордасевич прагне переосмислити пережиті події з точки зору сьогодення і набутого досвіду. Порівняймо:

1) «...За німців у нашій хаті жили німці. Це не каламбур. Хтось прийшов і сказав мамі: випрячте велику кімнату, вимийте підлогу – у вас будуть жити німці. Плакала мати, що немає де жити 5 членам сім'ї, але даремно: німці люблять підлогу, а на селі більшість хат з «землею». Отож, ми перебралися на кухню, велику хату звільнили німцям» [1, с. 6].

2) «В Городець ми приїхали під час війни, точніше, під час окупації, коли німці вже на фронті почали зазнавати невдач та й в тилу в них виникло багато партизанських загонів. Партизани ділилися на українських, польських і советських (згідно правил української мови слід би говорити «радянських», але ж ніхто їх так не називав)» [4, с. 160].

3) Якщо у першій цитаті («Вертеп») передано погляд дитини, то в другій («Із сімейного альбому») показано осмислення пережитого людиною, котра отримала певні знання і набула життєвого досвіду.

На окрему увагу заслуговують використані авторами художні засоби, які виявляють як їхню позицію до описаних подій, людей тощо, так і репрезентують мовний портрет мемуаристів. Важливим елементом останнього є використання засобів комічного в описах себе і власних дій.

Це не зовсім самоіронія, адже в текстах не знаходимо насмішки, яка б засвідчувала бажання кардинально змінити минулі події, власні необдумані дії, якби випала така нагода. Це скоріше «досвідчений» погляд на себе недосвідченого, погляд усезнаючого Я-наратора, піднесеного над лабіринтом описаних подій, на Я-героя, учасника подій. Так, Галина Гордасевич писала: «Що торкається мене, то з найменшого дитинства я від рідної мами дізналася, що в мене ноги, наче в поліського злодія (на думку мами, в поліського злодія чомусь мали бути особливо великі ступні), зуби, як лопати, ніс, як цибулина, очі косі, як у дурнуватої Катьки (була така в нашому селі), а коси, як мишачі хвости. Найбільшою мукою було для мене йти кудись поруч з мамою. Якщо я, як мені здавалося, гордовито зводила голову, щоб бути схожою на царівну, то відразу чула: «Ти куди носа задерла, він у тебе і так кирпатий». А коли я сумовито опускала голову, то чула: «Чого ти сутулишся? Вже й так горбата!» В результаті такого виховання десь у віці десяти років я прийшла до висновку, що коли вже мене рідна мама вважає такою негарною, то, мабуть, я таки найбридкіша з усіх дівчат на світі і мене ніхто ніколи полюбити не зможе» [3]. До гумору, пов'язаного зі своєю особою, вдається і Роман Гром'як: «Я справді ще донедавна не знав (бо не цікавився), під яким знаком народився. Тепер же здобутки астрології публікуються скрізь і майже щодня. І от – випадок! – під мій день народження тернопільська районна газета «Подільське слово» подає докладну інформацію про Овена, себто по-українськи кажучи, Барана. І якщо мої якості Природою заздалегідь запрограмовані (така Провіденція!), то треба цю інформацію взяти під увагу <...> Отакий один день у березні 1993 року – пора весняного сонцестояння, початок володінь Овена-Барана, коли мені виповнилося 56...» [2, с. 5, 10].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, можемо стверджувати, що автобіографічно-мемуарна проза дає можливість читачам глибше пізнати автора та еволюцію його світосприйняття, самооцінки. Показовими в цьому контексті є аналізовані

твори Романа Гром'яка та Галини Гордасевич. Автори використовували різноманітні засоби для самопредставлення, ставлячи читача в позицію «поряд» із автором. Також наголошуємо на несамототожності Я – емпіричного автора та Я – автора, вплетеного в канву описаних подій.

Література

1. Гром'як Р. Вертеп, або я став народним депутатом РСРС і що з того вийшло... : (Спогад-роздум) / Роман Гром'як. – Тернопіль : Збруч, 1992. – 335 с.

2. Гром'як Р. Вертеп-2, або у хащах влади : (Спогад-роздум) / Роман Гром'як. – Тернопіль : Збруч, 1995. – 286 с.

3. Гордасевич Г.Л. Любе дзеркальце, скажи... / Галина Гордасевич // Сайт Видавничо-благодійного фонду імені Галини Гордасевич (ВБФ ГГ) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://fondhg.io.ua/s287488/lyube_dzermalce_skaji..._galina_gordasevich

4. Гордасевич Г.Л. Твори / Галина Гордасевич. – Львів : Каменярь, 2006 – . – (Серія «Спадщина»). – Т. 2. Проза / [упоряд. Б. Гордасевич]. – 326 с. : іл.

5. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття / Г. О. Маслюченко // Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2004. – 22 с.

УДК 299.18+398.3

Віктор Кириї

Маланкування – рефлексія культу підземних богів-володарів – Мокоші та Волоса

На основі структурного аналізу та порівняльного аналізу фольклорних джерел поглиблено обґрунтовується гіпотеза Олександра Курочкина про язичницьке теофорне походження фольклорних образів Маланки і Васильчика, які уособлюють Мокош та Волоса.

Ключові слова: генеалогія богів, теофорні епітети, зооморфні символи, маланкування, Маланка, Васильчик, Велесильчик, Мокош, Волос.

Malignation – the reflexion of the culture of the early gods-volodares – Mokosh and Volos

By the method of structural analysis and comparative analysis of folklore sources, the hypothesis of Alexander Kurochkin on the pagan theophoric origin of the folklore images of Malanka and Vasilchik, which personify Mokosh and Volos, is further substantiated.

Key words: *genealogy of gods, theophoric epithets, zoomorphic symbols, malancourt, Malanka, Vasilchik, Velesilchik, Mokosh, Volos.*

Обряд маланкування був частково дослідженим етнологами лише наприкінці ХХ ст. Як пише львівський дослідник Юрій Диба: «У двадцятих роках минулого століття О. Білецький характеризував новорічний український обряд «Маланка» безформним уламком, сенс якого залишається незрозумілим для його хранителів і не цілком ясний для науковців» [1, с. 221].

Наскільки мені відомо, першим спробував науково інтерпретувати відповідний обряд український етнолог Олександр Курочкін.

Описуючи обряд маланкування, О. Курочкін зауважує про його основних персонажів – Василя та Маланку: «Гіпотетичними прототипами цих карнавальних постатей можна вважати Макош (Мокош) і Велеса з язичницького пантеону давніх русичів. Підстави для таких висновків дало зіставлення обрядових функцій і стійких семантичних ознак, властивих зближуваним міфологічним та фольклорним персонажам» [2, с. 70]. При цьому автор посилається на свою доповідь «Макош-Маланка...» [3, с. 165 – 176].

Зі всією сумою аргументів Олександра Курочкіна, якими він обґрунтовує власну гіпотезу, я не ознайомлений, позаяк його згадана доповідь на міжнародному з'їзді славистів у Братиславі 1993 р., не опублікована в Інтернеті. Юрій Диба, який посилається на цю доповідь [1, с. 221], із гіпотезою Курочкіна категорично не погоджується, вважаючи її непереконливою: «Саме за карнавальною та трагедійною феєрією обряду... губляться головні герої

новорічних пісень *Маланка та Василь та їх історичні, а не міфологічні прототипи. Очевидно, що ця фольклорна пара не має прямого зв'язку з християнськими святими IV ст., як доволі важко її ототожнити з персонажами язичницького слов'яно-руського пантеону» [1, с. 221].*

При цьому Ю. Диба вважає, що фольклорний образ Маланки виник на основі історичного образу Малуші – матері князя Володимира Великого, а образ *Васильчика* – на основі історичного образу самого Володимира Великого (ймення у хрещенні: Василій).

Позаяк О. Курочкін сам називає свою версію «гіпотезою» і оскільки Ю. Диба вніс у тему елемент дискусії, спробуємо викласти власне бачення проблеми. Це тим більш доцільно, що моє обґрунтування відповідності Маланки до мітообразу Мокоші повинне бути у значній мірі оригінальним, позаяк воно виходитиме із власних напрацювань.

Іноді у щедрівках *Васильчик* постає як син Маланки (на основі цього Ю. Диба і проводить паралель між цими образами та Володимиром Великим і Малушею). Проте значно частіше *Васильчик* розглядається як наречений Маланки, з чим концепцію Ю. Диби неможливо узгодити. Якщо ж розглядатимемо Маланку та Васильчика як фольклорні форми язичницьких мітообразів Мокоші та Волоса, тоді відповідність буде повною, позаяк у низці етнокультур, споріднених із давньоруською, бог-володар підземного світу розглядається не лише як партнер богині-володарки підземного світу, але й її син. Зокрема, у поширеному в різних етнокультурах міфі про позбавлення верховної влади свого батька (бога-володаря неба) богом вітру – володарем підземного царства. У варіанті цього міфу, характерному переважно для культур Старого Світу, бог вітру насильно відділив бога Небо (свого батька) від богині Землі (своєї матері) і породив разом із Землею всіх живих істот (за винятком основних богів) – [4, с. 214; 5, с. 123; 6, с. 139 – 140].

Таким чином Мокош доводилася Волосові не лише партнеркою, але ще й матір'ю. Зокрема, така генеалогія є

характерною для спорідненої із давньоруською фракійської культури [7: XX (с. 72 – 73); 8: II, 15, 16, (с. 58 – 59)].

У тому ж, що Маланка уособлює собою богиню землі («Землю-Матір») тобто Мокош, переконує звичай намазувати обличчя виконавця образу Маланки сажею, який дослідники фіксують на Поділлі [9, с. 49]. Втім, частіше сажею вимазувалися усі учасники дійства, а не лише «Маланка»: *«Меланка” має свій «почет», сама не ходить! Почет не абиякий: орач з чепігами від плуга, сівач з сівнею через плечі, “дід” з гаранником... Все це – в кожухах догори вовною... замащене сажею...»* [10, с. 264].

Такий ритуал змащення облич сажею кореспондується зі символікою підземного світу у вигляді чорного кольору, зокрема, характерною для слов'ян [11, с. 513 – 514]. Обряд маланкування проводився завжди після заходу сонця *«у той час, коли за повір'ями владарює усяка нечиста сила»* [2, с. 71].

Вбирання у кожухи догори вовною кореспондується із образом Волоса. Нагадаємо, що від східно-прикарпатської назви одягу, схожого на вивернутий кожух (*чуга*) походить назва Чугайстра, який є фольклорним образом Волоса [10, с. 264].

Серед учасників театрального ритуалу Волоса насамперед уособлює «дід». Нагадаємо, що серед численних епітетів слов'янського бога-володаря підземного світу є й такі: *Дід Лисий, Дід, Дід-Ладо*. При цьому останній із них (застосовний переважно до Ярила) вказує на еротичний аспект мітообразу, перший – на аспект фалічний, а епітет *Дід* – у даному випадку, очевидно, вживається у значенні: *«Першопредок»* (як і епітет-теонім *«Род»*), що кореспондується із «універсальним міфом» про бога вітру, який у парі із Землею породив усіх живих істот. Нагадаємо також, що злаковий атрибут Волоса має три основні назви: *«дідух»*; *«дідова борода»*; *«Волосова борода»*.

При цьому зазначений в останній цитаті гаранник маланкового *«діда»* має фалічний підтекст. Нагадаємо уривок зі щедрівки, яку співають під час маланкування: *«Ходить Ілля на Василя // носить пугу житяну, // де*

замахне – жито росте. // Роди боже, жито, пшеницю...» [12, с. 110].

Іноді пугу «діда» застосовують й інші учасники дійства: *«озброївшись довгою пугою, пригощають одні інших ударами»* [9, с. 50 – 51]. Як про це вже було сказано у II Частині цієї праці, віддалена паралель до цього обрядового елементу простежується у давньоримській традиції етруського походження – у Луперкаліях. Тут оголені юнаки («луперки») бігли навколо Палатинського пагорба і били зустрічних жінок смужками свіжозідраної шкіри жертвеного цапа, як пояснюють фахівці, для того, щоб зробити жінок більш плодючими [13, с. 113]. Цап тут уособлює бога-володаря підземного світу.

Під час маланкування також іноді водили «цапа»: *«Змий-дід... убраний у буйволову шкіру і оперезаний гадюками, водив з собов тура або цапа, мав велику косу у руці і три гробарі з рускалями за поплічників»* [14, с. 219].

Як це добре помітно, маланковий «Змій-дід» тут поєднує характерну символіку та атрибутику бога-володаря підземного світу. Це шкура бика, гадюки, тур та цап, а також – коса (атрибут смерті), отож, не дивно, що його почет – гробарі.

У традиції маланкування «цапа» «водили» не часто, значно частіше – «козу» (яка колись уособлювала Мокош) і «ведмедя» (визнаний у науці зооморфний символ Волоса) – [12, с. 104 – 105; Яцимирський, с. 51; 52]. І все ж, під час маланкування іноді давня символіка цапа – зринала: *«...пихатій дівчині заводили в дім живого цапа»* [2, с. 72]. У цьому виявляв себе натяк (або ж магічний елемент) на те, що «пихата» дівчина має невдовзі віддатися (опинитися у ролі «кози» (Маланки)).

Подібну роль виконувало більш широко відоме знімання *«на Маланки»* воріт, або хвірток у господах дівчат, які чимось не догодили «маланкарям» – хвіртка та брама – індоєвропейський символ дівочого гімену, зокрема, відображений у християнстві, де існує пісенний епітет Богородиці *«Непрохідні ворота»*, тотожний за семантикою до іншого – *Приснодіва*.

Подібні дії були немислимі в інші дні року, у даному ж випадку вони виправдовувалися еротичним підтекстом «маланкування». Насамперед цей підтекст виявляє себе у таких елементах дійства як боротьба та танець «діда» з «Маланкою»: *«Увійшовши до хати, «дід» звертається до господарів: «Дозвольте погуляти з мою Маланкою»... музика грає і «дід» енергійно танцює з Маланкою»* [9, с. 50].

Сам вислів: *«погуляти з мою Маланкою»* вказує на еротичний підтекст, позаяк дієслово *«погуляти»* часто вживається як евфемізм. На Хотинщині також *«"Маланка" ходить у парі з "дідом"»* [9, с. 52].

Як правило, маланкові «діди» мали на спині горб, виготовлений із ущільненої соломи [2, с. 74]. Порівняймо це із українськими народними уявленнями про те, що горб може вирости на спині людини, яка потрапила у вихор [15, с. 521]. При цьому вихор є атрибутом фольклорних Лісовика [16, с. 105] та Польовика [17, с. 78 – 79]. А відповідно – і Стрибога – бога вітрів [18, с. 12], чийм заміником є фольклорний Польовик, та Волоса – бога покровителя тварин, якого у фольклорі уособлює Лісовик. Із наведених паралелей є помітним, що *Волос* та *Стрибог* (як і *Ярило* та *Род*) – функціональні теофорні епітети давньоруського фалічного бога-володаря підземного світу.

У дівочому маланкуванні такий персонаж як «дід» – відсутній. Тут його замінює *«Васильчик // Волосилчик»* (інший партнер Маланки, який також уособлює Волоса).

Елемент обрядової боротьби етнологи переважно характеризують подібним чином: *«...падіння, боротьба й качання по землі у міфологічній свідомості асоціюються з магією родючості та культом предків»* [2, с. 73]. Позаяк «ведмідь» у маланкуванні уособлював Волоса: *«Особливо часто доводилось боротися "ведмедам"...»* [2, с. 73].

Те, що в обряді маланкування Волос та Мокош виступають паралельно у своїх антропоморфних та зооморфних формах також вагомо свідчить на користь відповідної інтерпретації, адже такий паралелізм часто простежується у різних варіантах язичницьких релігій.

Еротичний підтекст несе у собі й маланковий обряд із плугом: *«Буває, що хлопці вносять до хати і самі чепіги, показуючи, нібито орють ниву, й приспівуючи, сіють хлібні зерна»* [19, с. 144].

Як давно помітили етнологи, орання землі плугом у народній свідомості асоціюється *«із коїтусом»* [11, с. 142]. Фалічна символіка плуга використовувалася у слов'янських етносів у народній магії [11, с. 144]. Отож, «плужний обряд», застосовний під час маланкування, також може мати стосунок до культу Ярила. Не випадково ж перебраним в орача найчастіше виступає *Васильчик*: *«Василь (Чильчик) був перебраний за ратая (оратаря), с чепигами»* [14, с. 219].

Отож, згадки про Св. Юра (який ототожнюється з Ярилом), наявні у щедрівках, виглядають тут цілком закономірними. Наприклад: *«В святого Юра з буйного тура... // А як затрубив свят Юрій яра // Всю кригу розбив, все древо розвив»*. [20, с. 616].

Також у щедрівках партнером Маланки іноді виступає Місяць (астральний символ Волоса). Такий варіант обрядової пісні також знаходимо у збірнику Юрія Федьковича. [20, с. 662]. Причому Місяць тут прямим чином ототожнюється із Ярилом:

*Ти Місяцю, Яре-Яре,
Красна Маланка с тобов в парі;
Бо ваша пара паровита,
У васильки оповита.
Ти Місяцю-срібнорожже,
Тобі є раді сніпки в стозі,
Снопи в стозі, воли у возі,
Веселі гості у дорозі.
Ти Місяцю, Царю, царю,
Красна Маланка с тобов в парі.*

Особливо часто у щедрівках повторюється тема полювання на тура та тема вітру, які також пов'язані із культом підземного бога-володаря. Наприклад [20, с. 663; 666]:

*О, сестричко Маланочко,
Пусти в стрільці на годиночку!*

*На годину, ба й на другу,
 Бити тура с темного луга!
 Ти Місяцю-брате, брате,
 Не лишай мене саму в хаті...
 Ти Місяцю срібноногий,
 Не йди від мене молодої!
 За вороти вітер віє,
 С чола мені зорю звіяв...
 Ти Місяцю, ти Королю,
 Не гони тури по діброві.
 Бо в мене тури ярі, ярі,
 А Маланочка моя пара!*

В окремих випадках у щедрівках йдеться про зв'язок чорного тура зі Змієм [14, с. 227].

*А ми до раю з гаю ідемо,
 Чорного тура з собов ведемо.
 Бо чорні тури – Змиеві слуги...*

Іноді у щедрівках Маланка постає у вигляді лебідки [20, с. 669], що пов'язує цей фольклорний образ із билинною Мар'єю-Лебідкою Білою, яка також уособлює Мокош:

*Наш Васильчик воли пасе,
 Аж пливе лебідь долів водою,
 бму коспця за головою.*

Особливо цікавою виглядає щедрівка «Гой ви, тури» [14, с. 227], записана Юрієм Федьковичем на Буковинській Гуцульщині у 70-х рр. XIX ст.

*Гой а учера, та дуже рано,
 В золоті труби славно заграно;
 Ой гоня тура с темного луга
Велесилчика вірнії слуги.
 Гой ти Місяцю, гой ти Королю,
 Не гони тури та по діброві!
 Бо в мене тури та дорогії,
 Все по чотири та золотії.
 Поганий царю з русла ти моря,
 В неділю рано тебе поборю,
 А в твоїх кривіх руки умюю,*

А своїм славом всю землю вкрию.

Маланкового *Васильчика* тут названо «*Велесильчиком*», що є прямим незаперечним свідченням на користь ідентифікації *Васильчика* як однієї із фольклорних форм *Волоса* (*Велеса*).

Інший унікальний аспект даної щедрівки криється у її сюжеті. Тут описане ритуальне полювання на турів, яке влаштував Місяць-Король (уособлення *Волоса*) разом зі своїми слугами. Останні, очевидно, уособлюють жерців *Волоса*, які провадять таврокатапсію. Характерно, що тури з «*темного луга*» Місяць гонить «*по діброві*» (дубовим гаєм, можливо, священним). Порівняймо це із описом Платоном таврокатапсії, яку нібито провадили царі Атлантиди: «*У гаю при святилищі Посейдона, на волі розгулювали бики, і ось, десять царів розпочинали ловитву... бика, якого вдалося зловити, підводили до стели і заколювали над її вершиною*» [21: 119, d – e]. Очевидно, тут Платон описує ритуал, який практикував один із народів Балкан чи Малої Азії в античну добу.

Розповідь у щедрівці «*Гой ви, тури*», очевидно, ведеться від імені Маланки, позаяк лише вона може розглядати диких турів як свою власність («*Бо в мене тури та дорогії, // Все по чотири та золотії*»), адже богиня підземного світу наділена функцією «*володарки звірів*». Втім останнє чітко простежується лише у матріархальних культурах. Однак, певні матріархальні елементи у галицько-руській традиції простежити не важко.

Але унікальність сюжету щедрівки «*Гой ви тури*» насамперед лежить у площині її фіналу: «*Поганий царю з русла ти моря, // В неділю рано тебе поборю...*».

Тут Маланка звертається до бога-володаря прісної («*з русла*») та морської води. Інакше кажучи – до бога-змієборця (у давньоруській релігії це Перун, у давньоруському фольклорі – Михайло Потік/Потик). Тут варто пригадати билину про одруження Михайла Потока із Мар'єю-Лебідкою Білою, що для нього мало не закінчилося смертю, позаяк його дружина виявилася втіленою формою (чи «донькою») богині-володарки підземного світу, яка

загрожує його життю у вигляді гадюки («змії підколодної»), і яку він перемагає ковальськими лещатами [22, с. 403].

А тепер пригадаймо, що в окремих випадках вершник-змієборець на кельтських пам'ятках, відомих як «Колони Юпітера» перемагає хтонічну богиню.

Як богиня-мати Маланка виявляє себе у щедрівці, де її названо донькою предка усіх богів [14, с. 227].

*Гой то не зоря, то Маланочка,
Прабога чадо, Прабога дочка.*

Насамкінець зауважимо цілком очевидну для всіх етнологів деталь, яку, ймовірно, помітив кожен, хто вивчав відповідне питання: у щедрівках образ Маланки супроводжується атрибутикою прядіння (одна із найбільш характерних рис Мокоші, яка насамперед простежується на її фольклорній рефлексії, відомій переважно під назвою: «П'ятниця»). Зокрема, під час маланкування юнак, перевдягнений у Маланку, носив у руках кужіль та веретено: «У неї [Маланки] в руках різні атрибути "бабського діла" – кужіль і веретено, віник..» [2, с. 72]. Про атрибут у руках «Маланки» у вигляді кужеля згадують й інші автори [14, с. 51].

Висновки: Фольклорні образи Маланки та *кози* виявляють системні відповідності мітообразу богині-володарки підземного світу, давньоруським етнокультурним варіантом якої є Мокоша. Фольклорні образи її партнера (*Васильчик // Велесилчик; «дід»; цап, тур, ведмідь*) виявляють системні відповідності мітообразу бога-володаря підземного світу, давньоруським етнокультурним варіантом якого є Ярило-Стрибог-Волос.

Література

- 1 – Диба Ю. Образ матері святого князя Володимира Малуші в українській обрядовій поезії // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Наук. збірн. – Луцьк: 2013. – Вип. 47: Матер. 47 Всеукр. наук. істор.-краєзнавч. конф. – С. 212 – 227.
- 2 – Курочкін О. Українські "маланкарі" – східна гілка карпато-балканської карнавальної традиції. // Наук. зап. НаУКМА. Теорія та історія культури. – 2000. – Т. 18. – с. 70 – 75.

- 3 – *Курочкін О. В.* Макош-Маланка (До проблеми реконструкції міфологічного та фольклорного образу) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. – К., 1993. – с. 165 – 176.
- 4 – *Гуляєв В. И.* Шумер, Вавилон, Ассирия, 5000 лет истории, М. Алтейя, 2005. – 440 с.
- 5 – *Баглай В.* Империя ацтеков. Таинственные ритуалы древних, М. Вече, 2005. – 335 с.
- 6 – *Циркин Ю. Б.* Мифы Финикии и Угарта. М. АСТ, Астрель, 2003. – 478 с.
- 7 – *Афинагор.* Прошение о христианах. // Сочинения древних христианских апологетов. СПб. Алтейя. 1999. с. 53 – 92.
- 8 – *Климент Александрийский.* Увещание к язычникам. Кто из богатых спасется / Пер. А. Ю. Братухина. СПб., из. О. Абышко, 2006. – 288 с.
- 9 – *Яцимирский Б. М.* «Маланка» как вид святочного обрядового ряжения // Этнографическое обозрение. – 1914– №1 – 2. с. 46 – 77.
- 10 – *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. У 2 т. Мюнхен. Українське видавництво, 1958. т. 2. – 289 с.
- 11 – *Толстой Н. И.* (общ. ред.). Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 т. Том 5: С-Я. М.: Междунар. отношения, 2012. – 736 с.
- 12 – *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. У 2 т. Мюнхен. Українське видавництво, 1958. т. 1. – 308 с.
- 13 – *Культура древнего Рима* ч. I, М., Наука, 1985. – 429 с.
- 14 – *Кожолянко Г.* Буковинська: Маланка минуле і сучасне. // Галичина. Всеукраїнський науковий культурно-просвітній краєзнавчий часопис. № 11. 2005 р. Івано-Франківськ. с. 219 – 228.
- 15 – *Толстой Н. И.* (общ. ред.). Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 т. Том 1: А-Г. М.: Междунар. отношения, 1995. – 577 с.
- 16 – *Толстой Н. И.* (общ. ред.). Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 т. Том 3: К-П. М.: Междунар. отношения, 2004. – 697 с.
- 17 – *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб, 1903. – 526 с.
- 18 – Историческая песнь о походе на половцовъ удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича, писання старинным русским языком во исходе XII столетия. М., 1800. – 46 с.
- 19 – Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким. М., 1878. Ч. 2. 841 с.
- 20 – Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. – Львів, 1902. – Т. 1. Поезії Осипа Юрія Федьковича.

Перше повне видання з першодруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснення додав Др. Іван Франко. – 657 с.

21 – Платон. Сочинения в 4 т. т. 3, ч. 1, М., Мысль. 1971. – 656 с.

22 – Рибаків Б. А. Язычество Древней Руси. – М., Наука, 1987. – 783 с.

Оксана Косінова, канд. філол. н.
Відкритий міжнародний
університет розвитку
людини «Україна»

Музичні перехрестя поеми «Скорбна Мати» Павла Тичини

У статті розглядаються синтетичні особливості творчого доробку Павла Тичини – поета, художника, хорового диригента, композитора, науковця, громадського діяча. У центрі матеріалу – музично-жанрова різноманітність поезій автора, а саме: твір «Скорбна Мати», написаний під враженням крутянських подій. При створенні цієї поезії автор використовує рідкісну музичну форму «Stabat Mater». Увага акцентується на тому, що поема є не лише виявом екфразису, а свідомим використанням П. Тичиною музичної форми Stabat Mater, аналоги якого можна знайти у творчості різних композиторів, представників бароко, класицизму та романтизму. Застосування принципів музичної композиції у здійсненні синтезу поезії та музики у вигляді різноманітних музичних форм та жанрів ще раз підтверджує природу музичності творчості П. Тичини.

Ключові слова: поезія, література, музичний жанр, композитор, Stabat Mater.

Kosinova Oksana Musical crossroads of the poet «Grieving Mother» by Pavlo Tychna

The article is focused on the synthetic features of the creative work of Pavlo Tychna - a poet, an artist, a choir conductor, a composer, a scientist, a public figure. In the center of the material is the musical and genre variety of poetry of the author, namely, the work «Grieving Mother», written under the impression of the twilight events. When creating this poetry, the author uses the rare musical form «Stabat Mater». The emphasis is on the fact that the poem is not only a

manifestation of exfrase, but a conscious use of P. Tychynd's musical form of Stabat Mater, the analogues of which can be found in the works of various composers, representatives of baroque, classicism and romanticism. The application of the principles of musical composition in the synthesis of poetry and music in the form of various musical forms and genres reaffirms the nature of the musicality of P. Tychynd's work.

Key words: poetry, literature, musical genre, composer, Stabat Mater.

Актуальність дослідження. Літературу, як вербальний вид мистецтва, завжди вважали найбільш близькою і «спорідненою» музиці, оскільки з мовної інтонації народилась музична інтонація, що зумовлює суть музичного мистецтва» [Будний 2008 : 283]. Яскравим прикладом такої «спорідненості» можна вважати творчість геніального українського поета та здібного музиканта Павла Григоровича Тичини. Залучення музичного мистецтва до прочитання літературних творів Тичини дозволяє повному осмислити творчість митця.

Стан дослідження. Питання музичності творів П.Тичини розглядалось багатьма вченими, серед яких: Л. Новиченко, О. Білецький, В. Юдіна, Г. Клочек, Ю. Ковалів, Н. Костенко, В. П'янов, О. Губар, Г. Майфет, С. Гальченко та ін. Незвичайна музична жанрово-композиційна побудова творів поета, починаючи від пісні та закінчуючи грандіозною симфонією, завжди привертала особливу увагу дослідників.

Загальновідомо, що у своїй літературній творчості автор використовував різноманітні музичні форми та жанри: рондо (форма кола у збірці «Сонячні кларнети», поемах «Золотий гомін», «Срібної ночі» тощо), рондель («Ронделі»), рапсодію («Арфами, арфами»), кантату, ораторію, оперу («Марії Заньковецькій», «Енгармонійне», «Шабля Котовського» тощо), сюїтну побудову («Енгармонійне») сонатну форму (використовується у «Шаблі Котовського», «Похороні друга», першій частині поеми «Сковорода»), симфонію («Сковорода») тощо. Ранні збірки «Сонячні кларнети» і «Замість сонетів і октав» є

зразками такого синтетичного твору, естетичну концепцію якого розробив Р. Вагнер, а у ХХ столітті актуалізував О. Скрябін. Вірші, які входять до такого твору, становлять нерозривну єдність – психологічну, лірико-драматичну, трагічну, міфологічну і музичну тощо. **Завданням** цієї статті є розгляд особливостей поеми «Скорбна Мати» Павла Тичини як прикладу жанрового перекодування літературного твору в унікальну музичну форму «Stabat Mater».

Твір П. Тичини «Скорбна Мати» своєю архітектонікою з одного боку лише нагадує музичну композицію (твори, інспіровані музикою займають у творчому доробку поета досить значне місце), а з іншого – має всі ознаки рідкісного музичного жанру.

Дослідники виділяють твір Stabat Mater (у пер. Скорбна Мати) як окремий музичний жанр богослужіння і композиторської творчості, що створювався протягом не одного століття і посідає значне місце в історії західноєвропейської культури. Скорботність та біль Матері Божої, її благання про дарування Синові життя у раю після смерті, надихали композиторів на увіковічнення образу в музиці різних епох – від середньовіччя до сучасності.

Походження тексту молитви Stabat Mater дослідники пов'язують з францисканським чернечим орденом XII-XIII століть, а саме з ім'ям поета Якопо да Бенедетті, хоча, звичайно, існують й інші версії авторства. Відповідно до традицій середньовічної культури молитва компонувалася з фрагментів різноманітних поетичних взірців, словосполучень, відомих ще з кінця XI ст., у кінці XIV ст. молитвеник текст був покладений на популярну мелодію та увійшов у співочу практику у вигляді популярної секвенції.

У період з XIV по XVII століття композиції під назвою Stabat Mater належали лише церковній музиці. Однак, крім зазначених фактів вживання творів Stabat Mater, практиці відомі численні приклади виконання творів на даний текст в рамках академічних концертів. Їх організація пов'язана з діяльністю музичних академій (вони виникли в Італії в XV столітті як центри музично-історичних і музично-

теоретичних досліджень, а також як установи, які давали музичну освіту та займались концертною діяльністю).

До цього часу кількість творів, які називають «Stabat Mater», перевищує вісім (!) тисяч. Серед найвідоміших авторів-музикантів (на час написання «Скорбної Матері» П. Тичини) – Джованні Перголезі, Йозеф Гайдн, Франц Шуберт, Ференц Ліст, Джузеппе Верді, Джоаккіно Россіні, Антонін Дворжак та інші.

Звернення до жанру Stabat Mater часто було нерозривно пов'язане з трагічними подіями в житті митців. Наприклад, Якопо да Бенедетті створив поетичний текст після смерті дружини, аналогічна причина звернення до цього жанру 85-річним Дж. Верді, твір «Stabat Mater» А. Дворжака став вираженням скорботних внутрішніх переживань композитора у зв'язку з трагедією в родині. Свого часу Андрій Ніковський висловив припущення, що геніальна поема «Скорбна Мати» Павла Тичини була написана під враженням трагічного бою під Крутами [Ніковський 1918 : 72].

Одна з найзнаменитіших «Stabat Mater» належить італійському композитору першої половини XVIII ст. Джованні Баттіста Перголезі, представнику барокової доби, якому доля відміряла лише 26 років життя (і про творчість якого не міг не знати Павло Тичина). Це останній твір композитора, над яким він працював до кінця своїх днів. За легендою, Перголезі полюбив дівчину, батьки якої не дозволили їй вийти заміж за бідного музиканта, згодом вона стала черницею і незабаром померла в монастирі. Дівчина своєю красою і характером дуже нагадувала композиторові Діву Марію.

Свого часу Дж. Россіні, почувши цю музику, був зворушений, він вважав, що «у своєму жанрі вона досягає *граничної краси*». Дослідники відзначають, що Stabat Mater Перголезі має риси кантати. Загальний характер барокового твору відрізняється камерністю, зворушливістю, проникливою лірикою. У творі 13 частин. Частина №1, «Мати скорботна стояла» – виразний дуєт сопрано і альти, – нагадує оперне ламенто (стиль скарги, скорботи). Соло

сопрано, що слідує за ним, «Серце, повне хвилювання», з синкопами, що звучать дуже схвильовано. За сумним дуетом («Що за скорботу», №3) йде альтова арія («Як страждала, як тремтіла»), що оповідає про страждання Матері, яка бачить муки Сина. Повільний дует сопрано і альта («Хто без сліз би міг суворий бачити Матері Христової сльози», частина №5) змінюється невеликою арією сопрано («Дорогого бачить Сина»). Завершальний просвітлений дует виспіває лише одне слово: «Amen». Треба зауважити, що у третій частині поеми Павла Тичини, як і у музичному творі Дж. Перголезі, теж використовується арія та дуетна партія (Марії та вітру).

Представник класицизму Йозеф Гайдн був одним з найулюбленіших композиторів Павла Тичини. Музикант написав свою «Stabat Mater» для чотирьох солістів, хору, оркестру і органу. Це був перший твір з рисами великої ораторіально-хорової форми, якому Гайдн дав жанрове визначення «гімн». Композиції Перголезі та Гайдна подібні щемливими низхідними секундовими інтонаціями на початку. Це характерний символ у музиці, який, на думку дослідників, означає сльози. Подібність до секундного звучання бачимо і на початку поеми П. Тичини: «Біль серце опромінив блискучими ножами!»

Треба зауважити, що кожний із чотирьох розділів поеми «Скорбна Мати» починається словами «Проходила по полю». Другі, треті й четверті строфи всіх чотирьох розділів поеми «мають також багато спільного в зовнішнім рухові та переживаннях природи, – вони написані ніби в однім музичнім ключі» [Ніковський 1918 : 69].

З представників романтизму, які писали «Stabat Mater», втілення трагізму вищезгадуваним слов'янським композитором Антоніном Дворжаком є надзвичайно цікавим. Він тяжіє до жанру духовної кантати. Десять номерів творіння Дворжака включають хори, ансамблі, соло з хором, квартети, дует, аріозо. Тичина теж використовує моменти, які нагадують хор (колосочки), соло з хором (учні з Марією), дуетну партію тощо.

Треба зауважити, що композитори-романтики – рухалися шляхом збільшення масштабу, вони практично

перетворили *Stabat Mater* в ораторію. Першість тут належить Джоаккіно Россіні. Завершивши оперну кар'єру, він в 1832 році взявся за твір цього жанру. Проте хвороба не дозволила йому закінчити партитуру. Йому довелося звернутися до свого друга –композитора, вокального педагога, директора італійського театру в Парижі Джованні Тадоліні, з проханням дописати композицію. Через десять років Россіні знову повернувся до твору «*Stabat Mater*» та замінив музику Тадоліні власною.

Як зазначалося, Андрій Ніковський зауважував, що твір Павла Тичини нагадує знамениту композицію Дж. Россіні «*Stabat Mater*». На підтвердження цієї думки у щоденникових записках Тичини знаходимо запис: «*Stabat Mater*» Россіні. Диригував Гончаров (а я був помічником його). Це – в 1916 році у великий піст в театрі М. Садовського» [Тичина 1981 : 340].

«*Stabat Mater*» Россіні має риси кантати-ораторії, яка носить оперний характер. У композитора музичні партії оздоблені великими хорами, які утворюють музичну арку для усього твору. У «Скорбній Матері» Павла Тичини хор колосочків теж є арочним обрамленням для всієї поеми: «Спросоння колосочки: Ой радуйся, Маріє» та «над Нею колосочки «Ой радуйся шептали». Твір автора також тяжіє до ораторіального жанру.

У частині №1 суворість хорового прологу «*Stabat Mater Dolorosa*» наростає та зливається з іншими партіями на *fortissimo* в єдиний волаючий голос. У Павла Тичини у першій частині теж провідна роль відводиться партії, яка нагадує хорове звучання (хор колосочків). Наприкінці цієї частини звучання тексту на форте: «Як страшно людське серце до краю обідніло!»

Фрагмент кантати у частині №5 починається унісоном чоловічого хору, талановито імітуючим григоріанський хорал. Потім на фоні звучання всього хору *a-capella* вступає бас. У Тичини після чоловічої партії Учнів Сина соло Марії. Трубний вступ частини №8 – арія сопрано з хором. У поета знаходимо соло Марії та квітів звіробою. І,

нарешті, фінал «Амен» (частина №10). Це монументальна fuga, яка побудована в кращих поліфонічних традиціях.

Жанр fugи П. Тичина також використовує у своїй творчості. Дослідники зазначали, що, очевидно, працюючи над перекладом «Stabat Mater» Россіні, Тичина фіксує розташування рядків відповідно стретті і відмічає про це у своєму щоденнику:

«Fuga.

В останній часті стретта.
однині і довіку

/однині і

і

до –

віку/» [Тичина 1981 : 276].

Сама назва твору – «Fuga» – сугестує музичність. М.Зеров тонко відчув у поетичному творі потужне музичне начало. У одному із листів до П.Тичини він написав: «Fuga! Чи то моє музичне чуття нерозвинене, чи що інше – а тільки я цієї речі не читав. Це не текст, а ноти, які потребують розшифрування віртуоза» [Літ. Україна 2011].

У свою чергу П.Тичина відповів у наступному листі до М. Зерова: «Fuga – та що про Фуґу балакають! Звичайно, її можна було б і зовсім не писати. Інструментальна поезія. А, може, замість Вериківського та Козицького я її написав. Хто його зна. Врешті, це є шматок з якогось цілого» [Тичина 1990 : 40].

Так, як і в католицькій оповіданні, у поемі Тичини, муками Матері Ісуса розповідається про хресні муки Сина. Мати Божа (вона ж Україна, і вона ж, можливо, покійна мати поетова) проходить полями країни наодинці зі своєю скорботою: «Не будь ніколи раю у цім кривавім краю». Вона не шукає ні правих, ні винних, їй болить національна руїна, руїна матеріальна й духовна, яку принесла братовбивча війна: «Поглянула – скрізь тихо. Буяє дике жито. – За що тебе розп'ято? За що тебе убито?» [Тичина 1983 : 73].

Автор використовує принцип трикратності: всього три акценти-акорди (на відміну від музичних аналогів) у

цьому творі: спершу Марія, Ісус з євангельського ґрунту переносяться на Україну:

*Назустріч Учні Сина:
Возрадуйся, Маріє!
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Емауса?
Звела Марія руки,
Безкровні, як лілеї:
Не до Юдеї шлях вам,
Вертайте й з Галілеї.*

*Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату –
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь Його розп'яту.*

Другим акордом автор зображує страждання матері:

*Проходила по полю.
В могилах поле мріє –
Назустріч вітер віє –
Христос Воскрес, Маріє!
Христос Воскрес? – не чула,
Не відаю, не знаю.
Не будь ніколи раю
У цім кривавім краю*

Останній тривожний акорд – найсильніший:

*Проходила по полю... –
- І цій країні вмерти? –
Де Він родився вдруге, –
Яку любив до смерти?...*

Таким чином, у творі Тичини «Скорбна Мати» наявні всі риси самостійного музичного жанру *Stabat Mater*, аналогії якого можна знайти у творчості різних композиторів, представників бароко (Дж. Перголезі), класицизму (Й. Гайдн) та романтизму (Дж. Россіні). Жанр *Stabat Mater* Тичина обирає свідомо, для того щоб виразніше передати свої почуття й думки, та притримувється законів творення, притаманних цьому музичному жанру.

Література

Будний 2008 : Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : Навчальний посібник. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008; Калініченко 1967 : Калініченко Н. Великий сонцепоклонник. – К., 1967; Клочек 1986 : Клочек Г. «Душа моя сонце намріяла» : Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К., 1986; Костенко 1982 : Костенко Н. Поетика Павла Тичини : Особливості віршування. – К., 1982; Маценко 1994 : Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К., 1994; Новиченко 1979 : Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; Ніковський 1918: Ніковський А. Vita Nova. – К., 1918; П'янов 2002 : П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; Тичина 1973 : Тичина П. З минулого в майбутнє // Статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю. – К., 1973; Тичина 1983-1986 : Тичина П. Зібрання тв-ів у 12-ти т. – К., 1983-1986. – Т.5. – Кн. 2; Тичина 1981 : Тичина П. Із щоденникових записів – К., 1981; Тичина 1982 : Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка. – К., «Рад. Письменник», 1982; Філенко 1988 : Філенко Т. Покликання душі. – К., 1988. – №1; Архів р-1495: Чернігівський обласний архів. – р-1495. – Опис 1; Шурова 1986: Шурова Н. Я весь був як пісня... Михайло Коцюбинський і музика. – К., 1986.; Юдіна 1976 : Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976.

УДК 007:316.73 Гром'як

О.В. Кушнір

Внесок відомих українців у міжнародну культурну комунікацію в рецепції Романа Гром'яка

У публікації окреслено персональний внесок провідних діячів української культури у міжнародний культурний діалог, осмислений Романом Гром'яком. Виокремлено фактичну діяльність та ідейні засади роздумів про міжкультурну комунікацію І. Франка, М. Драгоманова, Олега Ольжича, У. Самчука. Акцентовано увагу на концепції національно-культурного відродження українців в умовах творчої співпраці з іншими народами.

Ключові слова: міжнародна комунікація, культурний діалог, національна свідомість, гетерогенна культура, національне відродження.

Oksana Kuchnir Contribution of famous Ukrainians into international cultural communication in Roman Hromiak's reception

In the article we outline personal contribution of prominent leaders of the Ukrainian culture into the international cultural dialogue comprehended by Roman Gromiak. The activity and semantic aspects of reflection about intercultural communication by I.Franko, M.Drahomanov, Oleh Olzhych, U.Samchuk are reproduced. The key notions and ideological concepts of national and state development of the Ukrainians in context of international agreement are distinguished developed by the leaders of the nation. The attention is focused on the concept of national and cultural revival of the Ukrainians in terms of cooperation with other nations. The heterogeneous nature of the culture of each nation which is being developed in certain historic conditions in continuous dialogue of generations of individuals of one nation and representatives of foreignnational communities is grounded.

Inductive methodological vector of Roman Hromiak's scientific reception of the problem of intercultural interaction enabled him to distinguish and formulate the key aspect of scientific and civic intellection of the Ukrainian leaders and write them into the chronicle of cultural and public discourse of his time and also substantiate its historic, political and cultural topicality for the contemporary intercultural dialogue in the Slavonic world.

In Roman Hromiak's scientific discourse such features as frankness, competence, adherence to principles, farsightedness in critical views, regularity and clarity are distinguished. Each phenomenon he studied from political, cultural and ethno psychological aspects. The questions of literature, culture, aesthetics, philosophy he elucidated in context of historical realia, social and political tendency and spiritual intentions of the Ukrainians.

Key words: *international communication, cultural dialogue, national consciousness, heterogeneous culture, national revival, international horizons.*

Постановка наукової проблеми. Органічну складову національного культурного потенціалу кожного народу становить формально-змістовий та функціональний сегмент міжнаціональної комунікації в полі матеріальної та духовної культури. Вектори українського міжкультурного діалогу спрямовані і до надбань словацького, чеського, польського народів. Рівні сучасного міжкультурного та міжнаціонального спілкування тривалі у часі й дуже

різноманітні: від особистих контактів митців до спільних рис і мотивів у художньому мисленні, до взаємного наукового дослідження. У цьому сенсі культурна комунікація українців із сусідами є історичною категорією, з часом вона розвивалася, змінювала свій характер і значення, набувала нових форм і функцій, наповнювалася новим змістом.

Відносини між українцями та сусідніми народами мають вікові традиції. Духовна спорідненість словаків, чехів, поляків та українців Галичини, Буковини і Закарпаття плекалася спільною історичною долею. Тривалий час вони разом боролися за свою національну й соціальну незалежність, вільний мовно-культурний розвиток і збереження власної етнічної самобутності. Умови поневолення диктували необхідність тісних зв'язків із сусідами, близькими за мовою, культурою.

Культура як ключовий фактор міжнаціональної комунікації завжди була і є актуальним об'єктом дослідження українських та іноземних науковців. Культурну домінанту комунікативного дискурсу по-різному осмислювали Ю. Бача, М. Мольнар, М. Мундяк, Г. Вдовиченко, Г. Вервес, В. Габор, М. Зимомря, В. Микитась та інші. При цьому дослідники виділяли провідну роль саме літератури, яка завдяки своїй природі, мистецькій специфіці не раз ставала на захист рідної мови і віри, народної освіти, виступала справжньою «політичною силою», «єдиним етнозберігаючим чинником, об'єднуючим началом, що не дає остаточно загинути нації» [1, с. 2].

У когорті осмислювачів міжнародної культурної комунікації вирізняється постать Романа Теодоровича Гром'яка, засновника школи літературознавчої компаративістики у ТНПУ імені В. Гнатюка, професора Українського вільного університету (Мюнхен), лектора Ягеллонського університету (Краків). Будучи визнаним науковцем провідних вишів світу, Роман Гром'як повсякчас самоосмислював себе у світлі міжнаціональної багатокультурності. Водночас світоглядною константою його ненастанної праці була ідея духовно-національного

відродження українців в контексті рівноправності та творчого співробітництва усіх слов'янських народів. Він чітко розумів, що будь-яка національна культура є гетерогенним феноменом, який твориться у безперервному діалозі різних поколінь власного та чужих народів [7, с. 68]. Українці завжди це відчували особливо гостро: тисячоліттями будучи недержавною нацією, розірвані по різних державах, живучи у чужомовному середовищі, вони намагалися вступати у взаємний діалог із домінуючою нацією, водночас провадили активну діяльність з метою збереження етнічної самобутності, усвідомлення національної єдності та культурної цілісності, а також інтеграції українських меншин у суспільства свого проживання.

Мета дослідження – відтворити глибину і грані осмислення Романом Гром'яком діяльності провідних українських інтелектуалів на ниві міжнаціонального культурного спілкування.

Виклад основного матеріалу. Фаворитами наукової рецепції Романом Теодоровичем внеску окремих персоналій у міжнаціональне культурне спілкування були Іван Франко [2, 4], Михайло Драгоманов [3], Олег Ольжич [5], Улас Самчук [6, 8] та інші. Кожну характерну постать науковець моделював як монолітну, багатогранну особистість у мисленнево-діяльнісних інтенціях. Водночас дослідник умів пізнати, виокремити й обґрунтувати зовнішні (фактичні) та внутрішні (мисленневі) аспекти діяльності громадських та культурних діячів на теренах міжнародної культурної комунікації [2, с. 183, 185].

Ключовим критерієм при осмисленні певного культурного явища чи творчого доробку діяча для Романа Гром'яка виступає пріоритет національного відродження українців у контексті «свободи і рівності слов'янських народів і взаємовпливів їхніх культур» [2, с. 186]. Фокус наукового бачення професора спрямований передусім на духовно-національний фактор самоідентифікації українців упродовж ХІХ – поч. ХХ ст. Роман Гром'як, сам будучи науковцем, літературознавцем, літературним критиком та

філософом, громадським діячем та політиком, розглядав проблему міжкультурної комунікації з точки зору культурологічного, політологічного та етнопсихологічного аспектів, осмислюючи її в контексті полікультурного, багатомовного, етнічно змішаного, політично різноспрямованого українського середовища, твореного митцями різних національностей (І. Франко, М. Драгоманов, М. Павлик, Ю. Федькович, Ю. Опільський, Ян Коллар, Т. Масарик, А. Міцкевич, М. Манн, Г. Сенкевич, Л. Бучковський, С. Токарський та ін.) [4]. Ґрунтовний аналіз творчої спадщини окремих громадських діячів в умовах гетерогенної духовної атмосфери дозволив включити отримані висновки та ідеї у процес осмислення ним світоглядного, культурного, ідеологічно-політичного становлення українців як нації та її державного оформлення.

Роман Гром'як виокремив ключові поняття та ідейні концепти національно-державницького становлення українців в контексті міжнародної комунікації, розроблені провідними діячами: національна свідомість, національна ідентичність [4, с. 217]; гетерогенна культура [4, с. 218]; культурні взаємини, взаємодія культур слов'янських народів [2, с. 183]; національно-культурне відродження [2, с. 185]; свобода і рівність слов'янських народів при пріоритеті національного відродження; відноситися до всіх народів з рівною любов'ю і рівною справедливістю [2, с. 186]; діалектичність (діалоговість) процесу міжнаціонального спілкування в гетерогенній культурі [4, с. 223].

Взірцем чинної, дієвої праці на полі міжнародного культурного спілкування для Романа Теодоровича був Іван Франко, який цілеспрямовано, інтенсивно і якісно розвивав, поглиблював взаємні культурні стосунки українців, словаків, чехів та поляків. Роман Гром'як професійно прочитував думки свого літературного, наукового та ідейного кумира, виокремлював фактичні та смислові аспекти його зацікавлень культурою слов'янських народів,

щоб презентувати системність, дієвість Франкової участі у зміцненні міжкультурних взаємин для сучасних українців.

Індуктивний методологічний вектор наукової рецепції Романом Гром'яком постаті Каменяра спрямував увагу дослідника на внутрішні, ідейні стимули його міжкультурної комунікаційної діяльності. Так, окресливши часовий діапазон та перелічивши основні літературні факти безпосередніх контактів І. Франка з літературою чехів та словаків, науковець виділив провідний концепт праці діяча у форматі міжкультурних зв'язків – національно-культурне відродження України в контексті рівноправних взаємин з іншими слов'янськими народами [2, с. 185]. Р. Гром'як не лише виокремив та сформулював ключову призму наукового і громадянського мислення українського діяча, а й обґрунтував її історичне значення та політично-культурологічну актуальність для сучасного міжкультурного діалогу у слов'янському світі. Такий ідейно-світоглядний принцип монтував життя та діяльність самого Романа Теодоровича, який розглядав будь-яке літературне, культурне явище в історико-політичному контексті, оцінював його з погляду значення для національно-культурного відродження українців.

Гром'як-компаративіст професійно осмислював філософсько-аналітичні узагальнення Франкової рецепції українсько-чесько-словацьких культурних взаємин, відшаровуючи історичні екскурси, паралелі його (Каменяревої) епохи із сучасністю, «цікаві міжнаціональні аналогії з точки зору потреб рідного народу, соціологічні підсумки розвитку народностей і націй» [2, с. 187]. Особливо важливим для науковця було розуміння Іваном Франком сутності та функцій літературної критики, стосунків критика та автора, які були і залишаються універсальними для літературно-мистецької царини усіх культур. Тому не дивно, що розглядаючи цю проблему на тлі чеської фольклористики та внеску окремих діячів у її розв'язання, він прогнозує важливість та ефективність результатів для української культури [2, с. 189].

Подібно до інших національних будителів, котрі жили і формувалися у полікультурному середовищі провідних імперій XIX – поч. XX віків, І. Франко знав, крім української, тринадцять мов, якими моделював у своїх творах етнічно змішаний художній світ. Франкові спостереження над формуванням національної свідомості (українців, поляків, чехів, словаків, болгар, євреїв, циган та ін.) мали особливе значення для Романа Гром'яка, який жив, мислив і творив у штучній багатоетнічній радянській державі. Реконструюючи погляди Каменяра у річищі міжнародних порозумінь українців із сусідами, він простежив світоглядну еволюцію І. Франка в контексті духовної атмосфери тогочасної епохи. Крізь призму історичної неупередженості науковець відтворив усвідомлення відомим українцем першочерговості національної ментальності як засадничого принципу міжособистісних стосунків людей різних народів [4, с. 220]. Питома вага національних ідеалів увиразнювалася щоразу творчими інтенціями І. Франка на арені польської культури.

Імпонували професору гуманізм, толерантність у сприйнятті І. Франком польського народу [4, с. 220], розуміння ним суті гетерогенної культури та визначення питомої ваги в ній українських елементів, складність сприймання явищ фрагментарної культури людьми, які живуть у багатонаціональній державі [4, с. 221]. На думку Р. Гром'яка, у гетерогенній культурі національні елементи мають різну питому вагу, а в житті кожної людини, сім'ї, регіону відіграють неоднакові ролі. Це визначається характером міжнаціональних стосунків, відношенням «особа – нація – держава», що розгортається у двох напрямках: особистості творять націю, нація оформляє, розбудовує державу, а національна держава з її політично-правовим режимом дає простір для національного життя особистості та її взаємин з довкіллям» [4, с. 226].

Для Р. Гром'яка національне завжди домінувало над соціально-економічними та політичними чинниками у процесі міжнародної комунікації. Як син репресованого батька він сповна відчув колізії офіційних і заборонених

мов, розвинутих і нерозвинутих культур, панівних і поневолених націй. Тому вісь своїх ціннісних координат він спрямовував на мисленнєву, творчу та громадську діяльність на благо рідного народу.

Іван Франко усвідомлював діалоговість процесу міжнаціонального спілкування в гетерогенній культурі [4, с. 223], тому наголошував на необхідності реалізації багатоетнічних духовно-естетичних інтенцій. Каменярь обґрунтував умовність критерію «строгої об'єктивності» при дослідженні культурних явищ – на його думку, основою аналітичних студій духовної культури має слугувати порівняльно-історичний метод. Так і Роман Гром'як визначав цінність кожного культурного факту, оцінював доробок митців та громадських діячів з огляду на суспільно-політичну ситуацію у певний історичний період.

В українському культурному дискурсі Роман Теодорович виділив постать Михайла Драгоманова, який активно працював на ниві міжнародної комунікації. Відомий «європеїст» в основі міжнаціональних взаємин вбачав соціально-економічні та політичні фактори, які, з одного боку, визначали універсальність феномену «національності як людей однакового соціального становища», а з іншого – моделювали стосунки двох народів (українців і поляків) залежно від приналежності до пануючих імперій (Австрії та Росії) [4, с. 219-220].

Осмыслюючи намагання і спроби цього діяча захистити українську літературу на міжнародних конгресах, Р. Гром'як не лише відтворив канву його виступів у співпраці з М. Павликом перед світовим науковим товариством, а й критично вписав їх у літопис літературного, культурного та суспільно-політичного дискурсу в контексті свого часу. Науковець вказав на історизм в оцінці національно-політичних поглядів М. Драгоманова-історика, розуміння ним державницького становлення України і водночас підкреслив своєчасність та позитивну роль його звернень у «боротьбі за право українського народу самостійно розвивати свою національну культуру [3].

У контексті міжнаціонального культурного діалогу Р. Гром'як виділив постать Олега Ольжича – українського поета, публіциста, археолога, політичного діяча, очільника Революційного Трибуналу ООН, референта з питань культури Проводу українських націоналістів (ПУН). Доля Олега Кандиби була близька і суголосна його власній (Романа Гром'яка). Син відомого українського поета, культурного аташе УНР у Будапешті Олександра Олеся був обдарований від природи, змалечку ріс у високоінтелектуальному духовному середовищі, здобув ґрунтовну освіту в українських та європейських вишах, володів дев'ятьма мовами. Тому, отримавши у радянській державі тавро «ворога народу» та опинившись в еміграції (Німеччина, Чехословаччина, США, Італія), Олег Ольжич ніколи не почувався чужинцем: «жив Україною, дбав про її духовно-державне національне відродження» [5, с. 61].

Без Олега Кандиби важко уявити культурне і політичне життя українців у 1920-1940-х рр., адже науково осмислюючи проблеми археології та суспільствознавства, творячи неповторний світ поезії та реалізуючи революційний чин у політичній боротьбі проти фашистського та більшовицького тоталітарних режимів, він системно розробляв концепцію духовної консолідації нації. Палкий поборник української незалежності активно виступав у провідних журналах США, Австрії, Німеччини, Чехії, Югославії, Англії; на запрошення Міжуніверситетського інституту в Римі перекладав твори української літератури на італійську мову; у США редагував «Збірник українського наукового інституту в Америці»; у 1942 р. видавав газету «Наше слово» та журнали «Литаври». Працюючи на широкій геополітичній арені медійного простору, Олег Ольжич моделював два ідейно-функціональні вектори: формування національної самосвідомості молоді та культурна політика українських націоналістів [5, с. 62].

Роман Гром'як відтворив основні концепти чинного осмислення політиком-моралістом процесу становлення української державності, відшаровуючи виділені ним

причини міжусобиць за княжих часів, суголосних із сучасними проблемами міжнародних взаємин [5, с. 3]; трактуючи виокремлені у світовому контексті національно ідентичні рушії державницького становлення України – «моральну силу і поставу» авторитетів [5, с. 64]; підтримуючи моральне кредо Олега Ольжича, сконцентроване на необхідності «зібрати воєдино українські етнічні землі», домогтися внутрішньої духовної єдності нації, базованої на почутті національної гідності як універсальному чинникові культуротворчих зусиль українців поза межами етнічних територій [5, с. 62]. Відтак, Р. Гром'як крізь діалог поколінь відчитав і переосмислив сутність поняття «націоналістична культура»: «Національність є невід'ємною прикметою кожної культури, навіть коли окремі елементи її є чужого... походження. Може бути тільки більше або менше чужих елементів, що підлягають змінам під впливом тиснення національної природи нового їх підмету» [Цит за: 5, с. 65]. Функціональна чинність такої культури реалізує, на думку обох патріотів, історичну місію української нації, котра через духовні ідеали і творче надбання могла б стати на старті творення нової людської цивілізації. У це вірив Роман Гром'як і на це спрямував усі зусилля своїх розуму і рук.

Ще однією знаковою постаттю на громадсько-політичній та культурно-духовній арені національно-державницького становлення України для Р. Гром'яка був відомий белетрист, публіцист, видавець, громадський діяч Улас Самчук. В контексті виділеної проблеми Роман Теодорович назвав його «феноменом у світовому українстві» [6, с. 66]. Адже біографія У. Самчука писалася на тлі суспільно-політичних і духовно-світоглядних катаклізмів на широкій історичній та географічній сцені. Виходець із волинського села, вимушений переселенець був закинтий у середовище багатокультурності України у складі Російської імперії, Речі Посполитої, у Німеччині, Чехословаччині, Самостійній Карпатській Україні, Польщі, УРСР, Канаді. Улас Самчук бездоганно володів німецькою, польською, чеською, російською, менше французькою

мовами. У різні часи друкувався в українських «Літературно-науковому віснику», «Дзвонах», «Сурмі», редагував газету «Волинь», друкувався в іноземних виданнях «Розбудова нації» (Берлін), «Наша бесіда» Варшава, працював у Німецькому пресовому бюро.

Будучи активним просвітником широкого геополітичного масштабу, блискучим літературознавцем, Улас Самчук, ніби випереджаючи свій час, артикулював ключові положення міжнаціональних культурних взаємин: «Ми знаємо, що сьогоднішній обмін культур, дифузія думки і почувань так само, як і до цього часу (1945 року! – Ред.) відіграє велетенську роль в житті чи в співжитті народу і народів» [Цит за: 8, с. 16-17].

Як політичний емігрант Улас Самчук більшу частину свого життя відчував нерозривний зв'язок і трепетну любов до рідної землі, яку вважав власною енергетичною спонукою та життєствердним стимулом для української нації загалом: «Для нього власна земля і космос зливаються, а смерть від наїзника – не страшна: на неї йдуть хлібороби як до сповіді чи на роботу...» [6, с. 67]. Як бачимо, міжнаціональні горизонти У. Самчука формувалися на ґрунті україноцентристської ідеології, що визначила стале ядро його світоглядних інтенцій, творчих та громадських звершень.

Духовно-патріотичний пафос українського етносу, осмислений провідними рушіями суспільно-національних процесів упродовж усіх історичних етапів, витримав іспит часу і став універсальною формулою державного становлення України. Такий ідеологічний підмурівок скріплював різновекторну діяльність і Романа Гром'яка, вимальовував горизонти його міжнаціонального кругозору.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Рецепція Р. Гром'яком діяльнісних та ідейних устремлінь відомих українців у межах чужих держав виразно засвідчила гетерогенну природу культури кожного народу. Національна культура формується в конкретних історичних умовах, у безперервному діалозі поколінь індивідуумів. Культуру почетвертованої України творили,

крім відомих українців, провідні звитяжці сусідніх держав. Натомість розкидані по світу талановиті українці з різних причин збагачували інонаціональні культури. Це розширювало культурний дискурс свідомої української інтелігенції, а також увиразнювало тенденції міжнаціональних культурних комунікацій українців із сусідами та іншими народами.

У науковому дискурсі Романа Гром'яка виділяється відвертість, компетентність і принциповість його наукового мислення, далекозорість критичного бачення, розміреність і чіткість викладу. Обґрунтовуючи актуальність досліджуваної проблеми, професор завжди чітко виділяв концептуальні студії в контексті системного наукового аналізу, окреслював методологічну основу кожного з аналізованих питань [3, с. 201]. Глибокі й доказові його судження про культуру, літературу, критику закорені у фундаментальній школі філософського та естетичного знання, у якій виховувався та яку сам творив. Тому кожне досліджуване явище науковець розглядав у політологічному, культурологічному та етнопсихологічному аспектах. Питання літератури, культури, естетики, філософії Р. Гром'як висвітлював у контексті історичних реалій, суспільно-політичних тенденцій та духовних інтенцій українців. Відтак, у всіх оцінках та висновках був неупередженим, об'єктивним і справедливим, критикував завжди виважено й логічно, відповідно до вимог часу.

Осмислення Романом Гром'яком персонального дискурсу міжнародної культурної комунікації презентує одну з численних сторінок наукового літопису означеної проблематики. Це й визначає діапазон подальших досліджень, який може залучати, з одного боку, глибину, масштабність міжнаціонального культурного діалогу, а з іншого – різні аспекти діяльності відомого українського вченого, громадсько-політичного діяча, педагога, який крізь призму власного світогляду та життєвого досвіду представляв панораму життя української інтелігенції у складну і неоднозначну епоху ХХ віку.

Література

1. Бача Ю.А. Функції художньої літератури бездержавних народів та національних меншин (виступ на IV Міжнародному конгресі українців) / Ю.А. Бача // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 35 (146). – С. 1-2.

2. Гром'як Р.Т. Роль І. Франка у зміцненні українсько-чесько-словацьких культурних взаємин / Р.Т. Гром'як // Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 183-190.

3. Гром'як Р.Т. Виступи М.П. Драгоманова на захист української літератури на міжнародних конгресах / Р.Т. Гром'як // Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 201-203.

4. Гром'як Р.Т. Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків / Р.Т. Гром'як // Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 217-228.

5. Гром'як Р.Т. Ольжичева концепція формування національної свідомості / Р.Т. Гром'як // Культура, політика, інтелігенція. Публіцистика. – Тернопіль, 1996. – С. 61-66.

6. Гром'як Р.Т. Феномен Уласа Самчука в українській культурі / Р.Т. Гром'як // Культура, політика, інтелігенція. Публіцистика. – Тернопіль, 1996. – С. 66-68.

7. Гром'як Р.Т. Культура як інтегральний фактор національної консолідації / Р.Т. Гром'як // Культура, політика, інтелігенція. Публіцистика. – Тернопіль, 1996. – С. 68-73.

8. Гром'як Р.Т. Вступ / Р.Т. Гром'як // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – С. 5-18.

УДК 821.161.2.09+398 (092)

В.Ф.Погребенник, д. філ. наук

Самобутність асиміляції фольклорно-міфологічної стихії у ліриці й ліро-епіці Богдана Лепкого

Стаття є спробою комплексного дослідження різноаспектних зв'язків творчості Богдана Лепкого з українським фольклором, міфологією та уснопоетичною спадщиною інших народів світу. Дослідження полягає у виявленні ідейно-естетичних особливостей опрацювання письменником мотивів, образів, символіки тощо народної творчості, напрямку і специфіки модифікації вказаних джерел, висвітлення рівнів і мистецької результативності асиміляції фольклорно-міфологічних джерел у різні періоди літературної діяльності письменника. Вивчається характер міжсистемної комунікації літератури і фольклору, специфіка «відфольклорного» письма митця, сформованого на народній поезії у власних творчих виявах, репрезентативність літературно опосередкованого Лепким національно-народного світу й змінні риси індивідуально своєрідного авторського фольклоризму та міфологізму.

Ключові слова: фольклор, міфологія, міжсистемна взаємодія, художня асиміляція символи.

The Volodymyr Pohrebennyk article is the attempt to study combined the variety of connections between Bohdan Lepkiy's creativity and the folklore, mythology and folklore heritage of the Ukrainian and other nations. This study entitled "The originality of the assimilation of the folklore-mythical elements in the Bohdan Lepkiys lyrics and lyro-epics" is to identify the ideological and aesthetic features of the writer's processing of motives, images, symbols, etc. of folk-art, the directions and the specificity of processing of these sources; to illuminate the levels and the impact of the assimilation of folk-art and mythical sources in different periods of literary activity of the writer. This article presents a comparative analysis of an array of folk-song poetry, mythical plots of B.Lepkiy and the poetics of his lyrical and lyric-epic works. The significance of the contribution to the culture of Ukrainian literary folklorism of the end 19th – first half 20th centuries is also characterized there. The nature of inter-system communication of the literature, mythology and folklore, the specific of "folklore writing" of the artist, who rose on the folk poetry and based his own creative manifestations on it;

the representation of national and folk world was literary mediated by Bohdan Lepkiy; changes features of the individually distinctive author's folklorism and mythologism are investigated.

Keywords: *folklore, poetics, mythology, intersystem interactions, art assimilation, symbols.*

Постановка проблеми і її значення, аналіз досліджень проблеми. Співдія літератури з міфофольклорною стихією входить до кола найскладніших проблем художнього розвою та пов'язана з низкою важливих теоретичних і естетичних питань образного мислення. Без належного її наукового інтердисциплінарного декодування неможливе розкриття традицій і новаторства мистецтва слова, національно-народної природи красної словесності, розвитку жанрів, напрямів і стилів тощо. На жаль, в українському літературознавстві й за наявності монографічних праць, що висвітлили особливості фольклоризму давньої літератури (М. Грицай, О. Мишанич), творчості передшешченківських письменників і Т. Шевченка (О. Гончар, Р. Гром'як, Т. Комаринець, М. Коцюбинська, С. Росовецький, М. Ткачук), П. Куліша (О. Вертій і ін.), Ю. Федьковича й І. Франка (М. Пазяк, О. Дей, О. Вертій), митців зламу століть (О. Дей, М. Грицюта, Ф. і В. Погребенники) та репрезентантів української «радянської літератури (В. Бойко й ін.) усе ще бракує достатньої кількості сучасних теоретико-методологічних студій проблеми. Ба більше, не всі періоди національного письменства й далеко не всі навіть помітні творчі індивідуальності, ключові художні тексти досліджені під вказаним кутом зору, з урахуванням творчої еволюції митців та їх індивідуального внеску у творення рафінованої культури літературних фольклоризму та міфологізму.

Тож **мету статті** становить синтетико-аналітичне вивчення фольклорно-міфологічних джерел лірики й ліро-епіки Богдана Лепкого, ідейно-художньої специфіки його трансформаційних та інших підходів до освоєння цих первнів творчості, а також еволюції (від початків і до кінця поетичної творчості) щодо асиміляції міфофольклорних

джерел. **Завданнями** розвідки є розкрити природу естетичної асиміляції митцем української й інонаціональної міфології та фольклору, їх імпринту на поетику віршової спадщини митця; представити «фірмові» прийоми олітературнення відповідних мотивів, образів, символіки, ритмомелодики тощо; висвітлити репрезентативні для модернізму «молодомузівського» гатунку й маркантні як для громадської, так і негромадської частини доробку митця знахідки й здобутки Б. Лепкого в його самотній інноваційній «роботі» з фольклорно-міфологічною стихією.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Як відомо, Богдан Лепкий успадкував художній інтерес до буття краян, національно-народного світу від родинної традиції й зосібна Марка Мурави, котрий у «Книжці горя» сполучив християнське сакрум із народними святощами. В ейдології поезії Б. Лепкого одне з чільних місць посіли народний мелос, традиції і звичаї українців. Це засвідчив такий автокоментар: «Не можу не згадати сліпого на одно око музиканта із Поручина, котрий чудово грав на скрипці. Це був великий, хоч невчений митець. Не можу не згадати Соловейової Каськи в Жукові, що так гарно співала народних пісень, і Тодоски (прізвища не тямлю) з Доброкута, що сама складала співанки. Згадую також моїх тіток Глібовицьких, які скоро й вірно переймали пісні з уст народу, мов який фонограф. Я записав їх був кількасот і цілий збірник передав О. Нижанківському (дещо записав від мене Ф. Колесса). Всім їм та ще нашій найбільшій співачці С. Крушельницькій завдячую ці, з нічим не порівнянні враження, які дала мені наша народна пісня» [6, с.21].

Б. Лепкий виростав в оточенні фольклорної стихії сіл тернопільського Поділля, під впливом няні Яницької, неабиякої казкарки. Фантазію й естетизм зачарованого народною творчістю священницького сина будили обрядовість і вірування подоляків (у т.ч. з обсягу нижчої міфології, – у русалок, одну з яких Богдан-гімназист вивів у першій поемі), пам'ятки старовини і твори мистецтва, а ще вплив бабусиних казок. Ліричне й епічне обдаровання

митця формувалося в кліматі фольклоризму й етнографізму. Він добре усвідомлював істину, висловлену у стилі народної поезії в листі до Й. Скрутня: позбавлені традиції українці стануть «рослиною без коріння». Тому багатоманітно зміцнював оте коріння як літератор.

Разом із В. Пачовським Б. Лепкий свого часу – «чи не останній український поет, в якого ще іскриться українська народна пісня як найвищий мистецький вислів поетичного натхнення» [1, с.26]. Писання «мовою «Молодої музи» й усної словесності» призвело до того, що низка його віршів стали народними піснями.

Своєрідним мотто збірок Б.Лепкого, починаючи зі «Стрічок» (1901), є його «Заспів»: «Колисав мою колиску... Звук підгірської трембіти», «І веселий спів весільний, і сумний плач похоронів», «крик неволеного люду». Так лірик окреслив свою творчу генеалогію, не декларативно, а щира репрезентував осердя ідейно-естетичного комплексу власної поезії, згодом доповнене в адресації «До мови». Ставлячися до народної пісні як до вірного супутника життя, свідка слави, сили, що веде в бій за волю, як до другого Ангела-хоронителя (адресація «До народної пісні»), поет спілкувався з нею мов із живою істотою вже у I розділі «Писань». Митець транспонував із неї готові естетично шліфовані форми, як-от ритмомелодику колядкового вірша «Молодих пісень», стилістику психологічних паралелізмів, барвисту мову. Свідомо залишаючися в межах народнопоетичного способу естетичного творення, він досягав вимовності пейзажних тропів («Зелений дуб стоїть посеред поля, Мов зачарований з казок лицар...» [8, с.139]). Розбудовував усталені образи – тернистої долі, скованої ланцюгами волі. До «олітературненої» демонології, репрезентованої ще Ю. Федьковичем і С. Воробкевичем, відсилає незвична «Акварель», де діють лісовик і русалка, що відповідний антураж (підводні палати з кришталю). Народнотрансформативним атрибутам відповідні пісенні альтернуючі переливи типу: партії цих персонажів прикметні, як і у феєрії «Лісова пісня», танцювальними змінами ритму й метру.

Перші збірки Б. Лепкого мають за головні теми природи з філософським забарвленням та мотиви людського горя. Поетичний арсенал фольклорно-міфологічних значимостей сформували образність віршати «Коли тобі говорять...» (топос «гай зелений», орнітообрази «соловія у лузі на калині», «зозулі сивої». Підсилені літературними поетизмами (імлісто-перлиста «казка-пані»), ці образи витворюють красу українського світу. Розділ «В Розтоках» самобутньо опосередкував природу й пісні гуцульського мальовничого села, опоетизованого Ю. Федьковичем: це та криниця давніх казок, що «від забуття скриває ліки». Як зазначив М. Степняк, «у відтворенні усної поезії Лепкий подекуди досягає значної майстерності» [11, с.178], як у модерній стилізації «До Черемоша». Її музичність, помічена ще С. Людкевичем, посприяла покладенню твору в основу музичної композиції. До великої ріки гуцулів, їх Нілу ліричний герой звернувся в діалогізованому монологі народнопісенної структури, що є фольклорного типу зв'язанням об'єктові природи («Ялиця» й ін.) у пошуку коханої-долі. Аналогічно у літературній пісні «Порадь мені» надibuємо мелічні заспіви й риторичні питання, анафори й символіку. Зокрема, нещастя й поховальну, сильно висловлену ліро-трагедійно: «Білий човник із кедрини, Весельце з калини» (цей човник – труна, що на той світ лине). Сердечне прощання ліричного героя з «зеленим розмаєм» «гір барвінкових» збагатило щемним автобіографізмом неофольклоризм поезії «Бувайте здорові!», заснованої на народній символіці й паронімічності контрастних понять «гори – горе».

Культ краси Б.Лепкого знайшов вдячний матеріал на Гуцульщині. Її образ опоетизовано в «Наших горах», зокрема, в згоді з народною міфологією: «Де трембіти грають, Як у Бога в раю, Де в коморах Довбушевих Легіні дримають». Тож поет «творить міт» (М. Драй-Хмара) про гуцульський, за М.Ломацьким, край чарів і краси. Та естетизм не означав у Б.Лепкого відриву від нетрансцендентного життя свого народу. Задля виразного

втілення соціальних мотивів поет зміг знехтувати баладними можливостями сюжету «Хреста на кручі», що сфокусований у наративі керманича про гуцула, обплутаного орендарем. Останнє слово про самогубцю гуманно фольклорне і поетичне: «А наш Гриць небесним плаєм в Бога вівці завертає». Твір споряджено приміткою Лепкого, який для читачів прокоментував регіональну міфопоетику: «Гуцули вірять, що вівчарі по смерті пасуть на небі Божі вівці-зорі». Спадкоємно підхопив образ, але без серпанку гуцульських вірувань, і пейзажний вірш «В місячну ніч», де місяць серед зір уподібнено вівчареві з пугою між «овець дрібних». Ця постпозиція метафоричної «поезії світів» виявляє багату варіативність, певне «кружляння» мотивів і образів на взірць пісенно-танецьного.

Відтворюючи той же, що й Олесь чи Філянський, календаріум природи, Б.Лепкий у розділі «Осінь» мотивував настрої туги й суму народолубним уболіванням у фольклорному тоні: «сльози ріками по краю розлились». Символістське письмо співдіє з народною міфологією й тими її антропоморфними персонажами, прихід котрих віщує біду: «Йде голод – сіл щорічний гість. Держить в руках мужицьку кість і грізно зиркає...» [5, с.77]. Б. Лепкнй символізує з переживанням за простолуд, що невластиве російським символістам М. Лохвицькій («Саламандри») й А. Коринфському («Легенда моря»). Завдяки народолубному модусові творчість Б. Лепкого справді була не «штукою для штуки», а «штукою для життя», як писав Л. Турбацький.

Життя природи у митця нерідко поставало тлом для вияву селянського буття, національної родової вдачі. Так, обстоюючи досоціалістичну думку, що земля має належати тим, хто її обробляє, Лепкий іще перед раннім М. Рильським у дусі й стилі народного етосу означив її святою. Смерть «часті тої чорної землі» – хлібороба – оплакала не тільки його мати (плач виписано по канві народних голосінь), але й виплекане ним збіжжя. В одному з «найбільш сильних, найкращих», згідно оцінки В. Сімовича, творів Б. Лепкого, поемі «Сповідь землі», земля й вода в грізну ніч просять вибачити, що вони висмоктували й «жерли» мужика.

Водночас у нерозривному зв'язку селянина з рідною природою, землею, втіленого, скажімо, у поетичній рефлексії «Питання», Б. Лепкий обґрунтовано убачав «здорове ядро народу, запоруку його безсмертя. Це була пам'ять колективної психології селянина, посилена ідеологією національної державності в християнсько-релігійному варіанті» [9, с.15]. Разом із тим героям поем Б. Лепкого «В світ за очі» і «За морем» (як і ліричним персонажам творів «Емігранти» П. Карманського чи «Три сурми» С. Твердохліба) лягає шлях від рідних піль на чужину. Ці симфонії «розпуки хлопського серця» апліковано «оркестровими» акордами заробітччанського фольклору. До речі, маловідома остання поема, присвяченій українським селянам, уперше в нашій літературі зобразила їх тяжку працю на бавовняних плантаціях США.

«Молодомузці» писали не тільки про працю, а й опоетизували календарні традиції («етнографічна» мініатюра «На гагілці»), свята народу. Спогад про свят-вечір у батьківській хаті вилився в Б. Лепкого в настроєвій етнографічній картині образка «Різдвяний вечір», гідної пензля жанрового живописця – «Накритий стіл, в куті дідух...». Приходять із колядою гзди, співають «Бог Предвічний» і мечуть на стелю кутю. Мистецькою знахідкою автора стала сугестивна сила епізоду скриплого, «як хлопські груди», співу сусідів: «Хто його раз зрозумів, До смерті не забуде». Кращі твори такого типу не були лише «впертим скоботанням піднебіння патріотів традиційною кутею і великодніми калачами», як жартома зазначив в «Українській богемі» П. Карманський. Так, глибоким відчуттям поезії народних релігійних свят перейнято і меморат «В Різдвяну ніч 1915 р.». Заснований на незатертих враженнях від історичних пісень і колядок, він є мистецьким доказом: рецепція старовинної пісні «Про похід В невідомі краї, По шуби, золото і мід, – Похід по славу, аж на схід...»¹

¹ Тут віддунує поетика «Слова о полку Ігоревім». Воно оволоділо Лепким після польського й українського перекладу поеми, що він

переросла у відчуття нового життя пісень, які повернуть Україні її славу.

Б.Лепкий зумів оновити образ пісні, надавши йому загального значення емблеми славної минувшини, прапора в смертельній борні за волю, а ще тієї «пташки-щебетушки», що є алегорією батьківщини на протигагу чужині у вірші «Не дає мені спокою» тринаголошеного пісенного 12-складника. Еманациєю високорозвинутої української душі є й медитація «О, стріхи мої низькі». Вона має «фреймову» композицію: зачин і фінал позначені ледве відчутною присутністю народної образності (у «дистихоні» «Непереборна сила Дрімає в нашім полі» й ін.). Серцевинна частина, корелюючи з фольклорно-міфологічними джерелами на кшталт переказу про Михайлика і Золоті ворота, відбиває поетову віру в відродження Батьківщини. Генетично походячи від уснопоетичної лірики, вірші на зразок «Молодії літа», злегка апліковані мелічною образністю, стали своєрідним вивіренням народно-оптимістичного погляду на людське життя свідомістю високоінтелектуальної людини. Їй властиве загострене відчуття релятивності часу, минущості казково-калинового квіту молодості. По-своєму, в аспекті місійного призначення, розкрився народний образ долі у вірші «Недомовлене слово, Недоспіваная пісне!» й у циклі «Під вечір». При тому малюнок міфопоетичної істоти далеко відійшов від прототипу, нагадуючи музу. Самобутньо-інноваційними є естетичні рецепції святвечірньої звичаєвості у посланні «Ользі Кобилянській» та хліборобських мотивів у тетраптиху «В жнива» і у прегарній адресації В.Стефаникові «Ти, хлопе, землю край...». Її ідеалістичну літературознавчу концепцію Б.Лепкий мистецьки перевів в образний лад фольклору: добірне зерно, посіяне приятелем-новелістом на виплеканій і политій потом творчій ниві, вродить золотою пшеницею та житом, «як Дунай». І цей щедрий ужинок

спробував оповісти про сучасність у розділі «Слідами Ігоря» стилем давньої літературно-фольклорної традиції.

перетворить землю від заходу на схід на один материк духа й мислі письменника.

Не лиш у камерному («Гей калино, червона калино...»), а й у державницькому ключі оновив Б.Лепкий 1922-го р. і калинову символіку – традиційну й збагачену у добу національного зриву. Він урочо наголосив: тая калина повік не зів'яне, «Спогадає її Україна, Як із мертвих повстане» («Прочитавши «Календар Червоної Калини»). А у надрукованій у «Літопису Червоної Калини» за 1929 р. (ч.І) поезії «Пролетіла хуртовина над полями» символіку калини переосмислено у візійно-релігійному дусі таким чином, що, квітуча навесні, вона звістить відродження країни та її народу: «І буде їм світ, як казка гарна дуже, Бо життя – це Божа ласка, милий друже!». Разом із тим органічні на палітрі лірика камерні – любовні – значення образу паленіючої калини («Горяча днина. Дзвонять срібні коси»).

«Візитівка» Лепкого, його «Журавлі» злучили голоси природи й образи драми «Листопадова ніч» С.Висп'яньського. А щасливо знайдений заголовний символ образу ввібрав фольклорні й «позафольклорні» значення від'їзду не тільки емігрантів, а й «усусусів у чужий край на військовий вишкіл». Р. Рахманний також засоціював журавлів із Летунським полком УГА й П. Франком, із шанобливим останнім «прощай!» загиблим патріотам. Полівалентність зумовила багату історію твору в мистецтві, зокрема пісенному. Як пояснив Лев Лепкий у чикагському часописі «Овид», «Журавлів» спопуляризували «усусуси» в карпатських боях. Потім пісня стала відомою в Києві, її співали і вважали своєю кубанські козаки, любили на Зеленому Клині. Далі дорога простелилася за океан, а на рідній землі братів-співавторів (музика Л. Лепкого) пісня довго мусіла фігурувати як народна. Вірш гармонізували композитори М. Гайворонський, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Ярославенко й ін., переклали багатьма мовами, втім японською.

Подвиг борців за Україну примножив реквіємні реєстри «кривавої пісні» митця початку 1920-х рр. – «Грає кобза мальована Червона-червона, Смерть і нужда йдуть

вприсяди Над Дніпром і Доном», моторошно міфологізував його бестіарій («Вороне чорний»). Тим-то до славних нащадків «козацьких дідів», усіх «хлопців-молодців» імперативно адресовано заклик вибороти «святую Україну», втопивши кривду в Чорнім морі («До волі з неволі зривайся, лети»). Інший твір цього часу, що оновив історичний ліро-епос України, «Поле моє рідне...», у пісенно-діалогічній оболонці образно відтворив міжчасову драму рідної землі, витоптуваної наїзниками: «Столочило жито Вороже копито, Кістями поле застелене, Кровію полито». Такої ж патріотично зболеної тональності «Думка» («Україно, Україно, Велика руїно!») генетично сягає образності пісні «Ой сів пугач на могилі...» зі збірки «Старосвітський бандуриста» М. Закревського, опрацьованої Я. Щоголевим («Золота бандура»), якого Лепкий видав у Берліні. Мова про рядки «Шаблі твої пощерблені, А списи у стрісі». Автор доповнив їх у коломийковому вірші скрушною констатацією державника («Сподівання розійшлися, Як гомін по лісі»).

Рафінування Б. Лепким мистецької культури емоційно-естетичної співдії з українською народною пісенністю являє ліро-епічний цикл «Стара пісня», ще один виплід поетичної традиції, започаткованої «Зів'ялим листям». 17 віршів ліричної драми героя, кохану котрого віддають за старого і багатого, передали еволюцію враженого чуття. Там, де думки і медитації героя чи резони матері звернені до дівчини, у поета проривається генетично пісенна образність. Так, мати схиляє дочку «віддати своє серце за багатство, За тії палати». За взірцем народнопісенної поетики та в відповідно до фольклорного прийому малювати загальні ознаки почуття створено традиційні зачини («Калино-малино, чом листячко клониш?.. Дівчино-рибчино, чому мене гониш?..» [7, с.143] – пор.: «Ти, червона калиночко, чому гілля опускаєш? Ти, молода молодеце, чому сльози проливаєш?» [10, с.151]), композиційну симетрію суголосних станів людини і сил природи. Естетичну цілість майстерного вірша «Шовкова хустка, шовкова...» витворюють наскрізні драматично-психологічні психологізми. Але лірик не обмежувався цією

палітрою, підключив модерні естетські вирази чуття і психологізму. Загалом цикл Лепкого, зорієнтований на мистецький канон І. Франка, підтвердив мистецьку спроможність синтезу фольклорних засобів із вишуканими літературними поетизмами.

Це посвідчили й твори з циклів «Весною» й «Intermezzo»), зі збірки «Сльота» 1926 р., низка текстів поза збірками. Для поетизації кохання, сердечних «незабудь» найпридатнішими виявилися психологічні паралелізми й контрасти станів людини й природи («Гадали ми: зустрінемося...»), іменні демінутиви («Ой скажи, чому ті доріженьки...»). Рух любосних мотивів увів конкретну топоніміку (зелена гора Зелемінь), стали мотифеми (термін Л. Івановської, «Рожа»), зумовив драматизм лейтмотиву. Він по-символістськи і по-фольклорному неунікно веде ліричних персонажів до краху навіть в емоційно просвітленій та естетично вабливій мініатюрі («І настануть ночі сині весняні...», Тож мелічні образи фольклору Поділля Б. Лепкий наповнював індивідуальним чуттям, емоційним багатством чи й меланхолійним філософуванням (тріада міфообразів молодості, краси й гір у «Галуззям умаю хатину»). Міра відповідності ідеостилію митця питомому народнопоетичному виразові така висока, що й вірш без явних «фольклорних інкрустацій» (Ф. Погребенник) «Час рікою пливе» фольклоризувався, ввібравши в пісенному побутованні елегію «Як почуєш вночі...» І. Франка.

Апологія кохання, вільного від суспільних передсудів і забобонів, єднає лірику кохання Б. Лепкого і В. Пачовського. Автори внесли свіжі нюанси в традиційне змалювання любовного почуття в українській поезії». У митців вона прикметна в аспекті неофольклоризму прагненням обрати «якнайкращу і найпростішу форму» (Б. Лепкий) – нав'язу багатством народнопісенної ритміки («З любовних пісень»), а чи й пов'язану з фольклором у суто мнемонічному сенсі. Про це писав сам автор із приводу «На позиченій скрипці»: цикл тільки слабкий відгук сильних вражень від народної пісенності («я грав лиш на позиченім струменті»). Її поет часто наслідував, стилізував,

використовував її мотиви чи образи як ембріон задуму й естетичного «будівництва», парафразував, ідейно-емоційно й естетично трансформував, самостійно творив за її моделями, врешті доглибно переосмислював. Тип взаємин із народною піснею циклу Б. Лепкий означив як її «відгукування». Поезії ж «Як була би я зозуля» й «Ой заржи, заржи» автор атрибутував як художні переробки народних мотивів. В. Лев прокоментував це у так: «В цьому циклі поет переробляє пісні або наслідує їх форму й тон, яких змістом є любов милої дівчини, любов рідного краю, картини природи і вплив її на настрої поета, в більшості відрадні, менше сумовиті» [4, с.152].

У циклі не завжди можна визначити, де пролягає межа між поезією Лепкого в народному дусі та фольклорною пісенністю. Адже лірик свідомо уникав тут індивідуальних поетичних ідей, не давав образному мисленню вийти за грань народнопоетичних способу ідеалізації, символіки («Та хто ж тую доріженьку Терням обтернив»), інших фольклорних структур. При тім він майже не втручався в зміст мотивів народної лірики, – лише подекуди можна відчувати автобіографічні внесення. Складно сказати з певністю в кожному випадку, чи якась тема, творчий задум Лепкого виливалися в ту чи ту фольклорну структуру, а чи котрийсь компонент ставав моментом її кристалізування. Наприклад, що первинне в «Ой зриваю руту в гаю...»: тема нещасливого кохання чи народнопісенний образ зривання «рожі-гожі»? Так чи інак, але цей цікавий і успішний поетичний експеримент являє собою нетотожний із наслідувальною манерою (П. Думки) тип творчості на народний лад. Пошуки фольклорних питомих зерен задуму чи цілих прототипів серед пісень, що побутували тоді на Поділлі, привели до можливих джерел циклу «На позиченій скрипці». Так, імпульс для створення мелічного монологу «Ой була би я зозуля» могла дати народна пісня «Світи, світи, місяченьку...». Зокрема мотив прильоту птаха, його прохання подати руку (пор.: «подай, мила, руку» і «Подай, подай мені, милий, Хоч правую руку») та відповідь про неможливість це зробити впевнюють у такій можливості.

Причини тут неоднакові, та для кохання рівно згубні: пор. слова пісні: «Рада б я ті, мій миленький, Та й обі подати, Гой лежить нелюб На правій рученьці, – Не можу підняти» та у Б. Лепкого: "Ой рад би я тобі, мила, Обидві подати – Насипали сиру землю, Не можу підняти». Або поетизми лепківські та народної пісні:

<i>Ой зацвіла синя цвітка</i>	<i>Он зацвіла</i>
<i>синя цвітка</i>	
<i>В жовтім ячмені.</i>	<i>В зеленім</i>
<i>ячмени,</i>	
<i>Та коли ж ти, мій миленький,</i>	<i>Ой вже</i>
<i>прийшов від милого</i>	
<i>Вернешся до мене.</i>	<i>Дрібний</i>
<i>лист до мене.</i>	

Перед нами свідомі імпровізації на народнопісенні теми, в чому Лепкий виявив неабияку вправність, органічність писання на народний лад разом із прагненням оновити традиційні теми, фольклорно-літературні жанри, мотиви й образи.

З початком війни сум і туга здобули ще глибше підгрунття. Лірик культивував форму вірша-прощання, ословлював перманентне почуття загибелі (диптих «Стрілець до дівчини» – «Стрілець до матері», мініатюра «Ой лежав козак в степу на траві», близькі поетикою до історичних пісень). Митець писав у народнопісенному дусі про гекатомбу війни, спершу майже не виходячи за межі фольклорного кліше («Ой колосися, ниво, колосися»). У Б. Лепкого «рефлексійна споглядальність і самозаглибленість змінюються експресією, тонкий ліризм поступається місцем епічному подиху, в образну картину вплітається фольклорна і біблійна символіка, що визначає питання буття/небуття: червоного коня, ворони, хреста, Голгофи («Вороне чорний», «Батько і син», «Листи Катрусі»), у віршах з'являються історичні асоціації...» [3, с.18]. Незрідка драми війни серед краси рідної землі набувають жаских міфологічних обрисів, як у картині того, як гілля верб тихо колисало «кровоаві, сині хлопські трупи» («Над озером верба самотня»).

Стилістика народного епосу видалася Лепкому найбільш адекватною при відтворенні війни звуковими образами: «Чи то буря, чи грім, Чи гуде хмаролім, Що земля на сто миль грає грізно?». Малюючи її драматично, але й відповідно до народного сприйняття, поет висловив важливу ідею перетворення війни у спільний виступ українців із метою кайдани порвати. Антивоєнні за суттю, його твори сягнули вершин трагізму, як-от вражаючий «Ноктюрн» – ораторія-голосіння старців, жінок, сиріт, їздців і борців. Сконденсували трагедійне багатоголосся народу цикл «Листи Катрусі», фрагменти з поеми «Буря», вірші «Намова» й «Утеча». Засновані на моторошних новітніх утворах оповідної прози, що є майже документальним звинуваченням мілітаризму ХХ ст., писання Б. Лепкого вражає відтворили великі терпіння українського народу (в «офеліївському» дусі – «Вдова»), нерідко по фактурі історій втікачів із терену боїв. У творах цього типу, заснованих на реальних фактах – майже автологічний стиль народної оповідної прози («фабулят» «Батько і син») без жодних модерних «майстерверків», національно-патріотичний пафос, із яким відтворено героїку змагання-змагація українських січових стрільців, інших вояків-синів України («На залізнім шляху»), страшну правду про російську окупацію краю.

Осягом митця стала експресія, гідні кращих творів фольклорного ліро-епосу. Деколи, як у віршових новелах «Вдова» чи «На Спаса», збережено фактуру нарративу прози «від включеного оповідача». Наприклад, зачин «Бурі»: «На Спаса, тямлю й не забуду ввік, У дев'ятсот чотирнадцятий рік...». На фольклорній скрипці поет зумів зойками струн вражає відтворити українську трагедію, до того ж у живомовних формах зболеного народного слова. Знайдемо серед розмаїтих Лепківських творів про війну діалогічно-пісенні структури («Де ж ви?»), типово мелічні ходи (баладного типу в «Рожі», проте з нетрадиційними вигинами). Народнопісенна компонента нееклектично співдіє з літературно-модерною символізацією війни («Стоять коні»). Позачасової глибини – цикл «Слідами

Ігоря», в якому авторську думку презентує вияв народного світосприйняття давніх предків. Історизм на послугі реконструювання духу й чину попередніх епох, насамперед державних, мав у пролозі до драми «Мотря», недрукованому в двотомниках Б. Лепкого 90-х рр., міфологічно-казковий інваріант. Немов казкова царівна, Мотря-Україна в уяві старого гетьмана постала не калиною в лузі над тілом козака, а воскреслою з тліну, як царівна з гробу. Це профетичне візіонерство опромінило тему війни українською державною перспективою, що на той час було виявом авторського міфу непереможності батьківщини («Гей у полі могила»). В іншому випадку – «До 359 (Розстріляним під Базаром)» – від зачину «Спіть, хлопці, спіть!» формується канон мовно-стильового неофольклоризму на цей раз жанру поетичної присвяти. Те ж стосується історіософського апологу «Коли б не ті кістки...», елегії «Батуринські руїни» та мініатюри «Один співа про гетьмана». У ній серед різних орієнтації музи пересічних поетів (на Скоропадського, Петлюру) іронічно компрометується третій, який «уже на червоно Малює бандуру», щоб заграти «кривавої шумки».

Багатшим на міфологічному транспозиції є свого роду диптих «Україно, рідний краю...» та «Пощерблені мечі». Тут синтезовано мотиви патріотичних гордоців за широкий край, лицарських звитяг предків («Візантія і Синопа, Відень, Трапезунт, Москва, Як широкая Європа, Наша слава скрізь гула») з оптимістичним міфологізуванням «Хоч кряче ворон й гукає Див, Не висох Сян і Дон – Пливе, як плив» (ЦДАОВУ.- Ф.4450.- Оп.1.- Спр.1.- С.83). Екзильні настрої контрапунктно увиразнило також коломийкове зчеплення рядків «Ой не смачна чужа вода, А хліб як гірчиця, – А все-таки Україна й на чужині сниться», де особливо значуще, мов у Лесі Українки, «а все-таки». Слідом за І. Франком («А ми з чим?») Б. Лепкий тільки питанням часу бачить увіходження українців до «власних брам» суверенного життя у вірші з паремійною назвою «Чуже поле ноги коле». Підсумовуючи на поч. 1940-х рр. тему України художньою вігілією «У Великодній тиждень», митець вивершив фольклорні

координати палкою мрією: «Покрийся збіжжя лавою густою, Хай буря мимо йде понад тобою...».

Європейського типу неофольклоризм поезії початку ХХ ст. в Україні не випадково передбачав активізацію опрацювання фольклорно-міфологічних інонаціональних мотивів. Адже муза, згідно з О. Луцьким, «води́ла колись по світі чудові індійські та грецькі епопеї, розсіяла мільйони найсердечніших народних пісень і співів, отсих найніжніших відгуків серця та захватів безкорисною красою природи». Серед «молодомузців» осмисленням цих джерел вирізнялися Б. Лепкий, П. Карманський і почасти С. Твердохліб. У художній світ Б. Лепкого часу перебування в Кракові, Відні та на табірній роботі в гетевському Вецлярі, де «на його виклади про апокрифи ходили тисячі» [2, с.210] полонених-українців, інонаціональна культура входила через спілкування з літературою, музикою, театром, малярством, фольклором і міфологією інших народів.

Так, оригінальним підходом до опрацювання гетеанського мотиву вирізняється «Наш Міньйон» Лепкого. Він, чого немає у Карманського («Kennst du das Land»), розширив емоційне тло фольклорною алузією. В «сюжетну й строфічну схему вірша Гете «Міньйона» вплітається мотив популярної в Галичині пісні про те, як дівчина просить «козака-сокола» взяти її з собою «на Вкраїну далеку...». Б. Лепкий зумів майстерно поєднати ці мотиви, надавши їм нової історичної конкретизації [трагедії краю 1914 – 1920 рр.- В. П.] і нової естетичної якості» [7, с.30-31].

Замилування поета в давніх романтичних формах відбив і баладний вірш «Рококо» на популярний у книжній і народній поезії сюжет про кохання дружини старого князя молодій княгині, що «пажа мала, ой мала на біду!». Такого ж плану ще дві поеми: «Криниця кохання», що опосередковано, через повість П. Келлера, розвиває мотив німецької легенди, та «Герта», написана 1920-го р. на острові Рюген на основі місцевих переказів та опублікована Ф. Погребенником у ювілейному збірнику «Щасливий у праці» (2000). У творі, що первісно називався «Легенда» й експериментально поєднав поезію в прозі та вірш,

пластично малюється травневий ранок, замріяне море. До нього найкращий молодий острів'янин везе богиню-дівицю Герту на її купальнім возі. Прекрасну Герту, згідно куртуазного поета, годі описати словами, не позиченими в пахучого ранку чи мрій про рай. У романтичному й цнотливо-еротичному фіналі богиня, пригорнувшись до юнака-Лада (давньоукраїнське міфологічне внесення), зникає з ним у хвилях. Це закінчення симфонічної, полелінськи гармонійної поеми, що пластично опосередкувала німецьку легенду, може бути прочитаним так: Герту спіткала покара небес за забуття божественної честі в чуттєвому полоні.

Висновки. Тож лірик і ліро-епік Б. Лепкий збагатив літературний неофольклоризм і неоміфологізм піднесенням фольклорно-міфологічної поетики, зокрема символіки, до рівня актуальних і значних філософських ідей, мистецьким злиттям із трансформованою мелодійністю народної пісні, підлеглої модерній концепції поезії як неутилітарної краси, оригінальним осмисленням інонаціональних мотивів. Масштаби його спілкування з фольклором є ширші, ніж вважалось, і не зводяться до транспонування окремих мотивів чи образів із міфофольклорних джерел.

При подальших дослідженнях осмислюваної тут **проблеми** комплексного вивчення заслугують неофольклоризм і неоміфологізм усієї поетичної спадщини (як оригінальної, так і перекладної) Б.Лепкого. Об'єктом системного дослідження мала б стати художня проза письменника (наприклад, ідилія-казка «Вечір», повість-казка у стилі бідермаєр «Під тихий вечір», історичні й гурт ін. творів), його драматургія («Калнишевський у неволі» у зв'язку з кобзарськими думами «невільницького» циклу) та мемуаристика («дівочі спомини» «Зелені Свята», що ввібрали не тільки народний спів, а і нотний його запис автора), історичні нариси («Кінець української волі» доповнено публікацією народної пісні «Скасування Січі») й навіть публіцистика та історико-літературні праці. Слід залучити до оперативного поля і такий «інтерлінгвістичний» факт: віртуозно володіючи хистом

імпровізатора коломийкових віршів, що доводить «Ой ви, мої співаночки...», Б.Лепкий дав навіть віночок польськомовних коломийок¹.

Література:

1. Бірчак В. Лицар-мрійник // Пачовський Василь. Збір. творів: У 2 т. - Філадельфія-Нью-Йорк; Торонто. 1984.- Т. 2.
2. Журавлі повертаються... / З епістолярної спадщини Б.Лепкого (упор.В.А.Качкан). - Львів, 2001.
3. Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті // Лепкий Б. Твори: В 2 т. - К., 1991.-Т.1.
4. Лев В. Богдан Лепкий // ЗНТШ.- Т.193.- Нью-Йорк- Париж- Сідней-Торонто, 1976.
5. Лепкий Богдан. З глибин душі.- Львів, 1905.
6. Лепкий Богдан. Писання. К.- Ляйпціг, 1926.
7. Лепкий Богдан. Поезії.- К., 1990.
8. Лепкий Б. Твори: В 2 т. - К., 1991.-Т.1.
9. Лепкий Б. Твори: В 2 т. - К., 1997.-Т.1.
10. Народні пісні в записях Івана Франка.- К. 1970.
11. Степняк М. Поети «Молодої музи»//Червоний шлях.-1933.- № 1.

УДК 821.161.2

С. В. Підпригора

Візуальність слова й вербальність образу в артбукі «Underwor(l)d» Ю. Іздрика

У статті окреслюється специфіка мистецької стратегії книги Ю.Іздрика «Underwor(l)d», у якій яскраво виявляється інтермедіальна комбінація, що формує загальний сенс твору. Так як у книзі поряд із текстом розміщені графічні малюнки, фотоколажі, то аналізується взаємодія вербального та візуального ряду як складових концептуальної ідеї автора, що творять смислову єдність. Синтезуючи букву, слово, текст та візуальний образ (графічний малюнок, фотоколаж) у тексті, він прагне вплинути на читача / глядача багатоаспектно, задіюючи свідомі та підсвідомі мисленнєві моделі, порушити автоматизм

¹ Наприклад, «Hej lipowe moje skrzypce, Barwinkowe struny, Kiedy zagram, to umarły Wyskoczyłby z trumny».

сприйняття. Демонструючи показово особистий простір, автор робить зріз важливих для сучасної людини питань, провокативно вибудовує багатовимірний та багатозначний художній світ, перевертає звичне на «задзеркальну», потойбічну, інтровертну сторону.

Ключові слова: візуальність, вербальність, інтермедіальність, мистецький синтез, мультимодальність, постмодернізм, кітч, карнавальний дискурс, мовна гра.

S. Pidoprygora *Visuality of the word and Verbality of the image in artbook "Underwor(l)d" by Yu. Izdryk*

The article outlines the specifics of the artistic strategy of the book "Underwor(l)d" by Yu. Izdryk, in which the intermedial combination, which forms the general meaning of the work, is clearly manifested. Since the book contains graphic drawings, photo-collage along with the text, the interaction of the verbal and visual as components of the conceptual idea of the author, which creates semantic unity, is analyzed. By synthesizing the letter, word, text, and visual image (graphic drawing, photo-collage) in the text, author seeks to influence the reader / viewer in a multifaceted way, employing conscious and subconscious mindset models, breaking the automatism of perception. Demonstrating a manifestly personal space, the author makes a cut of important issues for the modern person, provocatively builds a multidimensional and multi-valued art world, turns over the usual on beyond-the-world, introverted side.

Key words: *visual, verbal, intermediality, artistic synthesis, multimodality, postmodernism, kitsch, carnival discourse, language game.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Твори Ю. Іздрика як цікаві, новаторські, експериментальні постійно перебувають у полі уваги науковців (Т. Гребенюк Т. Монахова, О. Антіпов, Ю. Бондаренко, Н. Козачук (Синицька), Л. Приблуда, Л. Лавринович, О. Поліщук, В. Семенюк, О. Цибулько, А. Шевченко і под.). Зокрема Т. Гребенюк розглядає його прозу як неміметичну та абсурдистську [4], інтелектуальну спрямованість підкреслює Н. Козачук (Синицька) [12], на яскравому ігровому постмодерному інтонуванні в творах акцентують Л. Лавринович [13], О. Поліщук [19].

У книзі «Underwor(l)d» Юрій Іздрик виступає в різних мистецьких ролях – як поет, есеїст, прозаїк, але ще й дизайнер, художній редактор, модель для фотографій. Дизайнер та художній редактор – не нові види діяльності для нього. Згадаймо мистецьки оформлений журнал «Четвер», авторські схеми, графіки, малюнки, ескізи на сторінках романів («Подвійний Леон», «Флешка 2GB», «Флешка. Дефрагментація», «AM™»), поетичну збірку «AB OUT», що звертає на себе увагу цікавими ілюстраціями автора та здобувається на жанрове означення «артбук» [7]. Про схильність до візуально-текстового синтезу як прикметну особливість стилю автора говорить В. Єшкілев, роблячи огляд роману «Острів КРК» [10]. Н. Тишківська спостерігає, що для художньої манери Ю. Іздрика характерним є звернення до графічного аспекту текстотворення, що є «засобом не тільки мовної експресії, а й ексклюзивним способом створення художнього тексту» [24, с. 266]. Тому поява в його доробку повноцінної мистецької книги є цілком закономірною. В анотації до видання акцентовано, що «Іздрик знову пропонує нам концептуальну art-book, але цього разу барвисту, гламурну і цілком позбавлену дискурсу» [9, с. 2]. Сам Ю. Іздрик в інтерв'ю пояснює задум книги як продовження ідеї, що була втілена в журналі «Четвер», – поєднання тексту й візії в органічний спосіб, а не як звичне ілюстрування тексту. «Текст і візія, – зазначає автор, – будуть десь перегукуватися, створювати можливість інакшого прочитання, інакшого маршруту ходіння книжкою» [14]. Тобто йдеться про розширення почуттєвого, емоційного й, відповідно, змістового діапазону сприйняття тексту, коли активізуються не лише свідомі, а й підсвідомі конотації образу / слова. Хоча Іздрик є автором текстів, колажів, більшості фотографій і навіть редактором видання, варто вказати, що ряд світлин було створено іншими митцями – Ольгою Михліною, Олександром Населенком, Ростиславом Шпуком. У кінці книги подається й перелік сторінок, на яких розміщені їх роботи.

У книзі авторські тексти, а це своєрідні есе, вірші, невеликі замальовки з життя, оповідання, супроводжуються візуальним рядом – фотоколажами, графічними малюнками. У центрі роздумів – людина й Бог, слово й світ. Значення слів, варіювання їх сенсу від випадання / додавання / зміни однієї літери часто береться автором до обігрування. Постмодерне переконання, що «сама мова створює межі та систему координат, за якими людина усвідомлює себе і світ» [24, с. 265], зумовлює підкреслено ігровий стиль книги, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальній дійсності способу життя та його сприйняття. Сама назва свідчить про мовленнєву гру сенсами *underworld / underword* (з англ. – «поза світом» або ж «підземний світ» / «поза словом»), указує на задзеркалля реальності, яке автор береться не зрозуміти, а відчуті та передати це відчуття читачам. Перевернути звичне, показати його спід, виштовхнути людину із «зони комфорту», де логічно пояснені закономірності, до світу містики й випадковостей, незнаного «справжнього» простору, який ніхто не може осягнути, – ось те, до чого митець прагне привести читача через синтез візуального та вербального.

Книга Ю. Іздрика «*Underwor(l)d*» жанрово визначається на титульній сторінці як альбом. На прикінцевій сторінці специфіка оформлення кваліфікується як літературно-художнє видання, а на звороті обкладинки вказано, що «*Underwor(l)d*» – синтетичний проект, де авторські тексти, а також графіка й колаж об'єднані не так ідеєю чи сюжетом, як настроєм та специфічною оптикою автора» [9]. Розмаїтість визначень (альбом, літературно-художнє видання, синтетичний проект, артбук) свідчить про неунормованість термінологічного апарату на означення книг, в яких поєднуються вербальні та візуальні компоненти, та «намагання видавців вказати на незвичне походження чи особливий статус книги» [15, с. 43]. Для даного дослідження більш прийнятним є термін «**артбук**», що вживаємо на означення жанру експериментальної прози, у котрому актуалізується інтермедіальний зв'язок у форматі

медіакомбінацій, а мультимодальність стає ключовою ознакою, котра дозволяє поєднувати специфіку книги для читання та «книги для очей».

Аналіз досліджень цієї проблеми. Синкретизм мистецтва цікавив дослідників з давніх часів (про синкретичність розмірковували ще античні філософи). Особливо гостро питання міжмистецької взаємодії постало на початку ХХ ст., коли відбувся т.зв. візуальний поворот, а початок ХХІ ст. з домінуванням аудіовізуальної інформації, вміщенням літератури в цифровий, медійний простір поглибив процеси синтезу. Гібридні жанрові форми, інтермедіальність, мультимодальність, мультимедійність розглядаються та вивчаються зарубіжними й українськими вченими (В. Просалова [20], Т. Бовсунівська [2], В. Фесенко [25], А. Гібонс [27] та ін.)

Зоровий елемент в літературі, зокрема в поезії, його смислотворчу роль досліджували Ю. Лотман [16], Г. Клочек [11], Л. Генералюк [3], М. Сорока [22], Б. Стороха [23], Н. Поліщук [18], У. Худяк [26] та ін. Так, Ю. Лотман окреслював використання умисної графіки, насичення її поетичним змістом як прийом руйнування автоматизму сприйняття [16, с. 74], що застосовується і до непоетичного твору. Графіка стає не тільки засобом фіксації художнього тексту, а й засобом творення образів, символів, знаків.

З точки зору лінгвістики графіку як засіб мовної гри на матеріалі прози Ю. Іздрика вивчає Н. Тишківська [24]. Візуальне вирізнення слова, порушення графіко-орфографічних норм (поєднання в одному слові кирилиці й латиниці, розбивка слова на склади й букви, написання словосполучень речень разом, використання різних шрифтів, заміну букв у слові іншими знаками – & * @ # або малюнками) дослідниця пов'язує із посиленням апелятивно-експресивної функції мови наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. У артбуці «Underwor(l)d» графіка як засіб мовної гри присутня як в тексті, так і в фотоколажах: букви, слова у вербально-образному світі твору перетворюються на візуальні образи, котрі, у свою чергу, складаються із словесного матеріалу. На літературно-

мистецькі експерименти Ю. Іздрика в книзі «Underwor(l)d» звернула увагу Г. Листвак, розглядаючи її специфіку в контексті дослідження проблеми поліграфічного й видавничого втілення «книги художника», хоча дослідниця наголошує й на правомірності вживання поняття «артбук» для жанрового окреслення таких книг [15]. Г. Листвак ставить «Underwor(l)d» поряд із українськими книгами, у яких видозмінюється конструкція книги, використовуються техніки колажу, шрифтового акцентування, текстові елементи виступають у ролі графічних засобів. Жанрова специфіка твору не осмислювалася з позиції літературознавчий підходу, що підтверджує актуальність даного дослідження.

Мета і завдання статті. Мета статті – окреслити специфіку мистецької стратегії книги «Underwor(l)d», у якій яскраво виявляється інтермедіальна комбінація, що формує загальний сенс твору. Так як у книзі поряд із текстом розміщені графічні малюнки, фотоколажі, видається доцільним аналіз взаємодії вербального та візуального ряду як складових концептуальної ідеї автора, що творять смислову єдність.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Автор використовує альбомний формат книги А5 розміру, що є зручним задля вільного компонування текстових і графічних елементів, котре «акцентоване системою вертикальних і горизонтальних колонцифр, заголовкових лінійок» [15, с. 43]. Візуальна складова твору залучає колажі. На відмінну від колажу в образотворчому мистецтві (створення картини за допомогою наклеювання на будь-яку основу різномірних матеріалів), колаж у артбуці поєднує фотографію, графічні малюнки, букви, слова. Своєрідно відтінюючи колажність, фрагментарність, деконструкцію, стильову й жанрову еkleктику вербального тексту, візуальний колаж надає «більшій емоційній гостроті твору, неочікуваності поєднання різномірних матеріалів» [5], наділяє фрагменти дійсності новим виражальним та символічним смислом.

Розділи книги – «дитинство, школа», «родина, друзі», «drumтиатр inside», «адреси, паролі», «глосарій 2» – вирізнено кольором квадрату верхнього чи нижнього колонтитулу та вертикальним написанням назви розділу. Кожна сторінка наповнена візуальними образами, що відразу впадають в очі та налаштовують на відповідне сприйняття тексту. Загалом збільшені /зменшені, перевернені чи дзеркальні, чорно-білі /монохромні / кольорові зображення, слова, написані вертикально, гра великими та малими шрифтами створює багатовимірний художній світ, що виривається із влади оманливої логіки та правил.

Квадратна та прямокутна форма колажів – це світ гострих кутів, що травмують оповідача й водночас відкривають можливості осягнення внутрішнього, нематеріального світу.

Об'єктом зображення більшої частини колажів стає людське тіло (часто самого автора). Тіло перетворюється на текст-метафору, що актуалізує підсвідомі патерни, торкається філософських питань про сенс людського життя, призначення, присутності / відсутності Бога, ролі слова в житті. Навмисна видовищність фотографій вміло проектується автором через обрані пози, жести, кольорову гаму. Тут виявляється досвід Іздрика як учасника експериментального гурту «drumтиатр». Тіло на фотоколажах, подібно до театральної практики, починає «говорити» знаками, котрі не базуються на людській мові, а лежать в площині образності [17, с. 535]. «Різні театральні естетики та стилі гри, – підкреслює Пітер Паві, – надавали різним частинам тіла певних знакових функцій» [17, с. 535]. На колажах обличчя, руки, положення тулуба, всього тіла у збільшеному чи віддаленому ракурсах перебувають у центрі уваги автора й стають знаком сумнівів в істинності світу, пошуку відповідей. Прикметно, що чоловіче тіло зображується оголеним або ж напіводягненим як відкрите до змін чи вразливе до травмування. Повторюваним у книзі є образ людини, яка обв'язує себе клейкою стрічкою (скотчем). На фото відтворюються різні фази цього процесу

– зв'язані руки, ноги, перемотаний тулуб, заклеєні скотчем очі та рот [9, с. 15; с. 46, с. 117; с. 125; с. 131; с. 153]. Обмотування себе скотчем видається свідомим, однак бездумним обмеження власної свободи, створенням невідомого тіла.

Людина, що не може говорити й бачити, існує у своєму внутрішньому світі, де людське тіло набуває космічних масштабів (вени – ріки, тіло – океан). Зовнішній світ вибудовується таким, що позбавлений сенсу, бо слова вже давно не означають справжніх речей. Тоді зрозумілою є фраза, на якій закінчується книга: «навчитись мовчати – хороший фінал», «і прийде субота й дізнаюся хто ти / без слів моя люба без слів» [9, с. 157]. Травмоване тіло (порізані руки, мотузка на шії) або фіксування символічного акту травмування вказує на беззахисність людині в світлі цінностей масової культури. Наприклад, фотоколаж, де наявний жест розрізання голови ножицями [9, с. 9], емоційно образно підсилює спокійно-безнадійний настрій вірша «Холоднеча»: «Холоднеча стерильна, і марно чекати предтечу. / Це Різдво не прийшло і, напевно, уже не прийде» [9, с. 8]. Зменшені фотографії на другому плані – рентген жіночого обличчя справа та обрис людини із закритою простирадлом головою зліва; слово about, розділене навпіл кольором (ab out) як елементи фотоколажу несуть значеннєве навантаження небачення, незнання, розділення, неєдності та загубленості.

У артбуці зустрічається збільшений образ руки з піднятим вгору вказівним пальцем [9, с. 46; с. 113; с. 147]. Цей жест укажує на зв'язок із вищими магічними силами і, водночас, є знаком темних сил, що в неоднозначному світі артбуку має й сприйматися неоднозначно.

Еклектика, позірна епатажність колажів споріднена з іронічною поетикою кітч, причому кітч у даному випадку стає зумисним, цитатним, опредмеченим, що властиво масовій літературі доби постмодернізму [6, с. 236]. Поєднання в одному фото несумісних речей викликає несподівані асоціації, ставить образ в незвичний контекст, таким чином збагачує, оновлює його значення. Речі дорогі

та дешеві, давні й нові, священні та повсякденні, що оточують або накладаються на образ людини, виступають пародією та сучасну масову культуру, в котрій знецінюється високе (духовне) та популяризується низьке.

Варто зазначити, що Т.Гребенюк спостерігає в художньому світі твору Ю.Іздрика «Ідіоти» наявність двох семіотичних парадигм – поверхнево-«профанної» і карнавальної, хоча дослідниця слушно наголошує, що цим аналіз твору не обмежується [4, с.264]. У артбуці також виявляються ці парадигми, причому поверхнево-«профанне» занадто виразно бурлескно оголюється, надаючи можливість іншого ракурсу бачення. А карнавал як святковий (відмінний від буденного) простір має розірвати шаблонність мислення, перевернути світ, відкрити задзеркалля реальності.

Часто слово / словосполученням стає центром чи одним із ключовим компонентів фотоколажу, адже в книзі йдеться про Слово (Word), з якого формується Світ (World). Роздуми оповідача обертаються навколо слова та його функцій: «Ми не терпимо неназваного. І не довіряємо названому. Ми роззираємося навсібіч і, вважаючи побачене «справжньою дійсністю», називаємо, називаємо, називаємо» [9, с. 7]; «сотворена Логосом людина здатна сама творити Слово», «Я людина і я створюю світи, просто тут, на столі, або в горнятку, або на папері» [9, с.26]. Слово і світ становлять нерозривну пару понять і відповідно, зміна слова змінює і світ. Автор демонструє таку зміну, вдаючись до мовної гри, що, як уже було підкреслено, є характерним для його творчої манери: «Душити душу замість дихати духом» [9, с.31], «попіл сірникових лісів ... ось що залишиться позаду мене. Не залишиться лише самого «мена»: мена нема, мене не є, я не ь, «я» – останній звук...» [9, с. 33].

На колажі, де сфотографовані туман та каміння, великі літери, що йдуть навскіс через зображення, відкривають простір для асоціацій. Видозмінене слово «(к)амінь» поєднує декілька значень та створює філософський настрій, активізує головну ідею вербального

тексту: «ТомУ хімія в тОму, що ви бачите ті ж літери, що і я, а містика в тОму, що пейзажі за нашими вікнами – різні» [9, с. 14]. Присутнє тут й емоційне інтонування вербальної частини – написання великими буквами наголошених звуків певних, важливих для автора, слів. Чорно-білий колір фотографії та червоні літери (причому червоним вирізнено слово «амін», буква «к» набуває прозоро-червоного відтінку, «ь» – змодельовано білим кольором) також сигналізують про властивість слова «розфарбовувати», емоційно забарвлювати світ. Яскравість червоно кольору в даному контексті виглядає як данина владній силі слова, що впливає на сприйняття реальності.

Поверхнево-«профанна» парадигма прочитується в поєднанні /накладанні тексту на вирізані із журналу фотографії трьох людей [9, с. 16]. Чорно-біла фотографія солдата, готового до бою, усміхнена жінка, яка поливає квіти, та кольорове фото молодої оберненої спиною людини, зафіксованої в процесі стрибка – демонструють минулі дії, такі як «воювати», «доглядати», і сучасну – «розважатися». Кольорові кульки у вигляді сердець спримітизовують загальну картину. У вербальній частині фотоколажу порушується послідовність написання слів – вони не подаються лінійно, а під різними кутами, що уможливорює, відповідно, вертикальне, скісне, горизонтальне прочитання. Сенс текстового повідомлення – в триєдності почуттів, з якою стикається оповідач («хапає серце» в нього самого, в мами, та ще в якогось «чувака»), у чому вбачаємо інтерпретування Божественної триєдності. І попередній словесний текст будується навколо релігійних образів: «на сході – содом, і на півдні – гоморра а будді по кайфу чи по барабану» [9, с. 16].

Автор використовує слова на означення речей, явищ, поєднуючи їх із візуальним образом. Наприклад, образ попелу від цигарки (візуальний образ) передано через вертикальне написання слова, що створює враження, ніби літери, як попіл, падають. Далі йде мовна гра, предметом якої є схожість слів «попіл» і «піпл» (з англ. people – «люди») – «попіл і піпл падають» [9, с. 25]. Падають слова на

фотоколаж – земна поверхня в розрізі (трава, чорнозем, глина). Візуальний образ не залишається без слів – великими літерами написано «ПІД / DEEPER / UNDER / GROUND» [9, с. 25]. Фактично тут маємо зорову поезію, де слова, літери стають носіями візуального та вербального повідомлення, спостерігаємо продовження мистецьких рішень авангардистів, зокрема футуристів та представників конкретної поезії, для котрих мова ставала матеріалом для інтелектуальної діяльності. Причому відбувається не просто звільнення від мови – перехід від вербального до візуального, а відмова від секвенційного роздуму, використання замість цього попередньо вирізнених, вербальних механізмів [1, с. 113]. Якщо йти за класифікацією сучасної зорової поезії, що її пропонує У. Худяк [26, с. 71], то у Ю. Іздрика зорова форма є невідривною від змісту – колір, форма, спосіб зображення (невербальні елементи) тісно пов'язані з буквами, словами, текстом (вербальні елементи).

Вербально-візуальний колаж, який умовно можна назвати «Чекати» [9, с. 38], є частиною великої композиції, в котрій осмислюється ідентичність людини. Велика чорно-біла фотографія жінки в стилі 1960-х років, що дивиться крізь окуляри-годинники, справа доповнюється п'ятьма зменшеними фотоколажами. На одному з них склади розірваного слова «чекати» в різній послідовності, написані вертикально (ЧЕКА / ТИ / ЧЕК / А ТИ / ЧЕ / КАТ / ИЧ / ЯКА ТИ) та наповнюють сенсом зображення жіночих ніг на підборах, що піднімаються сходами із сигнальною розміткою. Вертикальна конструкція побудови тексту нагадує підняття сходами – вверх, але невідомо куди. Цей же колаж, розміщений окремо в кінці артбуку, вже доповнений малюнком долоні й словом «take» (з англ. – «взьми») поряд із замальовкою «жінчина запутавшаяся в собственных извизлах» [9, с. 145]. Додаткові образи змодельовують процес чекання жінки як беззмістовний та безнадійний, але доступний.

До візуальної поезії близький фотоколаж на сторінці 27: «Коли ти вдивляєшся в прірву / у неї вдивляються всі твої чотири пори ока» [9, с. 27]. Випадання літери «р» (пори

року – пори ока) формує нове значення та нову візуальну картинку, адже кольорові очі на замках та медалях, обернена спиною людина із перемотаними скотчем пальцями на тлі чорно-білих малюнків фантастично-міфічних істот – все це далеке від передачі звичайного значення, що вкладається у вислів «чотири пори року». «Чотири пори ока» – це пізнання прихованого, вдивляння в незнане, замкненість людини. Кольоровий колаж на тлі чорно-білих малюнків акцентує на варіативності сприйняття, вирізняє людину серед непевного містичного простору.

«Твоє – двоє – дно є» [9, с. 37] ілюструє залежність значення від зміни однієї літери, чи іншого написання слова. Зорова картинка – дві руки – одна у збільшеній перспективі, інша – у віддаленій, що тягнуться вгору із пласкої поверхні; їх протилежні характеристики (штучна, з відкритою долонею, чорно-біла – із плоті, скривавлена, із зігнутими пальцями) переносить значення про різні світи – кольоровий та тінювий, справжній і задзеркальний.

Текст-ребус увиразнюється у фотоколажі, у центрі якого деформації, перетворенню підлягає слово «кубики». «Ку,бики» («ку» – червоним кольором, бики – коричневим) – це перетин трьох значенневих полів. Зверху це ж слово складається з кубиків-букв, розмішених в різних позиціях (перевернутих, під кутом). Поезія «Боги», подана на цій же сторінці, вибудовує асоціативний ряд, що поглиблює відчуття відносності існування людини у світі: «І життя наше вічне нікчемно мале / і безглузде в відсутності справжнього Бога» [9, с. 17].

Ю. Іздрик вводить до іншого контексту популярні вислови. Малюнок, що нагадує людський зародок, тримає в несформованих руках невеличку записку – «Eat fast die young» [9, с. 23], що є переробленим неофіційним гаслом рок-н-рол і панк субкультур – «Live fast, die young». Слово «live» (з англ. – «жити») змінено на «eat» (з англ. – «їсти») й, відповідно, виведено в інтертекстуальний простір. Натомість слово «їсти» модифікує сенс повідомлення, наділяючи його багатозначністю, неодновимірністю,

іронічністю. Візуальна картинка гіперболізує поняття «молодості» аж до ненародженості та дисонує із словом «смерть», що набуває не трагічного відтінку, а грайливого.

У книзі є ряд образів взятих з реклами та перефразованих рекламних слоганів. Показ пляшки напою «Coca Cola» та її оголена версія (червоний колір з літерами «стікають» вниз пляшки, відкриваючи матеріал, з якого вона зроблена [9, с.97]) виглядає як знімання масок, відкидання штучної ідентичності, відкриття справжньої сутності. Про штучну змодельованість ідентичності в сучасному світі симулякрів сигналізує колаж на сторінці 149 – на тлі сірого сонця посередині йдуть рядки – «Я – той, хто користується косметикою марки Х»; «Я той, хто їздить авто моделі Y»; «Я – той, хто тусує в мережі Й» [9, с. 149]. Думки автора про ідентичність також відлунюють у книжці «Summa» і ніби розтлумачують те, що автор вербально-візуально передав у згаданому колажі: «напускаючи на себе понти – тобто створюючи образ не тої людини, якою ти насправді є, ти таким чином намагаєшся сформувати себе, своє identity у свідомості тієї людини... оскільки зазвичай цей аватар має високий соціальний статус, розширені права й взагалі якась там віп-персона, то це така убога радість соціального вивищення, і не інакше [8, с. 24].

Своєрідна антиреклама паління відчутна у висловах «Куріння шкодить твоєму оточенню – скористайся цим» [9, с. 92], «Курці помирають радо» [9, с. 92], «Куріння під час вагітності шкодить дитині. Тому я вибираю аборт» [9, с. 93]. Дані вислови супроводжуються візуальним рядом – людина стоїть на горі з черепів та піднімає квадратний предмет, на якому намальована цигарка; пачки цигарок з натяком на вміст наркотичних речовин; оголена зігнута людська постать, очі якої, як вгадується, закриті чорною стрічкою, на тлі сірого поля. Тут, Ю.Іздрик, особливо показово використовує підходи, що застосовуються до створення реклами, вдаючись до синтезу візуального та вербального – «візуального молотка» та «вербального цвяха». «Правильно вибраний візуальний образ, – зазначає Лаура Райз, – часто є ефективним саме тому, що багато людей, побачивши очима,

приймають те, що в усному формулюванні рішуче заперечують» [9, с. 71].

Уже йшлося про знаковість людського тіла в художній тканині артбуку, що поза, жест передає повідомлення, стає символом, знаком. Також тіло виступає полотном для написання слів, текстів, малюнків й подекуди стає буквою, наприклад, зігнуте тіло використовується як елемент конструкції VWX [9, с. 34]. Друковані та прописні букви, слова, йдуть тілом – прописне слово fear (з англ. – «жах») заповнює простір долонь [9, с. 105]; на двох долонях написано – «я бас бачу» [9, с. 87], на збільшеній спині людини зображується слово «OOF» і домальований смайлик, у якому літери «о» є очима [9, с. 155]. Перетікання тіла в слово та вираження тіла через букви опредмечують знову ж залежність реальності від її вербального виразу.

Іздрик також використовує кириличний та латинський алфавіт, наповнює текст іншомовними виразами (англійськими), послуговується різними шрифтами, формує текст з послідовності чисел, що виражають число Пі. Існування людини в інформаційному просторі на рівні тексту виражається звернення автора до комп'ютерної термінології, компонування вербальної складової артбуку із послідовності стрічки новин в Інтернеті [9, с. 55–58].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, в артбукі «Underwor(l)d» Ю. Іздрик використовує потенціал інтермедіальної взаємодії візуальних та вербальних елементів. Синтезуючи їх у тексті, він прагне вплинути на читача/глядача багатоаспектно, задіюючи свідомі та підсвідомі мисленнєві моделі, порушити автоматизм сприйняття. Демонструючи показово особистий простір (на більшості фотографій спостерігаємо постать самого Ю. Іздрика), автор робить зріз важливих для сучасної людини питань, провокативно формує багатовимірний та багатозначний твір, перевертає звичне на «задзеркальну», потойбічну, інтровертну сторону.

Серед перспектив дослідження – аналіз художніх особливостей інших творів українських авторів, де яскраво

представлена взаємодія візуального та вербального компонентів, що розширює арсенал художніх засобів, збагачує естетичне сприйняття реципієнта.

Література

1. Арнхейм Р. Язык, образ и конкретная поэзия // Новые очерки по психологии искусств / Рудольф Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – С. 105–133.
2. Бовсунівська Т. В. Роман-ексфразис : генеза, дефініція та модифікація жанру // Жанрові модифікація сучасного роману / Т. В. Бовсунівська. – Х. : Діса плюс, 2015. – С. 313–353.
3. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
4. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози : морфологія, семіотика, рецепція / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
5. Грушевицкая Т. Г. Словарь по мировой художественной культуре : учеб. пособие для студ. средних и высш. учеб. заведений, обуч. по пед. спец. / Т. Г. Грушевицкая [и др.] ; ред. А. П. Садохин. – М. : Академия, 2001. – 403 с.
6. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 194 с.
7. Іздрік : AB OUT : Рівне [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/calendar/izdrik-ab-out-rivne>
8. Іздрік Ю. Summa / Юрій Іздрік ; Євгенія Нестерович. – Чернівці : Книги – XXI; Meridian Czernowitz, 2016. – 144 с.
9. Іздрік Ю. Underwor(l)d. Альбом. Літературно-художнє видання / Юрій Іздрік. – Х. : КСД, 2011. – 197 с.
10. Іздрік Ю. Острів КРК та інші історії. Повість, новели, автокоментар / Ю. Іздрік ; передм. Ю. Андруховича. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 120 с.
11. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка / Г. Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
12. Козачук (Синицька) Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Козачук (Синицька). – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.
13. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі : типологія образу-персонажа : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Л. Б. Лавринович. – Т., 2002. – 20 с.

14. Лебедь Р. Іздрик : загравання із вузьким колом втаємничених : інтерв'ю з Ю. Іздриком [Електронний ресурс] / Роман Лебедь. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/book/2011/12/15/91367/>
15. Листвак Г. Б. Риси «Книги художника» в сучасних українських виданнях / Г. Б. Листвак // Поліграфія і вид. справа. – 2011. – № 4. – С. 39–44.
16. Лотман Ю. Графічний образ поезії // Аналіз поетичного тексту. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 270 с.
17. Паві П. Словник театру / Пітер Парі. – Л., 2006. – 460 с.
18. Поліщук Н. В. Зорова поезія другої половини ХХ – початку ХХІ століття : «Періодична система слів Івана Іова / Н.В.Поліщук // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. – 2012. – Вип. 5. – С. 141–149.
19. Поліщук О. Б. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / О. Б. Поліщук. – К., 2004. – 19 с.
20. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури / В. А. Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
21. Райс Л. Візуальний молоток : як образи перемагають тисячі слів / Лаура Райс ; пер. с англ. Оксани Медведь. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 179 с.
22. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця ХVІ–ХVІІІ ст. / М. Сорока. – К. : Головна спец. ред. нац. меншин України, 1997. – 207 с.
23. Стороха Б. В. Сутність художнього експерименту і специфіка поетики конкретної поезії Ернста Яндля : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Б. В. Стороха. – К., 2010. – 20 с.
24. Тишківська Н. Графіка як засіб мовної гри (на матеріалі прози Юрія Іздрика) [Електронний ресурс] / Надія Тишківська. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2015_2015_28
25. Фесенко В. І. Література і живопис : інтермедіальний дискурс : навч. посіб. / В. І. Фесенко. – К. : ВЦ КНЛУ, 2014. – 398 с.
26. Худяк У. Візуальна поезія української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.: традиційне й експериментальне : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Худяк Уляна Зеновіївна. – Івано-Франківськ, 2015. – 192 с.

27. Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* / A. Gibbons. – London and New York : Taylor and Francis Group, 2012. – 274 p.

УДК 821.161.2-32.09"18/19"
Н.Кобринська:159.923-058.65

А. І. Швець

**«Своїм віщим духом вичула усі воєнні страхіття»:
екстеріоризація особистого досвіду війни в
антимілітарній прозі Наталії Кобринської**

У статті проаналізовано, як особистий травматичний досвід війни та його переживання художньо відобразились в антимілітарній прозі Н.Кобринської. Екзистенційний дискурс антивоєнних новел розгортається як проблема втрати життєвого сенсу, самотності, кризи ідентичності, самовідчуження, тривогого воєнного синдрому. У парадигмі художньої поетики цих творів домінує експресіоністське світобачення авторки, пов'язане з мотивами душевного і фізичного болю, межових станів буття, онтологізацією смерті, кордоцентризму. В апокаліптичній настроєвості циклу «воєнних новел» Кобринської виразно відчутна пацифістська засадничість письменниці, в уяві якої війна – це тотальна агресія, руйнівне зло, смертельна конфронтація між людьми. Війна деконструє тіло, нівечить душу й почуття, деформує і знищує адаптований мирний простір – родинний, особистий, господарський, суспільний. Як єдину зброю проти нищівної енергетики війни авторка ставить сакрум родинних вартостей, духовного вітаїзму, духу побратимства, християнської аксіології, національної ідентичності, народної пам'яті.

Ключові слова: катастрофізм, смерть, втрата, травма, війна, ерос, танатос, гуманізм.

Alla Shvec «She envisaged all military horror by her oracular spirit»: the embodiment of the personal experience of the war in anti-militaristic prose by Natalia Kobrynska

In the article it is analyzed how the personal traumatic experience of war and its feelings were artistically reflected in N.

Kobrynska's anti-militaristic prose. The existential discourse of antiwar novels unfolds as a problem of losing life-meaning, loneliness, identity crisis, self-estrangement, and persistent war syndrome. In the paradigm of artistic poetics of these works is dominated by the expressionist outlook of the author, connected with the motives of mental and physical pain, boundary states of being, ontologization of death, cordocentrism. In the apocalyptic mood of the cycle of "military novels" by Kobrynska, a distinctly pacifist fundamentality of the writer, in the imagination of which the war is a total aggression, destructive evil, a deadly confrontation between people, is definitely felt. The war deconstructs the body, injures the soul and feelings, deforms and destroys the adapted peaceful space - family, personal, economic, social. As the only weapon against the crushing power of war, the author puts a sacrum of family values, spiritual vitality, brotherhood spirit, Christian axiology, national identity and people's memory.

Key words: *catastrophism, death, loss, trauma, war, eros, tanatos, humanism.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Перша світова війна в біографії Н.Кобринської стала доленосним «засудом», який ще більше стривожив її самотнє смеркальне буття пережитими подіями евакуації з Болехова, переслідувань за шпигунство, візіями смертоносної руїни й відчуттями страху, відчаю, безнадії (див. про це: [4; 5; 9]). «І як колись напередодні свого виступу вичувала усю свою боротьбу за тяжкі змагання, так своїм віщим духом вичула усі воєнні страхіття, які сповнилися у весь ріст, хоч далеко по її смерті», – згадувала Ольга Дучимінська [3, с. 29]. Цей травматичний досвід війни, особисте його переживання й осмислення знайшли відлуння в антимілітарній прозі письменниці. «По рос[ійській] інвазії пише цикл воєнних новель. Були дуже прецизійно виконані, плястично виведені. Їх читано радо, бо вони були відбиткою свіжих переживань. Навівали живі ще страхіття війни, дихали ще цим боєм, який у воєнну хуртовину не раз так стискав душу» [3, с. III]. За свідченнями М. Лімницького, 1918 року Кобринська передала до Києва десять творів із наміром видати їх окремою книжкою під назвою «Воєнні новелі». Проте у вирі дальших бурхливих

подій в суспільстві п'ять з цих оповідань загубилося, а п'ять інших («Брати», «Каліка», «Полишений», «Свічка горить», «На цвинтарі») уперше разом були надруковані у збірці «Оповідання» (Харків: Рух, 1929) за редакцією А. Березинського [9, № 140]. За життя авторки у періодичних часописах світло денне побачили лише оповідання «Кінь», «Свічка горить», «Полишений» (Нове слово. 1915) та «Каліка» (Ілюстрований календар товариства «Просвіта» з літературним збірником на переступний рік 1920. Львів, 1919, с. 29-41). Із загублених творів відомі лише їх назви – «Тіні», «Лист», «Чи случай?», «З-під гуку гармат» [13, с. 61].

Аналіз досліджень цієї проблеми. Антимілітарні твори Н. Кобринської спорадично потрапляли у поле зору досліджень її сучасників (М. Лімницького, О. Коренець, О. Дучимінської, Д. Лукіяновича). На сучасному етапі аналізу антивоєнного циклу письменниці присвячено праці О. Салій, М. Савки, І. Кейван, Р. Горака, О. Єременко, М. Легкого.

Мета і завдання статті – осмислити ідейно-тематичний, жанровий, проблемно-змістовий, поетикальний виміри антимілітарних творів письменниці та з'ясувати, як особиста травма Кобринської, завдана війною, резонувала в її художньому прозописі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Твори Кобринської про війну дуже симптоматичні в плані її художнього самовираження. З одного боку, інспіровані глибокою чуттєвістю письменниці у сприйнятті воєнного лихоліття, екзистенційним досвідом її смеркальних років, посиленою рефлексійністю щодо проблем людського буття, гуманізму, смерті, взаємин між людьми, а з іншого боку, ці твори постають художнім вислідом її тривких стильових пошуків, способу мистецького ословлення пережитого, кристалізації філософічних ідей, структурування образної парадигми.

В «алегорично-символічному етюді» [10, с. 31] «Свічка горить» танатологічні візії війни, увиразнені мотивом розлуки й передчуттям втрати коханої людини,

сугестіюють сферу експресивного жіночого страждання. Власне, на землі розгортається рівень просторового втілення еросу і танатосу – інтимний світ любові й естетичної насолоди, локалізований у «гарному партеровому домику» та топос війни, що зруйнував цю життєву ідилію. Взаємність кохання молодих людей підсилює музична увертюра «Вільгельм Телль», яку вони разом виконують в унісон з власними інтимними переживаннями. Цікавий паралелізм музичної симфонії й любовної взаємності передано через музичні партії – чоловічу (скрипка) та жіночу (фортепіано).

Ауру інтимності, естетичної насолоди від музики несподівано порушив тривіальний оклик – «загальна мобілізація», резонуючи сферу трагічних переживань героїв. Парадокс людського буття – в його неспівмірності з мистецьким переживанням, в антиномії тривіального й культурно піднесеного: «Те, що гарне в штуці, як же болоче, сумне, переражає в житті» [6, с. 254]. Закохані по-різному реагують на констатацію факту війни, виявляючи особливі нюанси гендерної психології. Інстинкт збереження власного інтимного щастя породжує егоїстичну імпульсивність дівчини – вона «нервним рухом замкнула клавіатуру» фортепіано. Юнак «з якимсь зрезигнованим спокоєм вложив скрипку до футералу й відсунув, якби сказав: “Так і лишиться”» [6, с. 255]. Стоїчний чоловічий спокій та воля «рацію» субординовані патріотичному обов’язкові мужчини-громадянина.

Простір танатосу (світу війни і смерті), транспонований у внутрішній світ дівчини, сповнений есхатологічних передчуттів, руйнування вітальної аксіології: «Світ видавався їй якоюсь дикою, несправедливою потворою, що карав невинних. <...> Цвітка сумно всміхалась, деревина сумно вітром похилилась. Залинула радість світу; щастя його, як пусте, без значіння слово» [6, с. 255].

Чуттєвим індикатором і больовим рецептором жіночої туги стає *серце*: «тяжкий біль і смуток прошиб серце дівчини», «серце стискалося», «цілий біль свого серця

виливала перед тим образом», «сумна радість заливала її серце», «кров з серця бухнула їй до лица» [6, с. 255–256]. Сакралізація кордоцентризму дівчини, біль її «пробитого мечем серця» на художньому рівні асоціюється зі зраненим серцем «Мадонни», образ якої висів в її кімнаті. Ікона Мадонни – це алегоричне втілення євангельської історії про Діву Марію. Коли Богородиця разом з Йосипом принесла маленького Ісуса на сороковий день після його народження в храм для посвячення Богові, то почула від натхненного Святим Духом праведного Симеона пророчі слова: «і меч душу прошиє самій же тобі» [Лк, 2:35]. Іконографічна традиція увіковічила це пророцтво образом страждальної Диви Марії («Пом'якшення злих сердець» або «Семистрільна Матір Божа»), серце якої проколюють сім мечів болю й терпіння, символізуючи материнські страждання за сином, пережиті в земному житті. У сакральному культі цієї ікони дівчина віднаходить опікунську місію небесної Мадонни, покровительки любові та захисниці від смерті коханого: «Тож цілий біль свого серця виливала перед тим образом <...>» [6, с. 255].

Сакралізованим лейтмотивом внутрішніх переживань дівчини є багатосмисловий образ *«свічки, що день і ніч горить»*, виявляючи імпліцитні рівні свого символічного наповнення. Близький до спиритичного акт вдивляння дівчини у світло свічі інспірує її енергетичне спілкування з трансцендентними силами й активізує екзистенційні рефлексії: «Вона сиділа годинами, вдивляючись сумним оком у дрижаче скельце. Перед її душею виринали якби з далекої минувшини якісь плани, наміри, а серед них страшна мара, страшне питання: "Що зробити, як собі порадити, як побороти прокляту дійсність?"» [6, с. 255]. Водночас – це енергетична концентрація на власній чуттєвості, акт духовної комунікації з Богом, ритуальне доповнення й емоційне підсилення молитви: «<...> всі свої сльози приносила їй [Мадонні. – А. Ш.] в жертву, разом зі свічкою, що день і ніч горіла, і просила, щоби вернув той, що забрав її серце, а з серцем ціле її єство» [6, с. 255]. «Жертвність» палаючої

свічки, як магічного сакрального знаку, виражає велику неземну любов до того, за кого або кому її ставлять, увиразнює його онтологічну сутність як символу почуттєвої континуумності, вічності людських почуттів любові, надії: «Лише свічка блимала слабим промінням надії...» [6, с. 257].

Рефренна фраза «свічка горить день і ніч» у «сердечних» листах дівчини до свого коханого стає законспірованим вербальним символом міжособистісної комунікації закоханих, інтимно-епістолярним ословленням жіночої чуттєвості та духовної сутності – «всього, що скривалось на дні її душі». Інтимного коду листування не збагнули воєнні цензори, які затримували сердечні епістоли дівчини через їхню пунктуаційну та словесну енігматичність – незрозумілу трикрапковість після постійної листовної фрази «Свічка горить день і ніч». В такий спосіб у творі розгортається ще один рівень онтологічної конфліктності Еросу й Танатосу як феноменів духовної сфери – протиставлення любові як високого почуття й тривіальної «буденності зовнішнього світу», яка це почуття профанує.

У новелі **«Каліка»** зображено деструктивну інтервенцію війни у щасливий триб сім'ї Маланки і Лукина. Актіологія Лукина заснована на патріархально-звичаєвій вкоріненості на власній землі, генетичній спорідненості з родиною, духовний розрив з якими означає для нього втрату власної ідентичності: «“Ні, ні! – говорило щось в його нутрі, й він mocno затиснув кулаки. – Яким правом можуть люди відірвати мене від своєї землі, своєї хати, рідні!”» [6, с. 266]. Мобілізаційна кампанія й новий військовий статус породжують трагічну психологію «відчуження» чоловіка, усвідомленого переходу в інший буттєвий (танатологічний) простір війни. Тому атрибути його вітального благополуччя (вдалого газдівства, щасливого батьківства) стають уже неадекватними до його нового чину, фронтového досвіду: «Дивився на свою хату, але вона не була вже тота сама хата, і жінка як би не була його жінкою, ні діти – дітьми» [6, с. 266].

Війна в свідомості героїв викликає танатологічні візії. Невипадково провадини чоловіка на фронт Маланка

асоціює з похороном: «йшла за ним плачучи, як за мерцем. Лиш що душа мерця вже на правді, за тіло він уже не дбає, а тут видюча смерть, видючий похорон»; свою жіночу долю вона вже бачить вдовиною: «Маланка виділа, що вдовицею вернула до хати» [6, с. 267].

По відході з дому духовне життя Лукина залишилося поза лінією вогню, лімінальною зоною танатосу: «його думки не були при нім, – він їх лишив за собою, біля своєї хати, загороди, жінки, дітей» [6, с. 272]. Натомість його фронтове буття було запрограмоване лиш на те, щоби вберегти своє життя задля його продовження в гармонійному родинному трибі. Любовна енергетика подружніх стосунків сугестивно впливає на героїв навіть дистанційно, робить їх сильнішими, витривалішими. Духовно-інтуїтивний зв'язок подружжя, розділеного фронтовими баталіями, відчутний на рівні емоційних переживань. Маланка шукала коханого, вдивляючись в обличчя військових, що зупинялись в їхньому селі, у своїх розчулених звертаннях-голосіннях виплакувала його повернення додому. Трагічну загибель дружини від ворожої гармати Лукинові віщує власне серце, дивні стани якого він відчуває, повертаючись під «свою стріху»: «Був вільний, міг вертати додому, та чому ж його *серце* не радується, хоч і рвалось до свого гнізда, і рад був би там влетіти»; «І чим більше зближався, огортав його якийсь страх, і тяжко билось у грудях *серце*»; «*серце* його дивно тремтіло», «*серце* ще дужче стало товчися», «*серце* щораз міцніше корчилось з болю» [6, с. 276]. Триумф життя, вцілілого на війні, обернувся для Лукина трагедією втрати його сенсовності: «Каліка, каліка, безобразний, без ноги! А ще більше з прошиблим, закрвавленим *серцем*» [6, с. 277]. Щастя, до якого він повертався й задля якого пережив усі воєнні баталії було назавжди втрачене.

Первісна вітальна аксіологія образу хати як осердя родинного благополуччя стала засідкою лиховісного танатосу війни з його одвічним присудом – «від смерті ніхто не утече»: перед власною хатою знайшла свою смерть Маланка, війна перетворила колишнє родинне гніздо в

пустку – «хата була зовсім пуста – ні живої душі» [6, с. 276], у власній хаті осиротів Лукин. Індикатором афектованого чоловічого страждання знову постає символ серця: «серце з болю скаменіло», «прошибле, закервавлене серце», що з фізичного рівня каліцтва транспонується у психічне скалічення.

Тема побратимської відданості коня стала центральною ідеєю твору Н. Кобринської **«Кінь»**. У цьому п'ятнадцятирядковому етюді сакральньо-мілітарний образ коня як незмінного порадника і бойового побратима, який служить йому до останньої миті, вписаний у кривавий топос війни. Такий мотив побратимства увічною фольклорна традиція в козацьких думах, піснях переказах, алюзію на які містить й описова стилізація в творі Кобринської: «коник вірненький», «вірні коники». «Кінь і вершник залишаються взірцями, сповненими краси, стрімкості, досконалої пластики, сили і гармонії. Це нероздільна цілеспрямована єдність, нагадує натягнутий лук і готову до польоту стрілу», – так метафорично глорифікується цей тандем в праці В. Ковалевської [8, с. 76].

Військова доблесть і мудрість коня виявляють особливий ступінь порозуміння та емпатії між ним та вершником під час нерівного герцю з ворогом, де коні в унісон з уланами демонструють бойовий вишкіл: «Вірні коники під ними зрозуміли небезпеку – угинаються, біжать, щоб спасти своїх друзів-їздців від погибелі» [6, с. 250]. Проте неприятельська куля досягла одного з вершників. У творі розгортається зворушлива сцена на полі бою, що вражає глибокою почуттєвістю й емоційною поведінкою коня над своїм вбитим господарем: «Станув кінь над упавшим паном. Б'є копитами, згинає голову, подає шию, щоби улан міг ухопитись руками, нюхає роздутими ніздрями свіжу кров» [6, с. 250]. За своїм індивідуальним характером кінь – особливо чуттєва тварина, подібно до людини здатна переживати й виявляти свої емоції. Імітування внутрішньої розмисловості коня в нарації ескізу увиразнює антропологічну чуттєвість й людську мудрість цієї тварини: «А неприятель уже близько... Гей, не врятує пана, а сам

впаде в полон. Тяжко з другом розлучатись. Коло неживого улана лежала його "мантля". Кінь вхопив її в зуби і – полетів за своїми» [6, с. 250].

Лицарська вдача коня мовби успадкована і спільно вихована разом з господарем, якого він внутрішньо відчуває й розуміє. Мудрість воїна виявляється й у діях коня, який залишає неживого улана посеред бойовища, аби самому не потрапити в полон, і символічно прихоплює його мантлю (військовий плащ) – атрибут свого господаря, а тепер уже й пам'ять про нього. В етюді «Кінь» письменниця антропологізує цей зообраз, зображаючи його як вияв бойового побратимства (кінь – alter ego господаря) та мілітарної героїки. У фронтовому часопросторі життя улана й життя коня становлять онтологічну єдність, спільну вітальну вісь. У дескрипції воєнної атмосфери образ коня Кобринська також використовує в казці «Брати», де руйнівна енергетика війни відбивається на об'єктах живої природи: «Збожеволілі коні волочили своїх неживих панів» [6, с. 279].

В новелі **«Полишений»** особистісне переживання воєнного лихоліття екстеріоризується в семіосфері мілітарної поетики: акустичній, візуальній, олфакторній, тактильній, психосоматичній. Експресію всенародного страху, внутрішнього шоку й душевного болю акумульовано в збірному образі людської емоції: «переражені, збілілі від страху люди», «тяжкі стони рвали за серце» [6, с. 250]. Цей стан зумовлений «екзистенційним катастрофізмом», симптомами якого є «абсурдність людського існування, трансцендентний страх буття; трансформація людської особистості в силу зовнішніх обставин» [14, с. 110].

Страшні наслідки воєнних баталій, які точилися в лісі, передано через настрої катастрофізму, есхатологічні візії, картини лісового армагедону, танатичної чуттєвості; «поле бою постає макабричним, середньовічним чи бароковим театром смерті – locus horrendum, ареною смерті» [14, с.194]. Невблаганна куля війни нещадно діткнула і первозданну природу: «моц упало деревини, упав і величезний бук», «поламані дерева лежали одні на других»,

«на однім корчі пережилилася вбита серна з відкритими скляними очима, а на півзламаній галузі висіла зачіплена одним крилом, поцілена в лету ворона» [6, с. 250–251]. Танатологічну експресію смерті конденсує в собі амальгамний образ війни (могили, кров, кулі): «Чим ближче до лісу, тим більше могил, крові, куль, полишених жовнірських шапок; усюди збита земля, перемішана з кров'ю й листям, глибокі, повибивані вирви, а коліями коліс посочилась кров» [6, с. 251]. Образ «свіжих, ледве що прикритих лісовою жовтою глиною, могил» [6, с. 251] означає масштабність й стихійність місць людського упокоєння й останнього прихистку воїнів. Ідентифікаторами полеглих стають хіба що залишені їхні військові обладунки чи атрибути одягу («мантля», «жовнірські шапки»).

Центральним концептом в ейдологічній парадигмі тексту, пов'язаним з мілітарною та антропологічною семантикою, є концепт *крові*. Власне він структурує кілька конотативних рівнів, заснованих на метафоризації кольору крові та аксіологічному наповненні цього образу: кров як фізіоанатомічна складова людського організму, танатичний симптом смерті/каліцтва, незмінна атрибутика воєнного локусу («широкі п'ятна застиглої людської крові», «коліями коліс посочилась кров», «збита земля, перемішана з кров'ю» [6, с. 251]); у сполученні з лексемою «серце» як еквівалент емоційного стану дітей, вражених насиллям війни («сердечною кров'ю заливались і дитячі серця»); як екстраполяція кров'яної семантики кольору в солярному експресіоністському пейзажі («Заходяче сонце вкривалося жевріючими, мов огонь, хмарами і кривавим блиском обливало свіжі <...> могили» [6, с. 251]). В імпліцитному контексті антивоєнної проблематики образ крові сприймається як знак національно-родової спорідненості, однокровності та монолітності нації, оскільки український етнос використовує лексему кров як квазісимвол національної, соціальної, генетичної ідентифікації [12, с. 121].

Головна сюжетна колізія цієї новели, хоч і дещо затінена поетикальною фактурою тексту, – діточа пригода в

лісі. Оговтавшись після кривавої бійни в лісі, п'ятеро дітей з острахом вирушають туди за хмизом. Несподівано серед руїн боевища дванадцятилітня Магдуня знаходить окривавленого жовніра й разом з друзями доправляє його до місцевого польового шпиталю, рятуючи йому життя. Одужавши, жовнір заприятелював з Магдунею, а потім листувався з нею уже з фронту, аж допоки не зник безслідно. На тлі гуманістичної, людинолюбної, антимілітарної проблематики новели Кобринська водночас актуалізує проблему втраченого дитинства, девальвованих життєвих радощів, яких зазнало дитяче покоління, втягнуте у вир війни.

У новелі **«На цвинтарі»** танатологічна експресія цвинтарного локусу досягається схожим барвописом солярного пейзажу – константної дескрипції воєнної топіки у творах Кобринської. Природа постає еманациєю мортальної світовідчуттєвості, створюючи ефект містичного передчуття смерті, втрати, болю. Про художню інтенційність й музичну генезу своїх пейзажних креацій письменниця розповідала М. Лімницькому: «Дивно сказати, але описи природи я брала від Вагнера – може, Вам коли про те говорила. Найвиразніше виступає те в воєнних новельках, де природа майже все заповідає, акціює» [9, № 142]. Метафоризація кров'яного кольору неба, сонця, видноколу транспонується у паралель планетарного масштабу кровопролиття, вселюдської, космічної катастрофи: «Блискуче сонце вже до половини западало за вершки гір і купалось в червоній крові, що лилася хмарою на западі небосклону. Малі білі відорвані облаки плили, як лодки, по червонім океані<...>»; «Керваво заходило і керваво вставало сонце» [6, с. 257]. Міфологема війни означена символом міфічно-фантазмагоричного «червоного жару», яким «майже цілий світ загорів» [6, с. 257]. Містичною конотативністю пронизаний у тексті *цвинтарний локус*, на тлі якого розгортається головна поминальна колізія оповідання. В просторі цвинтаря вирізняються рівні ряди свіжих могил невинно убієнних «молодих войовників», над якими в постійному протистоянні – «рожевий рефлекс» життя, «мрії,

надії і бажання молодості» і смерть, що «завдала їм вічний сон, мир і тишину» [6, с. 257].

На честь полеглих зусиллями армії на сільському цвинтарі поставлено камінний пам'ятник – «дві могутні постаті держали сплетені лаврові вінки двох союзних армій» [6, с. 258]. У визначений день на цвинтарі відбулася церемонія посвячення пам'ятника. Лірично-мінорна настроєвість першої частини оповіді змінюється репортажною нарацією, в якій вчувається виразна громадянська позиція авторки й людське обурення цим бездушним формальним дійством «по припису». Для власного піару й самовивищування високі військові достойники виголошували патетичні слова, хоча на відміну від полеглих, «яких життя проглинула жорстока судьба», самі «аж до переситу» його уживали. Гірка іронія письменниці увиразнена образом зів'ялих квітів на могилі героїв, адже жодні почесні й поминальні церемонії не здатні компенсувати вартості самого життя: «лиш зов'ялі квіти на пам'ятнику, якби всупереч тим запевненням, сумними головами говорили про життя для самого життя» [6, с. 258].

Несподівано до деталей розписану програму «святочного обходу» порушила незапланована поява на цвинтарі церковної процесії. Невдоволений військовий офіціоз змушений був відступити перед духовною силою цього поминального християнського ритуалу: «Щось перекірного ними заволоділо, а деякі дали навіть наглядний тому невдоволенню доказ і не змінили своєї позиції» [6, с. 260]. Звучний церковний спів, що доносився «як би з-під землі», творить магнетичну сакральну настроєвість: «розливався у воздуху», «обгортав землю прозорим морем ясного блакиту» [6, с. 259]. Після короткої молитви й окроплення пам'ятника «зачалась властива нашому обрядові відправа» [6, с. 260]. Рефренне молитовне зивання «Господи, Господи помилуй!» екстраполюється в тексті на зміст загальнонаціональної молитви єдності, всенародної пам'яті, поминання героїв, уповання на Богу поміч для спасіння рідної землі. Молитовність стає сакральною об'єднавчою практикою зболеного війною народу, «який

тепер припадає до могил жертв, убитих страшною язвою, що шаліла довкола та заподіяла йому тільки кривд, як ніякому народові світа. Бо, крім жертв крові, зазнав він тільки мук, що на саму згадку кров ціпеніє в жилах» [6, с. 260].

Мотивом фемінності в новелі Кобринської «На цвинтарі» пронизана ідея життєздатної потуги України, тієї «бідної землиці», здатної піднести «тріумфуюче життя над жертвами смерті» [6, с. 259]. У тексті її уособлює «в силі віку жіноча стать» з фізично здоровою тілесністю («широкими бедрами», «високою груддю»): «Вона – мати-родителька, вічна сила відродження, що її з покоління в покоління передає» [6, с. 259]. Тобто в уяві Кобринської ідея спасіння нації – фемінна за своєю суттю.

Нарис «**Тихий куток**» [7] становить своєрідну хронометрію воєнних баталій у Болахові 1914–1915 років, що їх пережила сама Кобринська, зазнавши травматичного досвіду війни. Експресивно-спогадова автонарація мовби реконструює всі деталі страшних днів московської інвазії, фронтові перипетії запеклих боїв під Львовом, Стриєм, Болаховим, картини масової втечі місцевих мешканців у Бескиди, безчинства окупантів. В репортажно-есеїстичному стилі твору ідентифікується особа очевидиці війни, яка на собі відчула всі її жахіття.

Кобринська застановляється на складних вимірах філософії війни і вбивства як такого, руїнницької психології, агресії, проблем цивілізаційної кризи, духового звиродніння як кризи гуманності, до якої людство призвів технічний прогрес. Авторка ревізує колишній досвід свого захоплення концепцією позитивістів, яка тепер дисонувала з реальністю загального катастрофізму епохи і виявилася утопічною доктриною: «Школа позитивістів, між котрими перед вели Англіїці, переконувала науковими доказами, що з поступом і цивілізацією зменшаються кроваві бої між людьми, та що людство входить у фазу, де всілякі народні незгоди, чи економічні справи будуть полагоджені дорогою суспільних реформ» [7, с. 69]. Про таке відчуття безпечності у світі писав П'єр Аснер: «ще напередодні 1914 року існувала думка, що війни більше не може бути: вона була б

нерозумною у світі, де території вже не є головним чинником багатства, оскільки світ став взаємозалежним» [1, с. 229].

Той-таки технічний прогрес трансформує й людське сприйняття війни, викривлене, ба навіть абсурдне розуміння її руйнівної суті: «люди потішалися, що і на той випадок війна може тривати лиш дуже коротко, бо при теперішніх технічних винаходах і знаряддях війна не може довго тягнутися, бо скоро не стало би людей і не було би кому битися» [7, с. 69].

Епіцентром мілітарної настроєвості в творі стає «маленьке підкарпатське містечко Болехів». Цей «тихий куток» – мікросвіт мирного цивільного життя болехівчан зі своїм щоденним розміреним укладом, в який несподівано вривається і все змінює війна. Хоча маргінальний статус містечка мав би зробити його антимілітарною зоною, дистанційованою від воєнних дій. Принаймні такими аргументами заспокоювали себе його «скромні мешканці», яким «здавалося, що вони живуть в такому закутку світа, що заверуха війни крім данини рекрута не зможе їх досягнути і заколотити їх тишини» [7, с. 69].

Всупереч усім оптимістичним сподіванням болехівчан їхнє містечко опинилося у стрімкому вирі війни. Про її швидке зближення свідчили звукові звіщення («давалися чути якісь далекі якби з-під землі приглушені, ритмічні гуки»); комунікативні повідомлення – чутки про «велику силу російського війська» під Львовом; поява в Болехові відступаючих військових «розбитків» і «напливової людності» з різних околиць Галичини («тихий куток заройвся чужими людьми і державними автомобілями, котрі тут були першими звістунами страшних воєнних подій») [7, с. 69].

З образом тихого кутка корелює центральний мотив твору – вимушеної міграції, втечі, локального переміщення. Часова інтенсивність залишення міста посилює драматизм дії. Дорога втечі/відходу – це шлях у нікуди, без певності повернення і віднайдення нового притулку чи здобуття життєвого комфорту. Це стихійний біг, інстинктивний

пошук порятунку, безконтрольний синдром натовпу. В конкретній людській ситуації – це трагедія розриву з власним домом, втрата своєї закоріненості у рідній землі, що рівняється втраті власної ідентичності, сенсовності життя. Невипадково у психіці людей спрацьовує інстинкт господаря, ментальність трударя-власника, що прагне самозбереження й захисту своєї кривавиці: «Хто що міг, закопував по пивницях і інших закамарках, дещо люди забирали з собою, а той, що мав вже клунок в руках, не знав, в котрий бік кинутися» [7, с. 70]. В цій вимушеній міграції латентно проступає відчуття неповернення, просторової деконструкції, руйнування власного вітального світу: «Ніхто нікому не казав, де їде, коли, і чи взагалі виїжджає?» [7, с. 70].

Нестримний міграційний реверс розділив людність Болехова на два табори: чужих, або «напливових», які прибули з довколишніх містечок ще раніше, шукаючи на периферії захисту від очевидної війни, і місцевих болехівчан, «збігців», що вимушено втікають з рідного міста, рятуючись від окупантів. Зі знанням місцевої топоніміки Кобринська достовірно зображає широкий хронотоп масової еміграції своїх земляків: Відень, Угорщина, Бескиди і місцеві ліси. Найбільше болехівчан задержалося в Поляниці, а ще більше виїхало до Брязи, де заснувалась «ціла кольонія священиків з ріжних сторін Галичини» [7, с. 70]. У таборі втікачів до Брязи (нині с. Козаківка Івано-Франківської обл.) тоді опинилася і сама Кобринська, описавши в «Тихому кутку» трагічні колізії своїх воєнних поневірянь. Оскільки, у Брязі вже на той час перебували окупанти, то Кобринська разом із іншими втікачами змушена була повернутись до Болехова: «з тим самим горячковим поспіхом, з яким утікали в гори, тепер утікали з гір» [7, с. 71].

Цілковито пройнявшись настроєм війни, письменниця зображає у своїх творах психологію щирого земляцтва, свідомого громадянства, співпереживання й людської консолідації. В окремій частині нарису описано страшні картини окупації Болехова російськими зайдами. Колись ідилічний «тихий куток» перетворився на територію зла та інтервенції чужинців, зону свавільного московського

мародерства: «Москалі, котрі дуже бережно в'їжджали до Болехова, скоро упевнилися, що тут можуть бути зовсім безпечні, набирали фантазії і крім рабунків переважно по присілках, <...> в місті не лиш видирали людям годинники, здирали серед міста чоботи, – казали хреститися і говорити “Отче наш”» [7, с. 72].

Антимосковською конотацією перейняті саркастичні ремінісценції з недолугої політичної дипломатії російського царя Миколи Миколайовича, який під приводом «освободження народів з чужого ярма» «розкидав шумні проклямації до Австро-Угорщини, “до руссаго і польсаго народа”, бажаючи принести їм бажану свободу: «До Українців і про Українців не було в тих проклямаціях найменшого натяку; говорилося лиш до руссаго народа“, що будь-то би: “творився суд Божий”, що “русскій народъ” з християнською терпеливостю віками зносив чуже ярмо, але те не зломило його сили і як бурливий потік рве каміне, щоби злятися з морем <...>» [7, с. 74]. Чи не такою ж риторикою нинішній російський «цар» прикриває свої безчинства в українському Криму та на східних теренах нашої держави? Політична прозірливість Кобринської вражає.

Проблему людської дезінформованості у воєнній ситуації, що плодила чутки й легенди, Кобринська увиразнює мотивом так званого народного міфу війни, артикульованого в творі версією дотепних «сільських політиків»: «московський цар тому хоче забрати Галичину, бо хотів би мати саліну. Інші знов подавали більше ідеальні причини, а саме, що цариця-мати приказала синові, щоби завойовав для неї гошівську гору і монастир» [7, с. 72].

Болехів трагічно вписався у загальний топос війни, яка внесла свої безжальні корективи в історію цього «тихого кутка», у кожную людську долю, що була до нього причетна: «Чого населення тихого кутка найбільше боялося, то його не оминуло. Гроза війни піднесла і над ним кервавий стяг» [7, с. 75].

Для нарису «Тихий куток» характерна документально-хронологічна точність художньо

відтворених подій. У творі контамінуються різні генологічні ознаки, з одного боку, художнього репортажу – вірогідність воєнної хронометрії, фабульність оповіді, рельєфність реальних людей, документалізм, наочність, динамічність дії, а з іншого боку – нарис, якому властиві душевна перечуленість тексту, прийоми художнього типізування, кінематографічність дії, сенсильна нарація, призма співпереживання, фрагментарність і особлива ритміка тексту. Автонаративна ретроспекція, белетризований хронікальний матеріал зближує також цей текст із жанром мемуарів.

У казці **«Брати»** визначальним є наратив фікційного, трансцендентного персонажа – бабусі-зими, яка щороку сходить на землю, щоб «проінспектувати» земне буття людей, внести у його триб лад небесного закономірності й гармонії: «Несла спокій в теплу хатину, одягала в тепле одіння, вогнем розгрівала скостенілі руки» [6, с. 278]. Досвід віку й земна місійність «старої білої бабусі» наділені темпоральною аксіологією. З року в рік вона спостерігає за людським буттям, констатує його незворотність й закономірність, специфічну влаштованість минутого світу, його циклічний життєпорядок. В сутності образу мудрої бабусі поєднано два вияви материнського архетипного комплексу Великої Матері – *mater natura* (Мати природа) і *mater spiritualis* (Духовна мати) [15, с. 229], які означають її космічну мудрість, всезнання, природу миротворчої місійності на землі, аксіології нового національного творення й гуманістичного порядку. Бабуся чи Велика Матір є посередником між земним життям людей і трансцендентним світом. Під впливом і наглядом цього материнського архетипу перебуває вся людність землі.

У черговий свій прихід на землю бабуся-зима застає апокаліптичну картину воєнного кінцесвіття: «поля, що колись вкривала білим пухом, застелені були трупами і раненими, а страшний зойк і крик видобувалися з тисячі грудей» [6, с. 278]. Експресіоністський настрій війни, трагізму існування передано через екзистенцію тотального божевілля, непритомності, синдрому загрози, відчуття

індиферентності до смерті, фрустрації, онтологічної невизначеності, душевного розпаду, загальнолюдської депресивності, апатії, що тотожні відчуттям екзистенційної безодні: «Люди гурмами переходили з місця на місце, як би закликав їх хтось якимсь страшним прокльоном, мов гонені якоюсь невидимою силою. Ішли без волі, без надії на лучче, ішли, бо мусили йти. Ішли, хоч не знали, чого і по що, властиво, ідуть? Все, що було змістом і суттю їх життя, лишили за собою, як і річ минувості, як щось такого, що уже перестало до них належати і лиш болючим лишилося спомином... Ішли проти смерті і наставляли їй свою грудь. Ішли, не питаючись: нащо? чому? кому що з того вийде?» [6, с. 278].

У цьому творі, як і в нарисі «Тихий куток», поглиблено проблему руйнівної потуги війни, зумовленої антропологічною кризою, гуманістичним катастрофізмом й занепадом духовних цінностей людства. Слова Кобринської, пронизані експресією її воєнних переживань, і сьогодні стають діагнозом руйницької стратегії країни-агресора й тієї ескалації морального звиродніння, яке вона продукує: «Гуманність збанкрутіла. Зійшла з поверхні землі, лишилась лиш одна брутальна сила і її залізні права» [6, с. 279]. Деструктивну антропологічну симптоматику війни письменниця показує через образи людського здичавіння, індиферентність до вбивств, моральне збайдужіння: «Люди кидались на себе, як дикі звірі» [6, с. 279]. Війна калічить психіку воїнів, вихолощує людські почування. В їхній свідомості відбуваються страшні психологічні зсуви, пов'язані з атрофією чуттєвості. Це вже запрограмовані на вбивство зомбі, які, зазнавши певної фронтової адаптації, втратили моральну опірність до смерті й насильства: «Стуманілий жовнір не володів вже своїм умом. З замерлим серцем продирався через гущу колючих дротів, затроєних димів і граду куль»; «молодий стрілець з піднесеним вгору "багнетом" <...> біг перед себе як опутаний, летів без пам'яті, нічо не видів, не чув. Сліпий на все, що його окружало, глухий на смертельні зойки товаришів, на їх крики і благання о рятунок. Одно лиш знав, що мусить пробити

грудь і виточити кров молодцеві, що так само біг проти нього» [6, с. 279].

У трагічному герці двох рідних братів, що змушені воювати у двох ворожих арміях і з багнетами йти один супроти одного, Кобринська засуджує абсурдність братовбивчої війни, коли через імперські зацікавлення та владні амбіції, гине цвіт нації. Колізія драматичної зустрічі братів як новелістичний пуант, розгортає інші інтенційні рівні цього тексту. «– Брате! – вирвалось з грудей молодцеві в чужім мундирі.

– Брате! – крикнув стрілець. Витягнені “багнети” випали їм з рук, і оба щиро обіймились.

Вмить вибігло двох других, з двох ворожих таборів, і обох на місці трупом поклали...» [6, с. 279].

У фаталістичній візії минулого («тяжка рука минувшості») прочитується засудження колонізаторської політики обох імперій, які віками нищили національну ідентичність, геополітичну окремішність й індивідуальну свободу, «у тісних межах» ізолювавши багатомільйонну націю від «ширшої арени світу»: «Минувшість казала їм [братам. – А. Ш.] забути про те, що було, не бути собою, не мати надії на щасливішу долю. Неволя наложила тяжкі на них кайдани, окружила тяжкими ланцюгами й відтяла від цілого світу!» [6, с. 280]. Втім, для людей ця війна чужа, вони не розуміють її змісту і стратегії, ставши по суті гарматним м'ясом в новому поділі Європи.

Екзистенцію кінцесвіття передають фанстасмагоричні видива каліцтва, деконструкції людського тіла: «Земля порушалась, вставали цілі армії без рук, без ніг, без голови, інші – лиш безобразна маса. Оболочені, в лахмітті, замість зброї з тяжкими на плечах хрестами» [6, с. 280]. Картини загальномілітарної розрухи стають символічним фіналом війни, що ототожнюється з руйнуванням старого світу, втопленого в ріках братньої крові.

Провісниками нового творення за біблійною алюзією у творі є два голуби – метаморфози душ загиблих братів, які ширяють над «зораними полями» – ще одним символом

нового світу, що постає трансформацією «зритої гарматами пустині» в життєдайну ниву [6, с. 280]. Обидва ці образи позначені виразною конотацією націєтворення: «Щось нового починається, щось великого висить у повітрі <...> Зірвались вікові кайдани, зломилась людська мука, визволилась народна душа [6, с. 280–281]. Фінал цього твору, у порівнянні з іншими творами воєнного циклу, пронизує вітальна настроєвість, пов'язана з новими громадянськими очікуваннями письменниці, її сподіваннями на нову історичну перспективу для України. Державотворчі мріяння Кобринської виявні передусім в ейдологічній структурі казки «Брати», епілог якої є тріумфальною картиною геральдичної символіки нової України: «Заграли рожеві зорі, високо піднеслось проміння сонця воскресіння; три звізди блиснули на яснім блакиті. Підніс голову могутній лев, появився з мушкетом запорожець, виринув на синім полі золотий плуг, а над ним оливну галузку несли два голуби з широко розпростертими крилами на небесному просторі» [6, с. 281]. Цей символічний уступ письменниці відображав ідею герботворення Української Народної республіки, що її в спеціальній статті «Український герб» (Народна воля. Київ, 1917, № 153, 2 лист.) ослотив М. Грушевський [2, с. 96-97]. Таким чином, завдяки статті Грушевського вдалося розшифрувати геральдичну символіку настроєво-піднесеної кінцівки «Братів».

Висновки та перспективи подальшого дослідження. В апокаліптичній настроєвості циклу «воєнних новел» Кобринської виразно відчутна пацифістська засадничість письменниці, в уяві якої війна – це тотальна агресія, неминуче руйнівне зло, смертельна конфронтація між людьми. Війна деконструє тіло, нівечить душу й почуття, деформує і знищує адаптований мирний простір – родинний, особистий, господарський, суспільний. Міфологема війни як абсолютного світового зла у творах письменниці означена різними образно-семантичними конотаціями: це «червоний жар», «страшна язва», «грізне лице Марса». Особиста життєва травма

Кобринської, завдана війною, транспонується у внутрішній простір її героїв, що зазнають тривкого воєнного синдрому. Екзистенційний дискурс антивоєнних новел письменниці розгортається як проблема втрати життєвого сенсу, самотності, кризи ідентичності, самовідчуження. У парадигмі художнього ословлення воєнного лихоліття домінує експресіоністське світобачення авторки з експлікацією мотивів душевного і фізичного болю, межових станів буття, онтологізації смерті, кордоцентризму. Протиставлення війні миротворчих, життєствердних інтенцій виявне в мотивах повернення до рідного дому, інтимного листування, молитовного випрошування миру; з погляду ейдології – в образах зораних нив, голубів, астральної семантики.

Гендерна маркованість воєнної проблематики переломлена крізь рецепцію й поведінку різних персонажів. При цьому чоловіча опція є зазвичай мілітарною, захисною, інтровертною, хоча й не позбавленою сентиментів родинності, інтимної чуттєвості, подружньої вірності, закоріненості у власному домі. Фемінна ж рефлексія війни виявна у мотивах чекання, молитви, співпереживання, виходжування воїнів, захисті дітей і майна, еволюціонуючи до архетипної візії Жінки як берегині роду. Власне, ідея спасіння людства в антимілітарній прозі Кобринської осягається через різні іпостасі фемінності – Діву Марію («Свічка горить»), Жінку-родительку («На цвинтарі»), мудру бабусю-зиму («Брати»). Цікаві спостереження з цього погляду висловлює Марія Савка, стверджуючи, що «українська феміна в новелістиці Н. Кобринської постає як символ християнської сутності <...>. Характерно, що на відміну від “маскулінної” наративності української літератури на антивоєнну тематику “фемінна” – виявляє здебільшого не фізичні (біологічні), а духовні намагання людини у переборенні гріховності, подоланні соціального зла» [11, с. 235]. «Воєнні новели» Кобринської з характерним ідіостилем та інкарнованим у них особистим досвідом війни поруч із творами С. Васильченка (збірка «Чорні маки»), О. Маковея («Кроваве поле»), Марка Черемшини (збірка

«Село вигибає»), Катрі Гриневичевої («Непоборні»), К. Поліщука («Серед могил і руїн») Б. Лепкого («Листи Катрусі», «Моя вина», «У таборі»), В. Стефаніка («Марія», «Діточа пригода», «Пістунка»), Ольги Кобилянської («Назустріч долі», «Сниться», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Юда»), О. Турянського («Поza межами болю») репрезентують широкий антивоєнний дискурс українського письменства.

Література:

1. Аснер П. Двадцять століття, війна та мир / П'єр Аснер. // Дух і Літера. – 1999. – № 5–6. – С. 229–243.
2. Грушевський М. Український герб // Грушевський М. На порозі нової України. Гадки і мрії. [Б. м.], 1918. С. 96–97.
3. Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка / Ольга Олександра Дучимінська. – Коломия, 1934.
4. Дучимінська О. Мої спомини про Наталію Кобринську / О. О. Дучимінська // Жіноча доля. – 1934. – 15 черв.–1 лип. – Ч. 12–13. – С. 3–7.
5. Дучимінська О. Те, що знаю й пам'ятаю про Наталію Кобринську / Оксана Дучимінська // Наше життя. – Філадельфія, 1951. – № 10. – С. 2–3; № 11. – С. 2–3; № 12. – С. 2–3.
6. Кобринська Н. Вибрані твори / Упорядк., підгот. текстів, вступ. стаття І. Денисюка та К. Криль. – Київ, 1980. Покликаючись на це видання у тексті статті вказуємо сторінку.
7. Кобринська Н. Тихий куток / Наталія з Озаркевичів Кобринська // Український ілюстрований календар товариства «Просвіта» з термінарком і літературно-науковим збірником на звичайний рік 1917. – Львів, 1917. – С. 69–75.
8. Ковалевская В. Конь и всадник: Пути и судьбы. Москва: Наука, 1977.
9. Лімницький М. Кобринська в останні роки життя / М. Лімницький // Новий час. – 1934. – 25 черв. – № 140; 27 черв. – № 141; 28 черв. – № 142.
10. Погребенник Ф. Три фотопортрети Наталії Кобринської / Федір Погребенник // Слово і час. – 1996. – № 5–6. – С. 31–32.
11. Савка М. Національно-екзистенційний алгоритм антивоєнної прози Наталі Кобринської (крізь призму українського фемінізму) / Марія Савка // Вісник Харківського

- національного університету ім. В. Каразіна. Серія «Філологія». – № 1048. – Харків, 2013. – Вип. 67. – С. 233–238.
12. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти): монографія / О. О. Селіванова. – Київ– Черкаси : Брама, 2004 – 276 с.
 13. Тимків Н. «Мене вже серце не болить» / Надія Тимків // Дивослово. – 2010. – № 6. – С. 56–61.
 14. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : Монографія / Ольга Харлан. – К. : Освіта України, 2008.
 15. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.

Зарубіжна література та порівняльне літературознавство

УДК 82.091 [821.111 + 821.161.2]

О. І. Боднар

Літературно-критичний портрет як простір оприявлення дискурсу тоталітаризму у М. Рудницького і Дж. Орвелла

У літературно-критичній творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла творчий портрет посідає вагоме місце і розкриває сутність і особливості естетичної системи, методів і принципів оцінювання художніх явищ. У статті ставимо за мету з'ясувати ідейно-естетичні засади літературно-критичних виступів українського і британського письменників, простежити типологічні відповідності і розбіжності у рецептивній моделі, структурі та композиційних елементах літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла з позицій сучасної компаративістики.

Ключові слова: *літературно-критичний портрет, тоталітаризм, літературна критика, письменник, літературний твір, читач*

O.I. Bodnar. Literary portrait as a domain for reification of totalitarian discourse in M. Rudnytskyi and G. Orwell's critical works

Literary portrait of M. Rudnytskyi and G. Orwell constitutes a significant part in their literary criticism legacy as it reveals the essence and specifics of aesthetical system, methods and principles for evaluation of artistic phenomena. The purpose of the article is to specify aesthetical and ideological foundations of M. Rudnytskyi and G. Orwell's works of literary criticism, provide insights into typological coincidences and differences in the reception model, structure, compositional elements of literary portraits of Ukrainian and British authors from the standpoint of contemporary comparative literature.

Key words: *literary portrait, totalitarianism, literary criticism, author, literary work, reader*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Літературно-критичний портрет – один із найбільш дискусійних і суперечливих, проте цікавих жанрів літературної критики. Завдяки своєму виражальному потенціалові, багатоплановості зображення, широкого залучення критичних методів, він дає можливість критикові всесторонньо поглянути на творчість портретизованого: від взаємозв'язку життєвого світогляду митця з його творчістю до міркування про своєрідність його таланту, специфіку творчого методу, визначення місця, ролі і значення його творчого доробку в національній та світовій культурі.

Аналіз дослідження проблеми. Французький літературознавець Ш.О.Сент-Бев першим вдало поєднав і синтезував ряд структурних компонентів та методологічних підходів запозичених з інших літературно-критичних жанрів, започаткувавши новий жанр критики. Він розробив методику і заклав фундаментальні принципи літературного портретування. Основну увагу Сент-Бев зосереджував на майстерності поєднання критичних фрагментів-суджень, з міркуваннями про творчу особистість митця. Французький літературознавець намагався «створити такий стилізований літературний портрет письменника, у якому б абсолютно не відчувалася присутність критика» [11, с. 67]. Такий підхід Сент-Бева сучасні науковці називають історико-імпресіоністичним.

Неоднозначність трактування поняття літературно-критичного портрета полягає у тому, що літературознавці досі сперечаються стосовно визначення його жанрових параметрів і з'ясування домінуючих критеріїв, канонів, закономірностей, які б допомогли встановити силове поле, в межах якого функціонує літературний портрет як жанр літературної критики. Зокрема російський літературознавець В. Барахов в одній із праць, присвяченій проблемі вивчення літературного портрета, виділяє чотири типологічних різновиди цього жанру залежно від цільового призначення, методологічних принципів і підходів: мемуарно-біографічний, документально-біографічний, літературно-критичний і науково-монографічний [2, с. 150].

Дослідження жанру літературного портрета науковцями А. Бочаровим, А. Луначарським, М. Мезенцевим, В. Перхіним, М. Поляковим та іншими не внесли ясності щодо з'ясування його жанрових параметрів чи встановлення чітких канонів. Множинність трактувань поняття літературного портрета, розбіжності у визначенні його домінуючих жанрових особливостей, дають підстави говорити про літературний портрет як синтетичний жанр літературної критики, що поєднує у собі елементи мемуаристики, документального нарису, критичної монографії, критичної статті, есе та інших жанрових різновидів. На цьому, власне, і наголошує В. Барахов, стверджуючи, що оповідна основа творчого портрету містить «елементи інших споріднених жанрів, котрі підкоряються основному задумові портретиста» [2, с. 48]. Виклад матеріалу може характеризуватися чіткою науковою злагожденістю, логічною послідовністю аргументацій або тяжіти до есеїстичної розкутості, експресивності, а тому й суб'єктивності критичних суджень.

Проблемами дослідження жанру займалися й українські науковці, серед яких Р. Гром'як, Н. Кучма, Є. Онацький, Г. Сивокінь, М. Слабошпицький. Варто наголосити, що, створюючи портрет письменника, критик не завжди використовує мемуарно-біографічні факти, оскільки основне його завдання дати стислу характеристику творчості митця, виявити ті індивідуальні особливості письменника, які найкраще відображають унікальність його таланту. Зокрема Наталія Кучма, звертає увагу на те, що «літературний портрет як жанр критики відрізняється якраз тим, що головним його об'єктом є творчість, тексти творів письменника, а вже від них йдуть узагальнення, міркування про індивідуальні особливості постаті митця» [7, с. 192].

Мета статті – дослідити типологічні особливості літературно-критичного портрету М. Рудницького і Дж. Орвелла з позицій сучасної компаративістики.

З'ясувати ідейно-естетичні засади літературно-критичної діяльності письменників у порівняльному вимірі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. Зазначимо, що на ранньому етапі творчості, який завершився із встановленням радянської влади, літературний портрет М. Рудницького мав більше ознак критичного жанру, а в добу тоталітаризму тяжів до мемуарно-біографічного.

У більшості виступів українського літератора, що представлені літературно-критичними есе, некрологами, ювілейними статтями на сторінках галицьких періодичних видань «Діло», «Світ», «Назустріч», «Ми» домінують ознаки літературно-критичного портрета. У своїх виступах М. Рудницький досить вдало поєднував елементи опису зовнішності письменника, його характеру з особливостями художньої майстерності і таланту митця.

Окрему групу літературно-критичних виступів галицького літератора утворює галерея портретів українських письменників у другій частині книги «Від Мирного до Хвильового». «Написані легко, із стилістичним шармом і переважно прихильно до портретованих, вони містять немало цікавих спостережень та зіставлень, асоціативних наріщень у перебігу думок, які свідчать і про широку ерудицію, і про естетичний смак» [5, с.125]. Змальовуючи постаті знаменитих українських письменників та поетів, М. Рудницький розробив свій стиль і своєрідний шаблон портретування, що поєднував есеїстичну манеру письма, художньо-образне мислення, афористичність висловлювань, полемічний аспект і європейську шкалу оцінювання вартості літературних творів. На думку більшості дослідників творчості українського критика (М. Ільницький, С. Квіт, О. Баган), літературно-критична діяльність М. Рудницького містила ще й ідеологічний аспект, оскільки в основному була спрямована на «доктринерські змагання» [1, с.19] з представниками католицької, націоналістичної і комуністичної критики.

Жанр літературно-критичного портрета активно використовував і Дж. Орвелл. Він створив серію монументальних творчих портретів. Його захоплювали в основному постаті англійських, шотландських та

ірландських письменників, поетів, драматургів вікторіанської епохи. Факт, що митець обрав саме вікторіанську добу, свідчить про моралізаторський підхід до аналізу творчості портретованих письменників. «Стара, добра Англія», кодекс джентельменства, особливий дух, що панував у суспільних стосунках, – саме такою була атмосфера доби правління королеви Вікторії, якою так захоплювався Дж. Орвелл. Власне «Літпортретам властивий високий ступінь суб'єктивності. <...>. Суб'єктивність починається вже з самої установки, з вибору матеріалу для літературного портрета» [7, с. 194].

Фактор суб'єктивності присутній і в критичних підходах М. Рудницького, оскільки літератор дав високу оцінку тим письменникам, з котрими приятелював чи був особисто знайомим або, як стверджує С. Квіт, об'єктам «<...> його суб'єктивних уподобань» [6, с. 89]. У книзі «Від Мирного до Хвильового» позитивні відгуки отримали В. Стефаник, М. Яцків, М. Коцюбинський. Характерною рисою літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла є частковий аналіз тих особливостей творчості зображуваних митців, які найповніше відображають індивідуальність та унікальність кожного з них.

Як літературний критик Дж. Орвелл намагався створити різновид критики, яка, на його думку, була б ефективною стосовно визначення суспільної значимості літератури, а також історичного періоду, в якому жив. На думку І. Кондакова, соціолого-публіцистичний тип критики «постійно зіштовхує і зіставляє, проектує одну на одну художню дійсність, відбиту в творі мистецтва і навколишню соціальну дійсність» [цит. за 3, с. 53]. На переконання Дж. Орвелла, для того, щоб виявити унікальність твору та індивідуалізм будь-якого письменника, критика повинна бути прагматичною і не підпорядковуватися загальноприйнятим правилам і канонам. За такої перспективи його критичні судження часто були поверхневими, їм не вистачало естетико-філософського підґрунтя, концептуальності критичних суджень.

Натомість літературно-критичні зусилля М. Рудницького були спрямовані на те, щоб нести високе мистецтво у маси, виступати речником тих естетичних постулатів, принципів, які були для нього визначальними у з'ясуванні сутності літературних явищ. Тому, згідно тези І. Кондакова, літературна критика М. Рудницького тяжіла до художньо-есеїстичного типу. Свою мету український критик вдало реалізував у жанрі літературного портрета і, з точки зору завдань літературної критики, зробив це набагато переконливіше і краще, ніж його сучасник Дж. Орвелл.

Одним із формотворчих компонентів літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла був опис зовнішності портретованого. У вступній частині аналізу творчості письменника М. Рудницький часто змальовував зовнішність митця, одразу ж пов'язуючи її з особливостями творчого його характеру. Нерідко змалювання фізичних і творчих якостей письменника супроводжувалося дотепною реплікою, що викликала у читача посмішку. Так, розглядаючи особливості вдачі і характеру поета В. Самійленка, який М. Рудницькому чомусь нагадував «чорноморських чумаків, що їздили по сіль волами» [10, с. 153], критик не шкодує епітетів для характеристики його натури: «<...> спокійної, недбалої, ледачої, цікавої, – поета, який постійно ходить з похиленою головою, замкнений у колі своїх думок, а – може зовсім нічого не думає, тільки гріється до сонця або думає про рибку, яку піде ловити» [10, с. 153].

Зовсім іншим постає в уяві читача темперамент О. Олеся. Змальовуючи портрет поета, М. Рудницький вказує на взаємозв'язок зовнішності митця із загальними уявленнями про його творчість: «Широкоплечий, з короткою шиєю, з налитим обличчям, обважнілий, Олесь міг би своєю появою пояснити нам тільки те, що вже знаємо з його довгої літературної праці, як він не піддався стороннім впливам, не сприймав нічого зі своєї найближчої атмосфери і всередині залишався майже все життя такий, яким він виявився нам своїм дебютом» [10, с. 240]. Змалювання зовнішності митця або певних особливостей його творчого

темпераменту в дотепній, імпресіоністичній манері – невід’ємний елемент літературно-критичних портретів М. Рудницького. У такий спосіб він намагався передати читачам свої суб’єктивні враження стосовно портретованих митців, налаштовуючи на подальшу афористично-образну форму сприймання критичного виступу. Однак, така відверта публіцистичність містить і негативний момент, який є характерною ознакою критичних виступів М. Рудницького: дбаючи про ефектну фразу, влучний дотеп, критик інколи забував про логічність аргументації критичних суджень, систематизованість оцінних міркувань.

На відміну від українського критика Дж. Орвелл розглядав особистісні риси характеру письменника, звертаючись до морально-етичних принципів. З такої точки зору англійський критик висловлював антипатію до негативних рис творів Р. Кіплінга, наголошуючи на садистських ухилах автора, його бруталності, потворності, аморальності. Натомість, захоплюється мужністю, сильним духом, стійкістю і безпристрасністю. Портрет Ч. Діккенса, що його змальовує Дж. Орвелл наприкінці критичного розгляду його творчості, містить у собі елемент морально-дидактичного пафосу: «<...> перед нами чоловік років сорока, <...> напрочуд енергійний. Він усміхається, і у його сміхові відчувається сердита нотка, але – жодного зла, жодного тріумфу. Це людина, що постійно проти чогось бореться, але воює відкрито, без страху. Його злість – щира і благородна, спрямована проти тих гнилих, мізерних ортодоксій, які і в наш час загрожують полонити нашу свідомість» [13, с. 504].

Вагоме місце у літературних портретах українського і британського критика відведено міркуванням про своєрідність і особливості виявлення таланту митця. Розглядаючи постать Ольги Кобилянської в контексті модернізму, М. Рудницький високо оцінював її індивідуалізм, з’ясовував своєрідність прояву модерних тенденцій у творчості письменниці, наголошуючи, що «форма її творів має загально поширені риси „модерної“ літератури свого часу – не в розумінні нової композиції або

нових засобів стилю, а попросту тої романтичної «свободи», яка дозволяє авторові писати «по-своєму», індивідуально» [10, с. 182]. Проте стверджував, що твори авторки явно не досягають європейського рівня, оскільки вона нехтувала новітніми методами і технікою модерних напрямків. Виступаючи проти тенденційності української літератури, М. Рудницький на прикладі Ольги Кобилянської справедливо зауважував, що її «несмілива нотка індивідуалізму <...> не мала в українській критиці ні одного речника, звучала як поклик зірвати з традиційними побутовими малюнками та соціальними тезами» [10, с. 181].

Особливу увагу український критик приділяв емоційному пафосові літературного твору, якість якого вимірювалася сумою емоційних переживань, його потенційними можливостями викликати у читача найнесподіваніші переживання. М. Рудницькому імпонувало імпресіоністичне судження, що «твір – це клаптик дійсності пропущений крізь призму темпераменту митця» [10, с. 189], тому він високо оцінював твори тих митців, що мали велику художню уяву й уміли сугестувати свої емоційні і духовні хвилювання читачам. Так, критик ставив вище талант М. Черемшини (І. Семанюка) у порівнянні з іншими українськими митцями: «<...> ні Стефаник, ні Мартович не вміли давати так багато волі своїм почуванням, пишучи, як Черемшина» [10, с. 199], а згодом підкреслював, що «Черемшина мав «поетичнішу» душу, як Стефаник і Мартович, тому, що радніше піддався настроям, не бачив так виразно матеріального світу» [10, с. 202].

Одним із основних критеріїв Дж. Орвелла в оцінюванні вартості літературних творів був талант письменника, що проявлявся через глибокий психологізм його героїв, полягав у майстерному змалюванні внутрішнього світу людських характерів, вмінні передавати особистісний світ своїх персонажів. Такими майстрами, на думку британського критика, були Дж. Гіссінг, Г. Міллер, частково Ч. Діккенс, які правдиво і невимушено змальовували живих людей у їхніх життєвих ситуаціях. Захоплюючись творчістю Г. Міллера, Дж. Орвелл дав високу

оцінку техніці характеротворення англомовного письменника, а порівнюючи класичний роман А. Кестлера «Гладіатори» з історичним твором Г. Флобера «Саламбо», він ставить на щабель вище літературний твір французького письменника власне через його майстерність автентично відтворювати історичний дух античної епохи та архаїчних героїв: «Якщо Флобер зусиллям уяви зумів зобразити своїх найманців саме такими, якими вони і повинні були бути на порозі християнської епохи, то Спартак – наш сучасник, перевдягнутий в античний одяг» [9, с. 177].

Однак, на нашу думку, один із домінуючих критеріїв, яким Дж. Орвелл керувався у визначенні естетичної якості літературного твору, зводився до міркування про те, наскільки об'єктивно літературний твір передає реальну дійсність, дух історичної епохи, наскільки правдиво змальовані герої і як часто у творі представлені ідеї та заклики до боротьби зі світовим злом.

Вагоме місце у літературно-критичних виступах М. Рудницького і Дж. Орвелла займає модель письменник – (герой) – читач, проміжну ланку якої становить герой, через посередництво якого відбувається зустріч авторської та читацької свідомості. Критики високо цінували літературний твір, якщо за образом героя не простежувався образ автора чи авторська активність.

Так, розглядаючи творчість П. Мирного М. Рудинський звернув увагу на низький рівень психологізму письменника у зображенні людських характерів, водночас вважаючи, що суттєвим недоліком українського митця є те, що він не створив типів, «які жили б досі у нашій уяві» [10, с. 121]. Критик висловлював і сьогодні актуальну для літературознавства думку, що «повістяр мусить бути не тільки небуденним мистцем, але психологом і філософом, коли хоче зняти поза величину своїх героїв, щезнути поза ними, не зрадити перед читачем свого становища до них» [10, с. 117].

Схожий критерій щодо оцінки вартості літературного твору застосовував і Дж. Орвелл. Аналізуючи творчість Г. Міллера, англійський критик порівнював його

романи з творами Дж. Джойса в сенсі психологізації героїв. Зіставляючи праці ірландського та американського письменників, він висловив досить актуальну думку: «Читаючи «Улісс», ви нерідко відчуваєте, що ваша свідомість злилася зі свідомістю Джойса, і він знає про вас все, хоч ніколи і не чув про вас, та існує світ поза межами часу і простору, в якому ви і він з'єднуються у єдине ціле» [8, с. 160]. Продовжуючи тему діалогічних відносин автора і читача, Дж. Орвелл зауважував, що твори Ч. Ріда не захоплюють реципієнта у свій художній світ, «складається враження ніби ви просто граєте шахи чи складаєте пазли» [14, с. 54]. З огляду на ці судження, зрозуміло, що британський критик інтуїтивно відчував межі мистецтва і його справжню суть, яка зводилася до підсвідомого розуміння ним мистецтва як окремої дійсності, під впливом якої у свідомості читача можуть виникати найнесподіваніші асоціації, переживання, враження. Дж. Орвелл говорив про злиття свідомості письменника і читача, коли аналізував систему персонажів романів Г. Міллера. Особливу увагу англійський критик звертав саме на естетичний вплив творів письменника на емоційний стан реципієнта. Незважаючи на те, що Г. Міллер часто вдавався до модерних художніх прийомів і технік, які швидко втомлювали, Дж. Орвелл, однак констатував, що після прочитання кільканадцяти сторінок «ви переживаєте особливе почуття радості, яке викликане не вашим розумінням прочитаного, а тим, що *вас розуміють* (курсив – Дж. О.)» [8, с. 160]. Тому у читача складається враження, що автор все знає про нього і, власне, для нього і створив цей твір.

Моралізаторський і дидактичний підхід британця до мистецьких явищ значно обмежували творчий потенціал Орвелла-критика. Антоні Краббе (Anthony Crabbe) підкреслює, що «поверхневність критичних суджень Орвелла починалася з його моральної установки і схильності судити про творчість письменника *ad hominem*, ігноруючи його «художню еволюцію»» [12, с. 148]. Високо оцінив Дж. Орвелл тих письменників, що писали з власного досвіду, переносючи правдиві історичні факти на літературний ґрунт. Це

свідчить про значний вплив традицій британського емпіризму на систему оцінок критика.

Однак такі погляди на мистецтво абсолютно не поділяв М. Рудницький, який підкреслював, що зв'язок мистецтва з життям чи з певною історичною дійсністю, «його роль у формуванні світоглядів, вплив на суспільну та індивідуальну мораль тощо, не пояснює нам нітрохи основних рис мистецтва» [10, с. 425]. Так само він відкидав методи реалізму, аргументуючи, що «усі теорії на зразок того, буцімто література є символічною передачею різних правд, отже, наче казкою для дорослих дітей, щоб вони легше та охочіше її слухали, мусять відкинути величезний відсоток архітворів, моральний вплив яких щонайменше сумнівний» [10, с. 434].

У сучасній літературній критиці особливу увагу приділяють розглядові літературних явищ у певному контексті. Питома вага критичного виступу збільшується, якщо критик аналізує явища мистецтва у їх взаємозв'язку з культурно-історичною епохою, до якої ці явища належать. Вид контексту в певній мірі визначає тип світоглядних настанов критика, критерії оцінювання літературних явищ, характер естетичних категорій, якими він оперує, а також впливає на структуру і композицію критичного виступу.

Розглядаючи творчість українських письменників в культурно-історичному контексті, М. Рудницький, завжди використовував європейську оптику. На його думку українська література доби модернізму повинна була наслідувати і розвиватися відповідно до європейської моделі. Аналіз літературного процесу, мистецьких явищ із застосуванням європейських критеріїв не завжди виправданий, позаяк поступ будь-якої національної літератури залежить від сукупності соціально-економічних та історичних чинників, а також ряду внутрішніх факторів, що зумовлюють її поступальний рух. Як зауважив М. Ільницький, наша національна література «протягом усього існування змушена була нести на собі тягар служіння громадським інтересам та боротися за національну самосвідомість, була запряжена в „суспільну колісницю»» [4,

с. 70-71]. Однак М. Рудницький доволі часто нехтував цією закономірністю, тому його критичні судження мають ознаки шаблонності і характеризуються вузькоглядним підходом до предмета критики, в основі якого лежить принцип „європеїзації”.

Аналізуючи творчість українських письменників, М. Рудницький винайшов для себе якусь уніфіковану формулу, в яку заганяє персоналії української літератури, часто даючи упереджену оцінку їхній творчості. Так, розглядаючи творчість Ольги Кобилянської, критик, хоч і бачив прояви імпресіонізму у поезії письменниці, проте стверджував, що «її «модернізм» <...> не був безпосередньо пов'язаний ні з одним європейським напрямком як свідомою метою нової техніки» [10, с. 181]. Так само і заперечував вплив Ф. Ніцше на творчість письменниці. Всупереч сучасному літературознавству твори Ольги Кобилянської «Земля», «В неділю рано зілля копала», «Апостол черні» критик ставив нижче від «Царівни», «Людини», «Меланхолійного вальсу». Відзначаючи модернізм М. Хвильового, чи його «богемність», М. Рудницький водночас застерігає, що ця «богемність» у нього штучна, підкреслюючи, що «Хвильовий – імпресіоніст тому, що йде за враженнями, не пробує з'єднати їх як-небудь ниткою рефлексії або композиції. Хвилинами дає він несвідомо зразки «дадаїзму»– тої зовсім невідповідальної забави, що вміла на глум своїх читачів стати літературним «напрямком» і дала доступ до друку тисячам графоманів» [10, с. 269].

На відміну від М. Рудницького, Дж. Орвелл розглядав мистецькі явища і творчість письменників в історико-політичному контексті, насамперед, аналізуючи суспільно-політичні погляди митця. Так, критик аналізував творчу особистість Ч. Діккенса крізь призму його класової приналежності та тієї епохи, яку представляв, критикував вузькі горизонти його світогляду, висміював побоювання щодо революцій та пропозиції стосовно соціальних реформ, разом з тим високо оцінюючи відсутність у творах «вульгарного націоналізму» Багато уваги англійський

критик приділяв ідеологічній ситуації, що склалася на початку 30-х рр. XX ст. в результаті виникнення автократичних систем, зокрема в Радянському Союзі, Італії та Німеччині, тому взяв на себе роль речника антитоталітаризму, наповнюючи свої художні, літературо-критичні та публіцистичні праці пропагандою, спрямованою на викриття тоталітарних методів правління, оскільки квієтизм, політику невтручання в період бурхливого розквіту та утвердження автократії вважав інтелектуальним лицемірством.

Характерною і важливою ознакою літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла є розгляд окремих творів митця у контексті усієї їхньої творчості. Як український, так і англійський критик часто зверталися до цього прийому, порівнюючи і класифікуючи твори за художніми та ідеологічними критеріями. Так, М. Рудницький, розглядаючи творчий портрет М. Хвильового, поставив вище новел письменника його полемічні брошури, зазначаючи, що в новелах бачить лише «ідеологічне мряковиння» [10, с. 269].

Вагоме значення український і англійський критики надавали формальному методіві, його застосуванню для аналізу внутрішньої організації літературного твору, вивченню художньої мови і стилю письменника. Однак у М. Рудницького цей метод яскравіше представлений, оскільки український критик більш цілісно аналізував компоненти художньої системи того чи іншого твору портретованого письменника.

М. Рудницький високо цінував оригінальний, образний стиль художньої мови письменника, збагачення її власними новотворами митця. Так, український критик дав схвальну оцінку художньому стилю творів П. Мирного, який увібрав у себе найкраще зі скарбниці української мови – «оригінальної, образової, поетичної, здатної до тих переливів і нюансів стилю, які брали нас за серце» [10, с. 113]. В той же час, критикував мову творів В. Винниченка, зауваживши, що художня мова цього

письменника «повна москалізмів і непорозумінь з духом нашої мови» [10, с. 238].

Ставлення Дж. Орвелла до проблеми художньої мови були дещо інше, ніж у М. Рудницького. Як критик-мораліст, британець засуджував письменника, якщо в художньому тексті митця були нецензурні слова чи непристойні висловлювання. Англійський критик високо цінував неприкрашену чудернацькими епітетами мову, простий, функціональний, прозорий стиль, який, на його думку, найкраще підходив для правдивого документування реалій життя.

Розглядаючи творчість Ч. Діккенса, англійський критик особливу увагу звертав на стиль його романів, для якого характерна надмірна деталізація і зайва пишномовність: «У творах Діккенса різко кидається в очі надмірна деталізація. <...> Його уява всеохопна, неначе бур'ян, все нагромаджується одне на одному, деталь на деталі, епітет на епітетові. <...> Усі фрагменти, епізоди, деталі неначе прогнила, хитка архітектурна споруда, зате прикрашена красивими горгульями» [13, с. 497].

Вагоме місце у критичному доробку М. Рудницького займав компаративний аспект. Аналізуючи прозу М. Старицького, український критик порівнював її з творами О. Островського, зауважуючи, що тексти М. Старицького хоч мають схожу тематику, однак значно поступаються в сенсі психологізму героїв. Розглядаючи творчість І. Франка, критик на підставі формального методу порівнював твори Каменяра, зіставляв їх з аналогічними творами інших письменників, наголошуючи, що письменник розтратив свою майстерність, розсіявшись у різних жанрових формах, а новела була саме тим відповідним жанром, яка найкраще «підходила до покvapного темпу праці Франка» [10, с. 140]. Разом з тим М. Рудницький зауважив, що вплив суспільних і громадянських ідей перешкодили І. Франкові повністю розкрити свій талант.

М. Рудницький і Дж. Орвелл розуміли основне призначення літературного твору, що полягає в його здатності викликати в читача певні емоції, почуття,

переживання, які часом не може дати реальна дійсність, звертали велику увагу на психологізм у характеротворенні, композицію літературного твору, художню мову.

На відміну від М. Рудницького, літературно-критичний портрет Дж. Орвелла заснований на аналізі морального, ідеологічного, естетичного змісту творчості письменника саме в такій послідовності. Творчі портрети британського критика характеризуються міжвидовою жанровою дифузією. Але якщо в М. Рудницького центральне місце посідає естетичний критерій, то в Дж. Орвелла ідеологічний. Проте це зовсім не свідчить, що британський критик повністю відмовився від художнього критерію оцінювання творів мистецтва. Його політична приналежність до комуністичного табору певною мірою відобразилася на критеріях і методах оцінювання літературних творів. Нагадаємо, що мистецькі явища, творчість письменників британець часто оцінював методами, які використовували критики-марксистки, а його творчість мала соціологічне спрямування, оскільки, на думку Дж. Орвелла, літературні твори та їх інтерпретація зазнають глибокого впливу з боку суспільства, а класова приналежність впливає на розуміння вірша чи роману, які сприймаються зовсім по-іншому реципієнтами, що представляють різні класові прошарки суспільства.

Характерними рисами літературно-критичних портретів Дж. Орвелла була присутність методологічних елементів марксистської критики, поєднання жанрових ознак памфлету, есе, літературно-критичної статті. Якщо типовою домінантою творчих портретів М. Рудницького можна назвати естетично-імпресіоністичну [7, с. 197], то Дж. Орвелл тяжів до суспільно-ідеологічної. Проте, розглядаючи твори письменників-модерністів, об'єктом аналізу поставали не ідейно-тематичне наповнення творів, а їхня естетична вартість і художня форма.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Незважаючи на певні відмінності М. Рудницького і Дж. Орвелла щодо поглядів на завдання літератури і літературної критики, розуміння сутності

мистецтва, літературні портрети обох митців мають типологічні збіги в структурі і в елементах критичного виступу. Літературно-критичні портрети українського й англійського літераторів мають спільні компоненти, які тісно пов'язані з об'єктом дослідження, їхнім цільовим призначенням і тими завданнями, які критики ставили перед собою. Так, рецептивну модель творчих портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла становили:

1) антропологічний аспект, що складався з таких елементів як з'ясування специфіки таланту, творчий шлях, біографія, змалювання творчого портрета досліджуваного письменника, характерні риси його темпераменту, натури (але якщо український критик змалював зовнішність митця у взаємозв'язку з суттєвими рисами його характеру, то британця в основному цікавив морально-етичний образ портретованого, система людських цінностей і його життєвий світогляд), вплив зовнішніх фізичних, фізіологічних і духовних (у Дж. Орвелла ще й економічних) факторів на творчий самовияв письменника, реалізацію його художніх завдань;

2) міркування про своєрідність таланту, спосіб його реалізації у різних формах і видах художньої діяльності;

3) визначення контексту, в якому розглядалася творчість письменника, його художній метод і приналежність до певного літературного напряму чи літературної традиції;

4) аналіз змісту і форми літературно-художнього твору (зауважимо, що український критик надавав перевагу ідейно-естетичному й ідейно-тематичному аналізу мистецького твору, а Дж. Орвелл – ідейно-тематичному та ідеологічному. Велику увагу під час дослідження літературних творів обидва критики приділяли аналізу стилю письменника);

5) формулювання критичних суджень щодо визначення місця письменника в національній літературі, його новаторство та прояви авторської індивідуальності.

Змалюючи постаті знаменитих українських письменників та поетів, М. Рудницький розробив свій стиль

і своєрідний шаблон портретування, що поєднував есеїстичну манеру письма, художньо-образне мислення, афористичність висловлювань, полемічний аспект і європейську шкалу оцінювання вартості літературних творів.

Типологічні збіги спостерігаються також і в структурі та композиційних компонентах літературних портретів українського і англійського критика. Рецептивна парадигма в жанрі літературно-критичного портрета М. Рудницького і Дж. Орвелла складалася з таких елементів: загальні відомості про письменника (характерні риси творчого темпераменту, опис зовнішності митця), особливості його таланту; окреслення контексту, в якому розглядається уся творчість; з'ясування жанрових різновидів і видів творчої діяльності; визначення структури та компонентів змістової організації художніх творів; аналіз елементів внутрішньої форми мистецьких праць; міркування про особливості художньої мови твору.

Розглядаючи літературно-критичну діяльність М. Рудницького і Дж. Орвелла, слід наголосити, що оцінні судження українського критика носили естетичний характер, а в британського, який розглядав творчість письменників в історичній перспективі, більше тяжіли до соціологічного різновиду критики

Література

1. Баган О. Корифей ліберальної літературної критики / Олег Баган // Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? – Дрогобич : „Відродження”, 2009. – С. 3 – 26. – (Серія „Согито: навчальна класика”).
2. Барахов В.С. Искусство литературного портрета: К постановке проблемы / В. С. Барахов // Литература и живопись [Отв. ред. Иезуитов А. Н.]. – Л. : „Наука”/ Ленинградское отделение, 1985. – 312 с.
3. Брюховецький В. Силове поле критики: [літ.-крит. статті] / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Радянський письменник, 1984. – 240 с.
4. Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.

5. Ільницький М. Михайло Рудницький здалеку / М. Ільницький // Дзвін. – 1997. – №4. – С.118 – 127.

6. Квіт С. Літературно-критична й журналістська діяльність Михайла Рудницького у 1910-1930-х роках: дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.08 / Квіт Сергій Миронович. – К., 1997. – 132 с.

7. Кучма Н. Літературна критика в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. : [монографія] / Наталія Кучма. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2004. – 332 с.

8. Оруэлл Дж. Памяти Каталонии. Эссе [Сб.: Пер. с англ.] / Джордж Оруэлл. – М. : ООО „Издательство АСТ”: ЗАО НПП „Ермак”, 2003. – 380, [4] с. – (Книга на все времена).

9. Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. Рецензии / Джордж Оруэлл ; [пер. с англ. А. Старикова]. – Пермь: „Капик”, 1992. – 320 с.

10. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : «Відродження», 2009. – 502 с. – (Серія «Cogito: навчальна класика»)

11. Grabes H. Literature, Literary History, and Cultural Memory / Herbert Grabes. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. – 378, (xvi) p. – (Series Real: Yearbook of Research in English and American Literature).

12. The British Critical Tradition: A Re-evaluation / [ed. by Gary Day]. – New York : St. Martin's Press, 1993. – 272 p. – (Series: Insights).

13. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell / [ed. S. Orwell, I. Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1971- .- Vol. 1: An Age Like This, 1920-1940.- 1971. – 624 p.

14. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell / [ed. S. Orwell, I Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1971- .- Vol. 2: My Country Right or Left, 1943-1945. – 1971. – 540 p.

УДК 821.111-3

О. І. Боднар

**Особливості вживання епітетів для змалювання
тоталітарної системи (на матеріалі повісті-притчі Дж.
Орвелла «Animal Farm»)**

У статті досліджено особливості вживання епітетів британським письменником для ображення тоталітарної системи. Проаналізовано ступінь конгруентної передачі емоційно-експресивного потенціалу художніх означень, та образного змалювання тоталітарного суспільства при перекладі тексту оригіналу українською мовою. Простежено специфіку трансформації змісту епітетних словосполучень при їх взаємодії з контекстом твору, а також мегаконтекстом, – культурно-історичним відрізком часу в період появи тоталітаризму у ХХ ст.

Ключові слова: епітет, дистрибут, тоталітаризм, семантичне значення, емоційно-експресивний потенціал.

O.I. Bodnar. Peculiarities of application of epithets to depict totalitarian system. (Based on George Orwell's parable «Animal Farm»

The article deals with the specifics of epithet application by the British writer to illustrate the life in a totalitarian state under autocratic rule. The author of the article analyses the degree of congruous conveyance of emotive-and-expressive power of artistic attributes and figurative depiction of a totalitarian society at translation of the authentic text into Ukrainian language. Peculiarities of transformation of the meaning of epithet phrases caused by interaction with the context of the work as well as the megacontext, – cultural–historical time segment which coincides with the totalitarian era of the twentieth century is brought into a sharper focus.

Key words: epithet, distribute, totalitarianism, semantic meaning, emotive-and-expressive power.

Постановка наукової проблеми та її значення.
«Animal Farm» – суспільно-політична алегорія Дж. Орвелла на модель тоталітарного суспільства, що принесла авторові світову славу і визнання. Однак історія появи цієї повісті-притчі була довгою та складною. Через різку, дошкульну критику СРСР колишні видавці Орвелла відмовлялися друкувати антирадянський твір з політичних міркувань.

Лише через півтора року суцільних невдач та відмов видавничих компаній «Animal Farm» нарешті побачила світ у Великобританії. На публікацію погодилася компанія Secker & Warburg, що одночасно займала антифашистські та антикомуністичні політичні позиції. Книга принесла шалений успіх письменнику і, на превелике здивування Орвелла та його видавців, стала бестселером у Великобританії.

Цікавим є той факт, що вже через два роки після виходу «Animal Farm», 1945р. в Англії з'являється україномовна версія політичної алегорії під назвою «Колгосп Тварин» з передмовою Орвелла до українського читача в авторизованому перекладі Івана Чернятинського (справжнє ім'я Ігор Шевченко). Варто зазначити, що це найперший переклад «Animal Farm» європейськими мовами. Іван Чернятинський підтримував стосунки з англійським письменником. Він вмовив Орвелла написати вступне слово до українського видання, в якому британець писав: «Я отримав прохання написати передмову для перекладу «Animal Farm» на українську мову. Я добре свідомий того, що пишу для читачів, про яких нічого не знаю, та й вони, мабуть, ніколи не мали нагоди довідатись про мене. Від мене, мабуть, чекають, щоб я розповів у цій передмові, як з'явився мій «Колгосп Тварин». Перед цим мені доведеться сказати дещо про себе та про події, що крізь них я дійшов до моїх політичних поглядів» [5]. Україномовна версія з'явилася у Німеччині в 1947, однак частина накладу була конфіскована і передана до відповідних органів Радянського Союзу.

Більшість літераторів, критиків та значна кількість читачів вважають, що «Animal Farm» — це відгомін радянської дійсності поміж двома світовими війнами, дошкульна критика сталінського режиму правління. Тому ця більшість помилково відносить працю Орвелла до виключно антирадянської пропаганди. Сам же письменник зауважив, що «тоталітарна диктатура це не лише сталінізм. Це явище може виникнути де завгодно так само, як воно

з'явилося у Німеччині, Італії, Іспанії та у деяких країнах Латинської Америки» [2, с. 543].

Основними художніми прийомами вираження авторської позиції, передачі прихованої глибинної інформації постає алегорія та іронія, тому художнє відображення історичних реалій, конкретних постатей та явищ у творі англійського письменника через алегорію та іронію двопланове. Іронія – «як художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення до предмета зображення» [4, с. 313] – основна зброя письменника у боротьбі проти тоталітаризму. Іронія – як засіб художнього вираження суб'єктивної оцінки у поєднанні з алегорією та широким застосуванням експресивно-забарвленої лексики надають тексту «Animal Farm» оригінального емоційно-образного звучання.

Поетична сила експресивності закладена у самому лексичному потенціалі мови, у її необмежених можливостях сполучуваності слів. Важливу роль тут відіграє епітет як образне означення предмета, явища, поняття, стану, дії» [6, с. 246], який багатьма науковцями вважається першотропом.

Аналіз дослідження проблеми. Історія вивчення епітета сягає часів Арістотеля, Гермогена, Квінтіліана. Від епохи античності до модернізму епітет розглядався як риторичний прийом прикраси мови чи спосіб збільшення її виражальних можливостей. Вагомий внесок у розвиток вчення про епітет вніс у ХІХ ст. Олександр Потебня, котрий розглядав проблему епітета під теоретичним кутом зору. Значно розширив горизонти науки про художнє означення О. М. Веселовський, розглядаючи його з онтологічних позицій науки. У своїй статі «Из истории эпитета» науковець наголошує, що «історія епітета — це історія не лише поетичного стилю, але й поетичної свідомості» [3, с. 59].

Важливе значення для нашої роботи мають праці І. Р. Гальперіна, В. М. Жмуринського, І. В. Арнольда. Російські наковці розглядають специфіку функціонування епітета в поетичних творах, його лексико-семантичні можливості та

контекстову взаємодію з позицій стилістики англійської мови.

Мета статті – через емоційно-оцінні та експресивні характеристики епітетів змодельовати суб'єктивне авторське бачення тоталітаризму, з'ясувати ступінь адекватності передачі естетичного потенціалу художнього означення в україномовному перекладі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Епітетні словосполучення, що їх використовує Дж. Орвелл у зображенні тоталітарної системи, можна згрупувати за тематичним принципом. Це дозволяє виокремити декілька груп епітетів, які більшою чи меншою мірою експресивності дають змогу авторові передавати художні деталі у змалюванні важкої праці, нестерпних умов життя тварин, зображати тонкощі психологічного портретування.

Чисельною та різнотиповою групою виділяються епітети для зображення грізного зовнішнього вигляду «вождя усіх тварин» Наполеона, його лихих собак-виконавців та стилю правління. У цій тематичній групі через комплекс експресивно-емоційних епітетів виразно простежується авторське суб'єктивно-оцінне ставлення до системи. Серед них значна кількість метафоричних епітетів: *iron discipline* – залізна дисципліна (*тут і далі подаємо слова і словосполучення згідно перекладу Івана Чернятинського*), *threatening growl* – загрозливе гарчання; гіперболічних – *huge dogs* – величезні собаки, *tremendous baying* – заглушливе гарчання; метонімічний епітет – *sharp suspicious glances* – гострі, підозрілі погляди. Експресивна сила епітета збільшується, якщо він стоїть у постпозиції [1, с. 133]: *dogs frisking around* – собаки, що в'юнчилися. Експресивність тексту також збільшується завдяки інверсійному епітету *voice of thunder* – громовий голос, описово-оцінним епітетам у словосполученнях: *terrible voice* – страшенний голос, *haughty glance* – високомірний погляд, *most up-to-day methods* – наймодерніші методи.

Виразно виокремлюються художні означення у зображенні лютих собак-виконавців, які своїм страшеним

виглядом і постійним оскалом наганяють страх на усіх тварин. Домінуючими дистрибутами цієї підгрупи епітетів виступають слова *baying* – гавкіт, *growls* – гарчання та *dogs* – собаки, які у сполученні зі своїми атрибутами поглиблюють психологічні образи різних епізодів та сцен у творі: *deep menacing growls* – загрозливе гарчання, *tremendous baying* – сильний гавкіт, *threatening growl* – загрозливе гарчання, *huge dogs* – величезні собаки, *fierce-looking dogs* – лихі собаки, *retinue of dogs* – почет з собак, *snapping jaws* – щелепи, що клацали. При перекладі оригінального тексту українською мовою простежуються певні невідповідності передачі емоційно-експресивного забарвлення епітетів та їх словосполучень в основному через специфіку англійської та української мови.

Багато критиків звинувачують Дж. Орвелла у надмірно деталізованому зображенні сцен насилля в його творах «1984», «Вбивство слона», «Кара через повішання», яке часто межує із жорстокістю і навіть садизмом (детальний опис смертельної агонії тварини в оповіданні «Вбивство слона», відірвана дитяча рука в одному із епізодів роману «1984», сцена смертної кари бірманця в оповіданні «Кара через повішання»). До таких творів належить й «Animal Farm», де Дж. Орвелл засобами епітета змальовує моторошні сцени публічної розправи над тваринами. Для опису епізоду страти автор використовує емоційно-описові та метафоричні епітети *heavy air (with the smell of blood)* – тяжке повітря (від запаху крові), *cruel retribution* – кривава розправа, *terrible scenes of bloodshed* – жахливі кровопролиття. В зображенні зрадників, злочинців домінують атрибути з негативним значенням *dangerous character* – небезпечний характер, *bad influence* – шкідливий вплив, *malignant enemy* – злостивий ворог, *good-for-nothing animals* – непуцящі тварини, *miserable traitor* – нужденний зрадник. При перекладі епітету *miserable traitor* як нужденний зрадник простежується семантична невідповідність. Прикметник *miserable* у контексті відіграє функцію інтенсифікатора, посилюючи емотивне значення означуваного слова *traitor* — зрадник, тому краще передати

семантику та експресивність епітета словосполученням жалюгідний зрадник.

Окремий фрейм когнітивної текстової інформації формує група епітетів, з допомогою котрих письменник змальовує важку щоденну працю тварин на фермі, нестерпні зовнішні та внутрішні умови, спричинені та загострені постійним скороченням раціону харчування, збільшенням робочого навантаження, суворими погодними умовами й постійним станом бойової готовності через ймовірність атаки з боку зовнішніх ворогів.

Основними дистрибутами цієї групи постають слова *work* – праця, *life* – життя, *weather* – погода в таких описово-оцінних епітетах з явно вираженою оцінною семантикою як *hardness of work* – важка праця, *raging south-west winds* – скажені південно-західні вітри, *bitter winter* – сувора зима, *hard frost* – сильний мороз.

Основний масив означальних компонентів у цій групі становлять прикметники з негативним значенням: *miserable* – нужденний, *laborious* – виснажливий, *poor* – бідний, поганий, *bare* – скупий, *evil* та *harsh* в значенні лихий, *miserable*, *laborious life* – нужденне, виснажливе життя, *poor land* – бідна країна, *evil days* – лихі дні, *bare rations* – скупо відміряна паша. В іншій підгрупі образних означень при взаємодії епітета і його дистрибута відбувається семантичний зсув і в результаті актуалізується конотативне значення епітета, яке значно поглиблюється контекстом: *bitterly hard weather* – суворі міцні морози, *bitter winter* – сувора зима, *yard frost* – сильний мороз, *harsh and bare life* – лихе, злиденне життя, *cruel work* – жорсткий труд, *tremendous powers of work* – необмежена працездатність. У цій групі контекст відіграє роль інтенсифікатора експресивності, тому емотивне забарвлення поглиблюється самим контекстом.

Маніпулювання свідомістю – важливий психологічний елемент у керуванні масами в тоталітарній державі. У повісті-притчі «*Animal Farm*» він проявляється через прославлення вождя та важкої праці на користь господарства. Відповідно виокремлюємо ще один пласт

емоційно-експресивної групи епітетів, більша кількість котрих надають тексту іронічної модальності, або ж під впливом контексту стають іронічними епітетами. Особливої уваги заслуговує група іронічних епітетів, яка представлена словосполученнями *dignity of labour* – гідність праці, *joy of service* – радість служби, *true spirit* – правдивий дух, *imperishable pride* – тривка гордість. Варто зауважити, що основні закладені оцінні значення цих епітетних словосполучень набувають протилежного змісту не лише при взаємодії з контекстом твору, але й при зіткненні з мегаконтекстом, – історичним відрізком часу, що співпадає з епохою тоталітаризму ХХ ст. Тому в названих епітетах домінує контекстуальне значення.

У рамках корпусу іронічних епітетів розглядаємо іншу підгрупу означень, якими виражається комічне зображення інтелектуальних здібностей, зовнішнього вигляду та манери поведінки свиней вищої ланки правління ферми: *vice and benevolent pig* – свиня розумного та доброзичливого вигляду, *majestic-looking pig* – свиня величної постави, *first-rate intelligence* – надзвичайна второпність, *more vivacious pig* – більш жвавіша свиня, *pigs with round chicks* – круглощока свиня. У поданих епітетних словосполученнях іронія загострюється до глибокого сарказму.

Єдиною тематичною групою означень з позитивною оцінною семантикою виокремлюються епітети на позначення відчуття свободи у тварин. Корпус художніх означень в основному представлений емоційно-експресивними епітетами *clear morning light* – прозоре ранкове освітлення, *rich scent (of the Earth)* – багаті пахощі (землі), *unbelievable luxury* – негадана розкіш, *sweet summer grass* – солодка літня трава, метонімічним епітетом *speechless admiration* – мовчазне захоплення. Свобода асоціюється з прикметниками *clear* – чистий, позорий, *rich* – багатий, *sweet* – солодкий, *unbelievable* – небачений, неймовірний, кожний з яких містить високу ступінь експресивного потенціалу, оскільки сама експресивність

подвоюється на фоні негативних конотацій усіх інших тематичних груп епітетів і самим контекстом.

Досить чисельну та різнотипову групу становлять епітети, що зображають сцени битви тварин з їхнім ворогом – людиною. Насамперед це описово-оцінні епітети: *pecked viciously* – дощукльно дзьобали, *ignominious retreat* – ганебний відступ, *daefening roar* – оглушливий грукіт, *cowardly enemy* – ворог-страхополох, експресивні: *savage bitter battle* – дикий, завзятий бій, *wildest excitement* – дике збудження, метонімі: *sorrowful silence* – жалібне мовчання, *mysterious pain* – таємна біль, метафоричні: *stinging pellets* – жижке шротовиння, *passionate appeal* – пристрасний заклик.

Аналізуючи майстерність Івана Чернятинського щодо передачі поетичного потенціалу художніх означень засобами української мови, можна резюмувати, що, в основному, при перекладацьких трансформаціях епітетів зберігається їхня художньо-естетична функція. Інколи при перекладі відбуваються незначні відхилення в адекватності смислової передачі значень тексту-оригіналу. Це можна пояснити мовними особливостями та наміром перекладача максимально зберегти емоційно-експресивні параметри художнього твору. Тому переклад Івана Чернятинського відповідає функціонально-стилістичним нормам української мови і повністю зберігає комунікативну функцію оригінального тексту.

Висновки. Художня палітра Дж. Оруелла у змалюванні та вираженні авторської позиції до тоталітаризму надзвичайно багата на постійні, а, особливо, на okazіональні епітети. Остання група представлена авторськими епітетами та значною кількістю “гібридних” художніх означень, що дає змогу письменнику детально зобразити весь комплекс художніх образів, передати емоційно-експресивну інформацію та прихований зміст своєму читачеві.

Багато критиків і літературознавців власне дали вищу оцінку саме повісті-притчі «Animal Farm», а не роману «1984». Тонкощі психологічного портретування, лексична релевантність та доречність у зображенні емоційних станів

героїв і змалюванні словесно-образних картин твору, велика палітра використання стилістично-забарвленої лексики, вдале поєднання іронії та алегорії – вагомі підстави погодитися, що повість-притча «Animal Farm» заслуговує у художньому сенсі праця Дж. Орвелла.

Література:

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд, испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
2. Величайшие люди планеты: Энциклопедический справочник // Скляренко В. М., Васильева Е. К., Новлева Т. В., Мирошникова В. В. и др. Харьков: "Фолио", 2008, — 799 с.
3. Веселовський А. Н. Из истории эпитета // Историческая поэтика. — М.: Высш. школа, 1989. — С 59-75.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ "Академія", 2007. — 752 с.
5. Оруел Ґеорг. "Колгосп Тварин: Казка". Авторизований пер. з англійської мови: Іван Чернятинський. — Мюнхен: Видавництво "Прометей", 1947. // http://orwell.ru/library/novels/Animal_Farm/ukrainian/
6. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. — 2-е вид., випр. і доповн. — К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. — 448 с.
7. Orwell George. Animal Farm. — New York: New American Library, 1996. — 144 p.

УДК 82. 436 – 31

Світлана Притолок, доц. (Тернопіль)

Компаративні перетини та інтертекстуальні реляції в романі К.Е.Францо́за «Мошко з Парми»

У статті досліджується специфіка міжтекстової взаємодії та різноманітних перегуків в романі К. Е. Францо́за «Мошко з Парми». Зокрема розглядається зв'язок із культурно-історичним контекстом, простежуються архітекстуальні реляції із відомими зразками жанру роману виховання, компаративні збіги із текстами Григорія Сковороди та оповіданням Дмитра Макогона

«Австрійський герой». Авторка статті констатує також наявність біблійних маркерів у творі, котрі проступають на рівні семантики тексту через натяки, алюзії, ремінісценції та пряме цитування.

Ключові слова: роман виховання, інтертекстуальність, архітекстуальні реляції, К.Е.Француз.

Prytoliuk Svitlana. Comparative intersections and intertextual relations in a novel "Moschko von Parma" by K.E.Franzos.

The article investigates a specific character of intertextual interaction and of various roll – calls in a novel "Moschko von Parma" by K.E.Franzos. In particula a connection with cultural and historical context is considered, architextual relations with famous examples of a genre of education novel are observed, comparative coincidences with texts of Hryhoriy Skovoroda and a story "An Austrian hero" by Dmytro Makohon. Fronzos's novel is connected with paradigmatic patterns of the genre by: the specifics of the plot, which describes the protagonist development from the time of his birth to his death; the constellation of characters in which the main place is given to the character of a mentor and the rest characters fulfill the role of correlators of inner and outer changes of the protagonist; the peculiarities of narrative strategy the main aim of which is to demonstrate stages of protagonist's evolution. The example of Karl Emil Franzos's character demonstrates the appropriateness of Skovoroda's conception. His protagonist feels the happiest when he finds his "akin" labour. The theme of Franzos's novel overlaps with the work of Dmytro Makohon "Austrian Hero". They are connected not only by the problems discussed in the novel but also by the fact that both authors were born in Halychyna. The ending of the story brings together the story of Dmytro Makohon with the novel of the Austrian writer: his protagonist comes home physically exhausted and devastated by the war. The author of the article also states presence of bible markers in the novel, which emerge on the level of semantics of the text through hints, allusions, reminiscence and direct quoting. Specific toponymic names and realia underline the reality shown in the novel and emphasize the connection with historical and cultural context.

Keywords: education novel, bildungsroman, intertextuality, architextual relations, K.E.Franzos.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Творчість Карла Еміля Францоza, незважаючи на її тенденційність

(про що зауважував і сам автор) та певний «нарративний дефіцит» [Kessler 1984: 15], ось уже тривалий час привертає увагу читацької аудиторії та дослідників літератури. Праці П.Рихла, М.Зимомрі, Л.Цибенко, Т.Гавриліва, Л.Бораковського та ін. свідчать про зацікавленість українських науковців творчим доробком австрійського письменника — “представника освіченого асимільованого німецькою культурою єврейства, одного із “зачинателів” естетично вартісної німецької літератури Галичини, твори якого знайшли широкий відгук у тогочасній Європі” [Цибенко 2000: 143]. Феномен популярності письменника в кінці 19-го століття та постійна його присутність на читацькому горизонті аж до сьогодні ґрунтується на багатьох чинниках, одним із яких є неповторність та етнічна розмаїтість художнього світу. Галерея персонажів — представників різних культур (української, польської, німецької та єврейської та ін.) — створює в його творах барвисту поліфонічну картину. Його тексти є особливо цікавими в сенсі презентації однієї культури в ментальному полі іншої, коли виникає діалог в імагологічній площині між «своїм» і «чужим», між текстом та історико-культурним контекстом, між автором та читачем. В процесі такого «спілкування» розкривається текстова полівалентність твору. Запропонована М.Бахтінім теорія «діалогічності», у цьому випадку є евристично продуктивним підходом у тлумаченні текстів австрійського письменника: «Ми ставимо чужій культурі нові запитання, які вона сама собі не ставила, ми шукаємо у ній відповіді на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами свої нові грані, нові смислові глибини» [Бахтін 1986: 354]. Роман Карла Еміля «Мошко з Парми. Історія одного єврейського солдата» (1880) яскраво демонструє характерне авторській манері багатоголосся й певні збіги, котрі найбільш виразно проступають крізь призму компаративного й, зокрема, інтертекстуального аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання певної проблеми та виокремлення її невирішених частин. Теорія

інтертекстуальності, починаючи з праць М. Бахтіна, Ю.Крістєвої, Р.Барта, Ж.Женета, М.Ріфаттера була верифікована, розвинута та модифікована у працях багатьох вчених, зокрема І.Арнольда, П.Бухаркіна, А.Жолковського, Ю.Лотмана, І.Смирнова, П.Торопа, І.Льїна, Г.Косікова, Н.Фатєєвої, Н.Корабльової, О. Астаф'єва та ін. Незважаючи на певну категоріальну неоднозначність окремих понять, та відмінності в типології явищ, важливим досягненням цього напрямку є розуміння тексту як «мозаїки цитат», що абсорбує та трансформує інший текст [Крістєва 2004: 167], а також уявлення про те, що «кожен текст є інтертекстом по відношенню до іншого тексту» [Барт 1989: 418]. Запропоноване Роланом Бартом поняття інтертексту «звільнило текст од будь-яких генетичних залежностей і структурної завершеності» [Будний 2008: 246]. Такий підхід відкриває шлях для різноаспектного зіставлення літературних явищ, котрі в залежності від специфіки рецепції та історико-культурного контексту набуватимуть щоразу іншої семантики.

Мета статті. Вважаємо за необхідне наголосити, що в межах нашого дослідження інтертекстуальність (або ж транстекстуальність) розглядається саме як метод прочитання тексту, спосіб декодування його окремих елементів. Спираючись на методологію згаданих вище дослідників літератури спробуємо встановити специфіку міжтекстової взаємодії та різноманітних перегуків в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми».

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Діалог із читачем розпочинається із його знайомства із часопростором. Події твору відбуваються в містечку Барнові. Таким чином, Француз апелює до обізнаності й досвідченості «свого» читача, який уже знайомий з більш ранніми творами письменника й одразу впізнає обриси так часто згадуваного галицького провінційного містечка, праобразом якого став Чортків – рідне місто письменника (тепер Тернопільської області). Окреслюючи просторові межі роману, автор використовує

реальні топоніми, котрі допитливий «співрозмовник», незалежно від часової дистанції, без зусиль знаходить на карті України: Тернопіль, Микулинці, Уляшківці, Бучач, Хоростків, Надвірна, Гусятин. Реальна топоніміка стає, таким чином, точкою перетину минулого та теперішнього, автора та сучасного читача, котрі перебувають у різних часових площинах.

Через хронотоп встановлюється зв'язок із культурно-історичним контекстом. Історія повісті «Мошко з Парми» відбувається в середині 19-го століття. Окрім безпосередніх вказівок на час у тексті твору, ми знаходимо тут епізоди, де згадуються відомі історичні постаті, як наприклад, фельдмаршал Йозеф Радецький та король Сардинії (П'ємонту) Карл Альберт [Franzos 1880: 255]. Аналіз описаних подій дає підстави припускати, що мова йде про так звану Австрійсько-італійську війну 1848–1849 років, а саме військову кампанію навесні 1849 року під проводом Радецького, котра завершилася перемогою австрійської армії під Новарою. Як відомо з історичних джерел, приводом до розв'язання воєнного конфлікту стали революційні події в Італії та оголошення Карлом Альбертом війни Австрії, котра врешті завершилась поразкою італійців і підписанням ганебного для них перемир'я [Görlich 1977: 373]. Посилання та поодинокі натяки на відомі історичні події, використання реальних імен, географічних назв створюють ілюзію об'єктивності, спонукають адресата до реконструкції історичного тла роману.

Жанрова структура твору дозволяє встановити архітекстуальні реляції із відомими зразками жанру. Адже за всіма ознаками роман «Мошко з Парми» можна класифікувати як модифіковану модель роману виховання [Притолок 2013]. У якості прототексту в романі виступають твори, регламентовані класичним каноном європейської літератури. Зв'язок із традицією проступає зокрема через алюзію, коли *«червононосий ментор вирушає із своїм невгамовним Телемахом»* у Заліщики [Franzos 1880: 31]. Як відомо, роман французького письменника Ф. Фенелона «Пригоди Телемаха» («Les Aventures de Télémaque»)

вважається одним із празразків цього жанрового різновиду, а ім'я Ментора завдяки твору закріпилося як синонім до слова учитель.

Із парадигматичними зразками жанру його споріднює специфіка сюжету, в основі якого становлення головного героя від народження до смерті, констеляція персонажів, у якій особливе місце відводиться постаті наставника (ментора), а решту персонажів виконують роль корелятивів внутрішньої та зовнішньої зміни центрального протагоніста, особливості наративної стратегії, метою якої є демонстрація етапів еволюції героя. Задеклароване у класичних зразках протистояння «Я» та «Світу» у французовому варіанті набуває специфічного вияву, оскільки проектується крізь призму релігійної свідомості персонажів, а головний герой прагне не стільки примирення зі світом (за Якобсом), як примирення із Богом.

Модифікація класичної моделі жанру прослідковуються і в концепції центрального протагоніста. У романі описується історія єврейського юнака, який всупереч своїй вірі стає солдатом. Балансуючи між двома світами — юдейським та християнським — він стає, врешті, чужинцем для усіх. Усвідомлення своєї «інакшості» робить його мовчазним відлюдником. Кожен його вчинок утверджує його в ролі вигнанця, або ж чужинця. Він неохоче вивчає ази релігії юдеїв, чубиться разом із християнськими хлопчиками, виростає дужим і високим, що також суперечить стереотипам про «єврейського хлопчика», ще й сам заявляє, що він не такий, як усі. Наперекір традиціям Мошко стає ковалем, і це, знову ж таки, зближує його із представниками іншого табору й віддаляє від одновірців, зрештою, закохується у дівчину-християнку. Однак остаточною крапкою у розриві з колись рідним йому середовищем стає рекрутчина. Двадцять років у війську створюють прірву між ним і громадою, котру герою так і не вдалося подолати.

Мошко стійко відповідає підступам долі, залишається непохитним у своїх рішеннях навіть під тиском консервативного й ворожого середовища. Ставши учнем

ковалю, він позбувається упередженості щодо іновірців-християн, а в особі Гаврила Думковича знаходить щирого друга і помічника. Обране ремесло припадає парубкові до душі. Він відчувається потрібним, його праця приносить користь людям, і мешканці Барнова уже не глузують з нього, з повагою ставляться до завзятого молодого ковалю. Усвідомлення своєї значущості окриляє головного героя, він вперше переживає справжню насолоду від життя: *«Як та рослина, котрій дістається вдосталь сонячного світла, виростає стрункою та бездоганною, так і серце, що відчувається щасливим, стає шляхетним та добрим. Тільки щастя має бути справжнім, а не таким облудним, як багатство чи зовнішність. Мойша почувався добре, бо відчував задоволення від власної праці. А таке задоволення є справжнім щастям, можливо, єдиним на землі»* [Franzos 1880: 60].

Рядки французового роману перегукуються із концепцією «сродної» праці Г.С.Сковороди. Як відомо, український філософ, засновник кордоцентризму, стверджував, що праця є сенсом життя людини, а тому, лише реалізувавши своє покликання, вона зможе досягти гармонії зі світом: *«І немає нічого радіснішого, аніж жити за призначенням. Солодкі тоді труд тілесний, терпіння тіла й навіть смерть, коли душа, володарка людини, насолоджується спорідненою собі працею»* [Сковорода 1994: 123]. Жодне із земних багатств не здатне принести людині таку радість, як споріднена її душі діяльність: *«Багатством живиться лише тіло, а душу звеселяє споріднена праця. Ось де зала солодкого її бенкетування. Тут вона, наче хитра машина, що обертається на повний хід, тішиться і, обходячись лише житнім хлібом та водою, не заздрить на царські хорони»* [Сковорода 1994: 432]. На переконання філософа, *«природа і спорідненість значить уроджене Боже доброволення і потаємний його закон, котрий всім живим управляє»* [Сковорода 1994: 435].

Карл Еміль Францоza ніби на прикладі свого героя демонструє слушність сквородинської концепції. Адже, його герой відчувається найщасливішим саме в той період

свого життя, коли знаходить свою «сродну» працю. І, навпаки, заняття не властивою його натурі діяльністю приводить його до деградації: з війська Мошко повертається знищеним фізично та деморалізованим. Він відчувається зайвим, і суспільство відвертається від «грішника». Його доля слугує ілюстрацією вчення українського філософа: *«Коли відняти від людини споріднене діяння, тоді їй – смертельна мука. ... Тоді людина всім невдоволена, гидує і становищем своїм і місцем прожиття. ... Для неї приємне, що неможливе; бажане те – що проминуло, і завидне – що віддалене. Там лише добро, де її нема і коли її нема»* [Сковорода 1994: 432].

Наявність такої ремінісценції не дає нам права стверджувати про свідомі інтертекстуальні реляції роману із сквородинським текстом, однак незаперечним є той факт, що К.Е.Француз був знайомий із творчістю Григорія Сковороди, більше того, високо цинив українського вченого-мандрівника, про що згадує в одному із своїх нарисів: *«Селянський син, що отримав освіту в Київській академії, гнаний спрагою знань, він прочанином обійшов майже всю Європу аж до Сицилії, заробляючи собі під час цих піших мандрів на хліб насущний духовною та фізичною поденщиною, а повернувшись назад на батьківщину, супроводжуваний захопленими поглядами за свої знання, він відмовляється від пропонованих йому професорських посад у Харкові й Москві, щоб не бути змушеним служити «високому, що утискує нижчого, й сильному, що терзає слабкого», й присвячує себе пробудженню свого нещасного народу, з року в рік, упродовж усього свого життя проповідуючи, застерігаючи й співаючи, вбраний у лахміття, він бродить від села до села»* [Француз 2010: 219].

Крізь призму інтертекстуального аналізу не можна не помітити наявність в романі біблійних маркерів, котрі простежуються на рівні семантики тексту через натяки, алюзії, ремінісценції та пряме цитування. Так, дискусії в кузні між Мошком та Гаврилом про християнство та юдаїзм супроводжуються цитатою зі святого письма. Одного разу непримиренні суперники з'ясовують, що заповідь *«Полюби*

ближнього свого, як самого себе» об'єднує євреїв і християн, а тому, згідно заповіту представники різних таборів не повинні ворогувати [Franzos 1880: 61]. Таким чином, в тексті наголошується на моментах, котрі об'єднують обидві релігії, та на можливості мирного й дружнього їх співіснування.

Органічно вписується в сюжетну канву роману притча про повернення блудного сина. Власне, мотив подорожі та набуття досвіду є обов'язковим елементом історії становлення головного героя в жанрі роману виховання. Мошко вирушає в подорож спочатку з власної волі у супроводі наставника, а пізніше, коли його забирають у рекрути, уже всупереч його бажанню, підкоряється долі й залишає рідні краї у складі війська на довгі двадцять років. Однак, на відміну від євангелійської історії, фінал Мошкових скитань трагічний: родина не приймає «мандрівника», котрий довгий час нехтував дотриманням суворих обрядів та звичаїв, переступив через закони віри, а отже перетворився на невинного грішника. У французовому варіанті головний герой роману залишається вигнанцем й помирає на самоті.

Книга Йова – канонічна книга Старого Заповіту, що входить до «Учительних книг». Історія, написана в жанрі притчі-параболи лягла в основу багатьох творів світової літератури, як наприклад, «Фауст» Й.В. Гете, «Страждання Йова» Дж. Б. Ланжетті, «Йов та його дружина» Ж. де Латура, «Видіння Йова» У. Блейка, «Брати Карамазови» Ф.Достоевського, «Йов» Йозефа Рота, «Йов» Д.Мережковського та ін. Карл Еміль Француз по-своєму трансформує старозавітну історію. Як і Йов, Мошко проходить шлях духовного переродження: гріхопадіння (в очах своєї громади), відречення, котре супроводжується зміною імені, бунт, нерозуміння волі Всевишнього, і врешті, усвідомлення сутності віри. Через випробування він приходиться до переоцінки світогляду. Переживаючи внутрішні конфлікти, ненависть та нерозуміння одновірців, неможливість возз'єднання із коханою у світі, поділеному на конфесії та стани, сповненому упереджень та хибних

пересторог, Мошко намагається збагнути екзистенційні основи буття, полемізує із Святим письмом. Братовбивча війна, смерть людей на полі бою остаточно змінюють переконання героя. Він знаходить свій шлях до Бога. Мотив богошукання набуває у романі домінуючого звучання, визначає основні лінії семантики тексту.

Твір Францоza перегукується із твором Дмитра Макогона «Австрійський герой». Споріднює їх не тільки проблематика твору, але й той факт, що обидва письменники народились на Галичині, Француз – у Чорткові, Макогон – у Хоросткові, котрий за часів Австрії належав до Тернопільського, а після 1816 року до Чортківського циркулу. Прикметним є і той факт, що у 1914 році Дмитро Макогон був мобілізований до австрійського війська й перебував на італійському фронті аж до розпаду Австро-Угорської імперії. Для обидвох письменників сюжет та проблематика творів виникли як результат трансформованого особистого досвіду.

Героєм твору Дмитра Макогона виступає Василь Калинюк – простий трудар-селянин. Завдяки своїй відданості й героїзму Василь здобув визнання й повагу у лавах цісарської армії: *«Тому не диво, що його ковнір вкрався щораз то новими зіздками, а вже по двох роках заскочив у найвищу підофіцерську старшину, себто у офіцерські заступники»* [Макогон 1959: 101]. Натхнений ідеалістичною вірою у прекрасне майбутнє для своїх дітей, він із запалом поринає у вир воєнного життя: *«А то я вірю, що наша кров не плине марно. Не стане нас, ляжемо тут головами, так хоч нашим дітям здобудемо крашу долю»* [Макогон 1959: 101]. На відміну від Мошка, котрий відбуває повинність, Василь вірить у своє призначення. Після вибуху гранати Василь мало не загинув, але залишився калікою. Про героя одразу ж забули: *«Воєнні товариші, спомини, всі веселі і страшні події поростали мохом забуття, з нас кожний повернув до свого заняття, а журба о хліб, боротьба о буденне існування забирала нам кожну вільну хвилю, нам ніколи було й думати про колишніх воєнних героїв, які (ми це знали), розчаровані й прибиті, живуть тепер тільки*

давньою славою» [Макогон 1959: 102]. Колишній улюбленець полку, чий портрет прикрашав цісарські покої, тепер перетворився на жалюгідного жебрака: *«Прикрита дрантивим лахміттям, маленька, бліда дівчина провадить сліпця, на якого аж лячно глянути. Ціла його твар — самі червоні шрами. Повиривана, повикушувана, одного місця нема на ній цілого»* [Макогон 1959: 102]. Розчавлений герой із сумом розмірковує про своє жалюгідне існування: *«Мушу жебрати. Та ба, й жебрати забороняють. І чого мені невільно. А колись ... Господи! І за що, за кого я так бився, скажіть мені, друже ...»* [Макогон 1959: 104]. Фінал історії зближує оповідання Дмитра Макогона із твором австрійського письменника: виснажений фізично і спустошений війною повертається до дому герой Францоza. Розповідаючи у шинку небилиці про свої воєнні пригоди, він рятується від голоду. Війна, смерть, голод і холод змінили не тільки внутрішню суть його натури — з могутнього, здорового красеня Мошко перетворився на хворобливого жалюгідного каліку. Як і Василь Калинюк, він помирає у самотності та скруті.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Роман Карла Еміля Францоza «Мошко з Парми» є поліфонічною картиною міжконфесійних та міжнаціональних стосунків у Західній Україні кінця 19-го століття і виявляє ряд компаративних перегуків та інтертекстуальних реляцій із парадигматичними зразками жанру роману виховання, засвідчуючи, таким чином, близькість до європейської літературної традиції. У романі фіксуються перетини із українським літературно-філософським простором, зокрема із концепцією «сродної праці» Г.Сковороди та оповіданням «Австрійський герой» Д.Макогона. Характерною особливістю твору є наявність біблійних маркерів та алюзій на відомі історичні події доби. Конкретні топонімічні назви та реалії підкреслюють реалістичність зображуваного та вказують на зв'язок з історико-культурним контекстом.

Перспективи наступних пошуків, на наш погляд, відкриваються саме у сфері компаративних досліджень, зокрема у імагологічній площині.

Література:

Бахтин 1986: Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.

Барт 1989: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Ролан Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

Будний 2004: Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

Кристева 2004: Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. / Ю. Кристева. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.

Макогон 1959: Макогон Д. Я. Вибрані оповідання. — Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. — 123с.

Притолок 2013: Притолок С.А. Становлення особистості та процес самоідентифікації в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми» // Наукові записки. Серія: Літературознавство. — Тернопіль: ТНПУ, 2013. — Вип.37 — С. 223-234.

Пиндус 2005: Пиндус Б., Фроленков В. Макогон Дмитро Якович // Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. — Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. — Т. 2 : К — О. — С. 432.

Сковорода 1994: Сковорода Григорій. Твори: У 2 т. — К.: АТ «Обереги», 1994. — (Гарвард. б-ка давнього українського письменства). — Т.1/ Передм. О. Мишанича. — 528с.

Француз 2010: Француз Карл Еміль. Ucraina. Культурологічні нариси / Пер. з нім., передмова і коментар Петра Рихла. — Чернівці: Книги — XXI, 2010. — 292 с.

Görlich 1977: Görlich, Ernst Joseph — Felix Romanik . Geschichte Österreichs. — 2., erweiterte Auflage. Mit 16 Dokumentar-Kunstdruckbildern. - Innsbruck - Wien: Tyrolia-Verlag, 1977. — 681 S.

Franzos 1880: Franzos Karl Emil. Moschko von Parma. Geschichte eines jüdischen Soldaten. — Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1880. — 311 S.

Hubach 1986: Hubach Sybille. Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos. — Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademischer Verlag, 1986. — 216 S.

Jakobs 1972: Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. — München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. — 326 S.

Kessler 1984: Kessler Dieter. Ich bin vielleicht kein genügend moderner Mensch. Notizen zu Karl Emil Franzos (1848-1904). — München: Verlag des süddeutschen Kulturwerks, 1984. — 43 S.

Цибенко 2000: Цибенко Л. Галицький топос австрійської літератури // Вікно в світ. — 2000. — № 2. — С. 137-157.

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ)
Людмила Грицик, проф. (Київ)
Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Срібні клейноди та гармонія його духовних змагань

Доктору філологічних наук, професору, члену-кореспонденту НАН України Ростиславу Радишевському – 70



Що впадає одразу в око, коли прагнемо заснувати заспів про Ростислава Радишевського як Ювіляра ? Відповідь постає однозначною: розмаїття зацікавлень, устремлінь, одне слово, змагань. Якщо навіть побіжно критичним оком зміряти організаційно-дослідницьку, громадську і творчу роботу відомого українського вченого, доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАН України, закордонного академіка Польської Академії Знань (Polskiej Akademii Umijętności, Kraków), завідувача кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені

Тараса Шевченка, директора Міжнародної школи україністики НАН України, провідного наукового співробітника Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Ростислава Радишевського, то помітимо: так, справді маємо справу з типом людини, яка живе у внутрішній сфері речей, істинному, божественному світлі свого єства і прагне через слово і вчинок виразити дійсність, вербалізувати її. Такі люди, як пише Томас Карлейль, із своїми авторськими правами та безправ'ям, живучи переважно у бібліотеці та своєму кабінеті, здатні впливати на цілі покоління, народи і нації, настільки багато вони встигають зробити за життя, хоча насправді живуть і працюють дуже незвично, намагаючись передати іншим своє натхнення і високі помисли та ідеї, однак трапляється, що сучасники, заклопотані своїми проблемами, не розуміють їх високих ідеалів і вчасно не здатні оцінити їхнього внеску у культуру.

Насамперед впадає в очі багатогранність, можна сказати універсальність таланту Ростислава Радишевського. Він заявив про себе як учений-літературознавець, перекладач, поет-пісняр, дитячий письменник, талановитий редактор і мудрий керівник, активний громадський діяч, організатор науки, вихователь молодшого покоління. Його посади, титули, вчені звання – це лише свідчення дивовижного таланту, невичерпної енергії і вражаючої працездатності людини, яка своїм універсалізмом і світоглядним кругозором, розмахом наукових інтересів і творів нагадує представників західноєвропейського Відродження.

Звернемо увагу лише на його полоністичні і компаративістичні праці, суспільно-історичну залежність репертуарів і засобів його інтелектуальної діяльності від рівня, розвитку і характеру порушуваних проблем. Тут багато важать питання, пов'язані з динамікою пізнавальних проблем, їх культурно-історичною природою, мінливістю категорій і понять, формуванням нових гносеологічних настанов і т.д. Мислення і поведінка вченого, його спілкування з іншими людьми не схожі на стереотипні акти, автоматизм його буття уступає місце сукупності

оригінальних орієнтирів, які він виробляв у процесах проблематизації, проектування і вирішення конкретних літературознавчих завдань. Ефективність його інтелектуальної діяльності – це проблема існування й оновлення сучасної культури.

Учений народився 28 березня 1948 року в селі Бухарів в Острозького району Рівненської області. Початкову освіту здобув у рідному селі і в сусідньому – Михалківцях, а середню – в Бугрині, щодня добираючись на уроки 10 кілометрів, і пересікаючи річку Горинь. Земля, між Острогом і Гощею, на якій перші кроки зробив юнак, благодатна і позначена божою десницею, адже в Острозі, на зламі XVI-XVII ст. постав знаменитий культурно-освітній центр – Острозька академія. Її заснував один із найбільших магнатів Волині того часу, відомий меценат, політичний діяч, нащадок Володимира Святославовича, князь Василь-Костянтин Острозький. До ореолу родової слави князів Острозьких, Слов'яно-греко-латинської академії, особливої духовної атмосфери і багатих національно-культурних традицій рідного краю Ростислав Радишевський звертатиметься в майбутньому не один раз, «українські Афіни» будуть для нього могутнім творчим стимулом і символом національної слави.

У 1967-1969 роках хлопець служив у війську, після підготовчого відділення став студентом славистики філологічного факультету Київського державного університету. Зі студентської лави починається творча праця юнака, яка інтелектуальною ниттю зв'язує його з ученим світом, відкриває перед ним керівні принципи наукового дослідження, щоб із часом він сам міг створити нові. Його першу розвідку «Полонізми у творах І. Франка: їх склад, призначення, стилістичні використання» (1971), збудовану на матеріалі «Бориславських оповідань» Іана Франка, професор Алла Коваль оцінює «на відмінно, з відзнакою».

У 1974 році Ростислав Радишевський за скеруванням Міністерства освіти потрапляє на річне навчання до Варшавського університету. Знайомство з Варшавою, її

унікальним пейзажем, Лазенками короля Станіслава Августа Понятовського, Королівським замком, Уяздовськими алеями, славетними традиціями Варшавського університету рязуче змінять долю юнака. Прогулюючись вулицею Новий світ до костюлу Святого Хреста, де в одній із колон вмуроване серце Шопена, чи то мандруючи Краківським передмістям у напрямку до Старого міста, він зрозуміє, що його серце також назавжди «вмуроване» в польську культуру, і тепер йому належить проникнути в її «підземні глибини» і розкривати її таємницю. Можна сказати, що Варшава допомогла юнакові знайти своє місце в світі і зрозуміти своє призначення.

І чим більше юнак вивчає польську літературу, тим глибшими і ширшими стають його погляди, адже наука – це не лише знання, але й свідомість, тобто вміння користуватися своїм пізнанням. Він піклується про наукові результати, прагне застосувати їх на практиці. У 1974 році, у дев'ятому номері журналу «Знання та праця» під назвою «Значимі теми, високі вимоги» опубліковано його інтерв'ю із Станіславом Лемом. У цьому ж таки році молодий учений виступив з доповіддю «Леся Українка і «Молода Польща» на Краківській міжнародній студентській науковій конференції, в якій взяли участь представники сорока двох країн. Тут він був удостоєний диплома другого ступеня, який вручив йому видатний дослідник польського модернізму професор Казімеж Вика. Через два роки ця доповідь під назвою «*Łesia Ukrainka a literatura Młodej Polski*» була надрукована у Кракові, у збірнику матеріалів студентської конференції («*Materiały Międzynarodowej sesji naukowej, zorganizowanej przez Koło Polonistów IFP UJ z okazji jubileuszu 75-lecia istnienia Koła w dniach 20-24 maja 1974*», Kraków, 1976).

У 1975 році Ростислав Радишевський закінчив Київський державний університет і вступив до аспірантури при кафедрі історії української літератури. Тема кандидатської дисертації – «Леся Українка і польська література» Науковим керівником стала професор Галина Сидоренко, а постійним консультантом – професор Григорій Вервес.

Вагомість і глибину наукової праці належно оцінили й аспірант став переможцем конкурсу молодих учених і був відзначений медаллю Академії наук України (1978). Захист кандидатської дисертації відбувся у вересні 1979 року.

Результати дослідження частково увійшли до монографії *«Іскри єднання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки»* (К., «Дніпро», 1983, 204 с.). Ця робота і на сьогодні дивовижно актуальна і вагома, бо засвідчує євроцентризм Лесі Українки, особливу історико-культурну і геополітичну концепцію її творів. Тут постульовано й обґрунтовано статус і значення європейських цінностей у творах поетеси, на основі порівняння її творів з текстами Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зигмунта Красінського, Марії Конопницької, Адама Асника, Станіслава Пшибишевського, Стефана Жеромського, Вацлава Сєрошевського, Станіслава Виспянського, Яна Каспровича, Казімежа Тетмайера та інших автор окреслює специфіку українсько-польського культурного діалогу. Цій же проблематиці присвячена книга Ростислава Радишевського – *«Юліуш Словацький. Життя і творчість»* (К., «Дніпро», 1985, 208 с.), де він простежує українські мотиви в творчості поета.

У 1990-1997 роках Ростислав Радишевський перебував у закордонному відрядженні у Польської Академії Знань (Polskiej Akademii Umijętności), в Кракові. За цей період він підготував, спорядив передмовою і опублікував 4 книги. Перша з них – *«Jan Dalibor Wagilewicz. Pisarze Polscy Rusini wraz z dodatkiem Pisarze Łacińscy Rusini»* (Przemyśl, «Południowo-Wschodni Instytut Naukowy», 1996, 320 с.). Вона є вінцем науково-просвітницької діяльності одного – нарівні із Маркіяном Шашкевичем та Яковом Головацьким – «будителів» національної свідомості в Галичині в середині ХІХ ст., учасника літературного угруповання «Руська трійця» Івана Вагилевича.

Друга – *«Poezja polskojęzyczna na Ukrainie w XVII wieku»* (Kraków: PAN, 1996. – 99 s.). Третя і четверта – *«Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część I. Monografia»* (Kraków, «Wydawnictwo Oddziału

Polskiej Akademii Nauk», 1996, 283 s.) i «*Roksolański Parnas. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część II. Antologia*» / Wybrał i opracował Rostysław Radyszewskij (Kraków, «Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk», 1998, 415 s.), у яких розкрито роль польського посередництва у формуванні давньоукраїнської літератури, досліджено рецепцію поезії Яна Кохановського, і окреслено проблему сарматського рицарства в поезії перелому ренесансу і бароко, а також вміщено корпус текстів відомих і невідомих авторів XVI-XVII ст., споряджених коментарями.

Проблематику барокової панегіричної поезії розвиває дослідник у ще одній книзі, написаній у співавторстві із Володимиром Свербигузом, «*Іван Мазепа у сарматсько-роксоланському вимірі бароко*» (К., ВЦ «Просвіта», 2006, 552 с.), тут ідеться про патріотизм і жертвоприношення благодійну діяльність Івана Мазепи у різних галузях культурного будівництва, вперше на засадах риторики здійснено широкий філологічний аналіз панегіриків і стемматичних композицій, присвячених Іванові Мазепі. Поглиблюють коло барокової проблематики його книги «*Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур*» (Київ: «МП Леся», 2009, 300 с.).

Чітко окресленого змісту бароковий синтез набув у книзі Мелетія Смотрицького «*Тренос, або Плач Єдиної Святої Помісної Апостольської Східної Церкви...*» (К., «Талком», 2015, 560 с.) яку переклав із старопольської, підготував до друку і видав Ростислав Радишевський. Це перший повний український переклад «Треносу» Мелетія Смотрицького, визначної пам'ятки ранньобарокової полемічної літератури. Книга вийшла за благословенням Святійшого Патріарха Київського та всієї Руси-України Філарета. Видання двомовне: воно містить польський текст, адаптований до вимог сучасного правопису, український переклад, передмову, словник найбільш уживаних імен, термінів та географічних назв (тобто іменний, предметний і географічний покажчики), відомості про цитованих авторів.

Уміння побачити в літературному процесі діалектику наступності, спадкоємності і нагромадження нових ідейно-естетичних якостей дуже характерне для його праць, присвячених зміні культурних парадигм і висуненню на передній план романтизму як реальної зони контакту української та польської літератур, модифікацій взаємин центру і меж всередині національних традицій. Йдеться насамперед про збірник наукових статей Ростислава Радишевського *«Полоністичні та порівняльні студії»* (К.: МП «Леся», 2009, 500 с.), антологію *«Польські романтики «української школи»: Антоній Мальчевський, Северин Гоцинський, Юзеф-Богдан Залеський»* (К., МП «Леся», 2009, 537 с.), вперше видану працю Володимира Гнатюка *«Українсько-польська правобережна література. Вибрані праці»* (К., «МП «Леся», 2008, 636 с.), книги *«Польські письменники – Нобелівські лауреати»* (К.: МП «Леся», 2009, 510 с.), *«Юзеф Ігнацій Крашевський: діалоги з Україною»* (Вінниця: ПП ТД «Едельвейс», 2012, 160 с.), *«Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки»* (К., «Київський національний університет імені Тараса Шевченка», 2010, 620 с.). У них автор простежує мінливу взаємодію традиційного і сучасного начал української і польської літератури саме в пограничному середньовічному ареалі.

Пізнавальний, загальнокультурний інтерес, глибоку пристрасть вклав Ростислав Радишевський і в книгу *«Літературознавча шевченкіана діаспори та польська рецепція Т.Г.Шевченка»* (К., «Талком», 2011, 384 с.). Тут він простежує шевченкознавчі праці Леоніда Білецького, Павла Зайцева, Богдана Лепкого, Дмитра Дорошенка, Дмитра Чижевського та інших, діяльність Українського наукового Інституту у Варшаві, творчість поета в інтерпретації Зенона-Леонарда Фіша, Леонарда Совінського, Антонія Гожалчинського, Юзефа Третяка, Мар'яна Якубця, Стефана Козака, Володимира Мокрого та ін.

Істотною і потрібною видається поява книги: *Юрій Косач. На варті нації /* відп.ред., упор., автор передм. Р.Радишевський. – К.: Талком, 2017. – 464 с. (Серія «Студії з україністики». Вип.ХХІІ), це натхненний нарис історії

української літератури з погляду демократичного націоналізму, де ідея української державності є провідною та визначальною і в осмисленні літературного процесу. Сам Косач визначив цю свою працю як нарис історії формування українського національного міфу за допомогою художнього слова.

Ще одна грань обдарування Ростислава Радишевського – художній переклад. Автор розуміє, що сенс перекладу полягає в тому, щоб адекватно передати зміст, думки і почуття, вираженів в формах чужої мови, засобами своєї рідної, тобто надати їм нової форми, але зберегти створюване оригіналом враження, його естетичну функцію. Хоча мова польська та українська дуже близькі, та все ж їхні компоненти смислу, логіко-семантичні, синтаксичні та фонетичні форми не збігаються, тому гармонійність поєднання змісту і форми в перекладах часто переростає у примат змісту над формою. Із оригіналом і його художнім перекладом завжди існує часовий зв'язок.

Він переклав барокові твори: *Аноніма* [Олександр Тишкевич?] («Пам'ять слави, праць і трудів Петра Могили»); *Феодосія Баєвського* («Ти маєшь, Петре, з чим дійсному Пану»); *Лазара Барановича* (« На Венеру осторога: утікай мерщій до Бога», «Лутрові, лотрові», «Про мир», «На 1680 рік», «Марс господар 1680 року», ряд віршів із книг «Аполлонова лютня» (Київ, 1671), «Вінець Божої Матері» (Чернігів, 1680); *Йосипа Верещинського* («Побудка», «Спосіб осади нового Києва», «Війську запорізькому присвітлий указ»); *Йосипа Калимона* («з книги «Повторна скорбота»); *Войцеха Кіцького* (з книги «Діалог про оборону України»); *Петра Могили* («На старожитний герб Максиміліана Бржозовського», «Читача до Касіяна»); *Мартина Пашковського* («Україна татарами терзана...»); *Симеона Полоцького* («Жона», «Одруження»); *Мелетій Смотрицький* («Тренос»); *Петра Терлецького* («Жорстким колись Батиєм гори потоптались», «Гей, Марсе, доблесті», «В житті грот лише єдина підпора», «Вірш на герб»); *Івана Ужевича* («Образ чесноти і слави»); *Адама Чагровського* («Дума українна», «До подільського краю син його промовляє»);

Яна Щасного-Гербурта («Практика ракуська»). З прозових творів цього періоду: *Северина Наливайка* («Лист до короля Зигмунта III»); *Пилипа Орлика* («Діярій подорожний»). Крім того, Ростислав Радишевський переклав і підготував до друку трактати *Йосипа Верещинського*, які чекають на свого видавця.

Почесне місце серед найвидатніших поетів польського Просвітництва займає творчість *Станіслава Трембецького*. Ростислав Радишевський переклав його поему «Софіївка», що вийшла окремою книгою (польський текст і його український, французький та російський переклади), з додатком нарису Сильвестра Грози «Опис Софіївки» (Київ: Університет «Україна», 2015, 192 с.).

Сповна представлена в його перекладацькому доробку «українська школа» в польському романтизмі. Зачіпають за живе, бентежать, мучать, і ми не можемо не відчутти в них зерен щирої людської правди, вірші таких поетів, як *Юзеф-Богдан Залеський* («Спів поета», «Дума», «Чайки. Запорозьський спів під час повернення Конашевича з морського походу», «У нас все інакше!», «Тужливий співак», «Думка», «Скельна чайка», «Зозулич», «Синівський жаль», «Віща сон-трава», «Степ», «Збаразька кампанія (уринок із гетьманської думи, підслуханої від українських співців про старовинні героїчні часи)», «Хотинський похід», «Із Савур-могили», «Лях сердечний на маарах», «За привидом журавлів», «Квінта в моїй кобзі», «Співоча примара», «Полянські могили», «До кобзи», «Наша покута», «Телігула», «Тарасова могила», «Привітання вітру», «Невиспівана», «У заметіль», «Жива пісня», «Може, і «Слово» – пісня!», «Соловей-Боян», «Чому пилинки?», «Бог – правда, мир, щастя», «Звідки моє горе?», «Пробудження», «Розподіл Галичини (1850 рік)», «Світло правди», «Тарас Шевченко (Історичне)», «Україна і я»); *Юліуша Словацький* («Допоможи мені, Боже!», «До альбому Софії Бобрівні», «Коли ти будеш у моїй країні»).

З ініціативи Ростислава Радишевського і з його ґрунтовною передмовою побачив світ перший том творів *Лева Євгеніуша Венглінського* «Вибрані поезії українською

мовою» (Київ: Університет «Україна», 2011, 800 с.), підготовлено до друку і другий том цього видання, куди увійшли польськомовні твори цього автора у перекладі на українську, наш перекладач зумів у ньому зберегти гнучку ритміко-інтонаційну пісенну природу оригіналу, самоцвіти його образності, побутово-реалістичні деталі.

Бентежною і повною неминущого значення входить у наш духовний світ поезія *Ярослава Івашкевича*. Ясний, свіжий образ поета, могутність його духу, відвага постають із перекладених Ростиславом Радішевським віршів: «До дружини», «Коли до люблінських повернеш піль...», «Липки навесні», «Верес», «Мандри», «Травень», «Щастя», «Світло», «Баркарола в Тимошівці», «Повернення», «На спаса», «Опестер», «Ліхтарик анемічно...», «In modo pastorale», «Європа» (фрагмент), «Зупинись, чоловіче...», «Нас ніщо не єднало...», «Я в покорі любові...», «Крізь незабутній запах сіна...», «Осінь і осінні скрипки...», «Я ще життя так дуже не любив ніколи», «Хай дні мої до решти...», «Місяць мав би зійти», «Блиск зір у спогадах помер», «Якщо тебе життя зусюди заливає», «Ще якимось у Томашівці...», «Щовечора, коли все затихає...», «По кому б'ють ранні дзвони?», «Треба вмерти», «Що ж із того, що жайвір цвіркоче», «Такої долі не оминути», «Осінні зорі», «Історія має лише прикрити...», «Не кладіть мене до ями», «Візьміть краплі моєї крові», «Вікно і дерево», «Старі жінки», «Сад зелений у зимку», «Вже не заб'є...», «Азіати», «Жменя вербового листя», «Десть іще квітує», «Нова реальність», «Музика літня», «Спека», «Підсумок», «Біографія», «До Ізольди», «Остання пісня»,

Винятковою для всієї сучасної літератури є та висота, на яку ідеали гуманізму піднесли польські письменники, лауреати Нобелівської премії. Вони з рішучою силою проголосили думку про те, що любов до людини означає дійову і самовіддану боротьбу за неї. В утвердженні цієї ідеї величезне значення мають твори *Чеслава Мілоша*, наш автор переклав такі із них: «Міттельберггайм», «Дух історії» (фрагмент поеми «Поетичний трактат», «Повчання», «Король Попель», «Veni Creator», «Зачарований Гуцьо», «Рік», «Вікно», «Місто без імені» (фрагмент поеми), «Коли

місячно», «Але книжки», «Епітафія», «Озеро», «Фокусник», «У місті», «Вибираючи вірші Ярослава Івашкевича на вечір його поезії», «Біг», а також його Промову з нагоди отримання Нобелівської премії. Рідкісне багатство душі, здатність інтимно «співпереживати» з читачем характерне для *Віслави Шимборської*, в перекладі Ротислава Радишевського побачили її твори «Світ колишній...», «Ще», «Друзям», «Роздумую про світ», «Урок», «Золоте весілля», «Вірш на честь», «Несподівана зустріч», «Рух», «Сміх», «До серця в неділю», «Печера», «Помилка», «Подяка», «Серед сонмища».

Властиве Ростиславу Радишевському відчуття нероздільності з польським народом помітне і в його перекладі твору *Владислава Станіслава Реймонта* «Із Холмської землі. Враження й нотатки». Уявлення про Радишевського-перекладача було б неповним, якби ми не сказали, що він також переклав цілий ряд творів *Леопольда Стаффа*, сподіваємося, що незабаром вийде двотомне видання його поезій, а також побачить світ окремий том поезії і політичних трактатів *Юзефа Верещинського* і підготовлений до друку окремий том поезій *Лева Верещинського* (його «Вибрані поезії українською мовою» опубліковані, а переклади його польських поезій – ні).

Переклад ніби канонізує матеріальні форми і зображальні засоби, в кожную нову добу відтворює ідейно-художню суть оригіналу в нових, сучасних йому формах мови й зображувальних засобів. Твори Юзефа-Богдана Залеського, напр., не раз перекладали українською мовою, згадаймо переклади Івана Тарасенка (Олександра Савича), Миколи Грака, Володимира Супранівського, Петра Конопацького, Ксенофонта Климковича, Миколи Зерова, Михайла Литвинця та ін. В кожному з цих перекладів відбилася особа перекладача з усіма його індивідуальними рисами, і та епоха, коли було створено переклад, тому кожен перекладач вносив у свою версію саме ті елементи, які становили основу актуальної на той час естетики. Отже, кожен новий переклад пропонував трансформацію оригіналу, обумовлену смаками автора або ж епохи. Інакше

кажучи, кожна епоха містила канон відхилень від оригіналу, причому саме в цих відхиленнях і містилася позитивна якісь перекладу, ось чому переклади того ж Ксенофонта Климковича сьогодні не задовольняють, багато його слів і зворотів з того часу вийшли з ужитку, натомість народилися й усталилися інші слова та звороти, звичні для сучасного читача. Переклади нашого автора позначені печаттю філологічної культури і поетичного обдарування, напр., «Скельна чайка» Юзефа-Богдана Залеського: «Рось-Росава» - сонні мрії, / Стогну! – ох та ах! / «Рось-Росава» - лиш надії / Я топлю в сльозах. / Таємниці світ не знає! / Вітер, мов артист, / Звуком він пустим співає, / В серці його зміст. В оригіналі: «Roś-Rasawa we śnie prawie / Jąkam – ach! o. ach! / «Roś-Rasawa» śnię na jawie / I topię się w łzach. / Tajemnicy mej świat nie wie! / Byle ma wiatr pleść; / Puste brzmienia otow ćpiewpe, / A w sercu ich treść».

Ще одна проблема, над якою роздумує Ростислав Радишевський, чи слід поліпшувати оригінал. Одні перекладачі до оригіналу ставляться з великим пієтетом і перекладають твір слово в слово, про якое «поліпшення» тут мови йти не може. Інші ж на оригінал дивляться, як на відправний пункт, або конспект твору, що його має написати перекладач. Ростислав Радишевський вважає, що свавілля перекладача в передачі духу і структури оригіналу вважається неприпустимим, тому обходить без «домислів», напр., як у вірші «Вітражі» Ярослава Івашкевича: «На вітражі Трістан промовив до Ізольди: / «Вже по долівці йдуть світла, немов гарольди. / І сонце світячи, крізь наші блідні лица, / Зведе в цілунку нас, як добра янголиця». В оригіналі: «Poiwiedział na witrażu Tristan do Izoldy / Tańcuja po posadzce wesole koboldy, / I słońce, prześwietlając nasze blade twarze, / Połączy pocałunkiem miłosne witraże».

Мабуть, жодна з проблем художнього перекладу не викликала стількох дискусій, розвідок, статей, як проблема точності перекладу. Йдеться про прихильників «духу» і «букви» перекладу. Одні доводили, що їх насамперед обходить проблема точності, під якою вони мали на увазі переклад слово в слово та механічне перенесення в

переклад чужих синтаксичних і фразеологічних конструкцій. У теорії перекладу є кілька термінів, якими позначають вірність перекладу, це еквівалентність (тобто рівноцінність, рівнозначність і рівносильність) і адекватність (вірність відтворенню), Цікаво, що обидва терміни сягають латинської форми *aequè* – рівно, однаково, так само (Гарбовский Н. Теория перевода. – М.Изд-во Московського університета, 2004. – С.286). Ростислав Радишевський вважає, що категорії еквівалентності й адекватності багаторівневі, вони включають в себе плани прагматики, семантики, синтаксису. Тут важливо зрозуміти переклад як систему, прикметами якої є цілісність, структурність, ієрархічність і взаємозумовленість.

Питання точності перекладу нерозривно зв'язано з контекстом. Контекст – це закінчений у смисловому відношенні уривок письмової або усної мови, з якого можна точно визначити смисл окремого слова чи виразу, що входить до його складу. Наприклад, слово «*wiadomośc*» у «*Słowniku języka polskiego*» за редакцією Вітольда Дорошевського має три значення: 1) інформація про щось, повідомлення, 2) засіб знань про щось, 2) знайомство з чимось, пізнання його (т.9, с.970-971). Ростислав Радишевський, перекладаючи вірш «Вікно і дерево» Ярослава Івашкевича, вибирає із цих трьох значень найточніше, цілком зрозуміле з контексту, спроможне передати суть вірша: «Дерево – музика. / Дерево – симфонія. / Дерево – інформація. / Повідомлення поганого, / Лише поганого – / Поганого». В оригіналі: «*Dzstwo muzyka. / Drzewo symfonia. / Drzewo wiadomości, / Wiadomości złego, / Tylko złego / – Złego*»

У наведених прикладах проілюстровано максимальне наближення слова перекладу до слова оригіналу. Кажемо наближення, бо, на жаль, далеко не в усіх випадках удвох якихось мовах є точні взаємні відповідники. Є взагалі слова неперекладні, або такі, що перекладаються лише з приблизним значенням, у багатьох випадках не одним словом, а комбінацією кількох слів. Наш перекладач вміє оперувати багатьма синонімами, добирати найточніші

семантичні відповідники, напр., у вірші Ярослава Івашкевича «Старі жінки».

Наприклад, «Тренос» Мелетія Смотрицького має характер народного голосіння. На думку Олександра Потєбні, голосіння виникли з прадавніх замовлянь на основі віри в магічну дію слова, що може повернути душу зі світу мертвих, «розбудити» покійника (за зовнішньою подібністю мертвого зі сплячим), вони ґрунтувались на анімістичних уявленнях праслов'ян у здатність душі чути і бачити все, що відбувається у світі живих. Федір Колесса зазначав, що у минулому призначення плачів було в тому, щоб голосим співом та криком відганяти від померлого злу силу, яка начебто зазіхає на його душу; та задобрити покійника через те, що не могли вернути його до життя, щоб він у своєму загробному житті сприяв живим родичам, а не шкодив. Цим дослідник пояснює обрядову обов'язковість голосінь. Для матері, Східної Церкви, втрачені сини ніби теж переходять у ранг «небжчиків», хоча вона і намагається їх повернути з «того світу».

В оригіналі:

«Niestetyż mnie nędznej, niestetyż nieszczęśnej. Ach ze wszęch stron z dóbr złupionej, niestetyż na świecką ciała mego hańbę z szat zwleczonej, biada mi nieznośnymi brzemiony obciążonej. Ręce w okowach, jarzmo na szyi, pęta na nogach, łańcuch na biodrach, miecz nad głową obojętny', woda pod nogami głęboka, ogień po stronach nieugaszony, zewsząd wołania, zewsząd strach, zewsząd prześladowania. Biada w mieściech i we wsiach, biada w polach i dąbrowach, biada w górach i przepaściach ziemi. Nie masz żadnego miejsca spokojnego, ani pomieszkania bezpiecznego. Dzień w boleściach i ranach, noc w stękaniiu i wzdychaniu. Lato znojne ku zemdleniu, zima mroźna ku śmierci. Mizernie bowiem nagość cierpię i aż na śmierć prześladowana bywam. Przedtem śliczna i bogata, teraz zeszpecona i uboga. Niegdy[ś] Królowa wszystkiemu światu ulubiona, teraz od wszystkich wzgardzona i strapiona.

Sam[e] do mnie co żywo wszelkie narody, wszyscy obywatele ziemscy przystąpcie, posłuchajcie głosu mego, a

poznacie, com była przed laty i zadziwujcie się. Naśmiewiskiem teraz światu jestem, a przedtem ludziom i światu po dziwienie».

У перекладі:

«Горе мені, злиденній, ой горе, нещасній, звідусіль у багатствах моїх пограбованій, ой горе, на ганьбу тіла мого перед світом із шат роздягненій! Біда мені, нестерпними тягарями обтяженій! Руки в оковах, ярмо на шиї, пута на ногах, ланцюг на стегнах, меч над головою двосічний, вода під ногами глибока, вогонь з боків негасимий, звідусіль волання, звідусіль страх, звідусіль переслідування. Біда в містах і в селах, біда в полях і дібровах, біда в горах і в земних безоднях. Немає жодного місця спокійного ані житла безпечного. День у болістях і ранах, ніч у стогнанні й зітханні. Улітку спека до млості, взимку мороз до смерті: бо ж гола-голісінька й аж на смерть гнана буваю. Колись гарна й багата, тепер споганіла й убога. Колись цариця, всьому світові любя, тепер усіма спотворена та опечалена.

Приступіть до мене, усі живі, всі народи, всі жителі землі! Послухайте голосіння мого і дізнайтесь, якою я була колись, і подивуйтеся. Посміховищем тепер світові стала, а колись була дивом дивним і людям, і ангелам».

За принципом текст «Треносу» можна класифікувати як голосіння матері за втраченими синами і руйнацію родових цінностей як важливого чинникау боротьбі зі злом. Голосючи, вона висловлює жаль з приводу втрати синів («Витончена я була перед усіма, гарна і мила, принадна, як уранішня зоря вдосвіта, красна, як місяць, чарівна, як сонце, одиначка у матері своєї, вибрана у родительки моєї, єдина чиста голубиця непорочна, ані жодного шраму чи зморшки або чогось такого не маю»). Перекладач дослівно передає ключові слова тексту на означення смутку матері через втрату синів, що характерно для похоронних плачів: «Olej wylany – imię moje, studnia wód żywych – nazwisko... Działkim rodziła i wychowała, a te się mię wyrzekły; i zostali mi się naśmiewiskiem i urąganiem. Ab[l]owiem zwlekli mię z szat moich i nago mię z domu mego wygnali; odjęli ozdobę ciała mego i głowy mej wdzięczność wzięli. Co większa, dniem i nocą starają się o biedną duszę moją i o zgubie mojej ustawicznie myślą». У

перекладі: «Олія розлита – ім'я моє; криниця води живої – ймення... Дітей народила і зростила, а вони зреклися мене, стали мені посміховиськом і глумом. Бо роздягли мене з шат моїх і нагою з дому мого вигнали: одняли оздобу тіла мого і голови моєї окрасу забрали. Що більше! Удень і вночі зазіхають на бідну душу мою і про згубу мою постійно мислять».

Текст поеми насичений усталеними словесними формулами і традиційними звертаннями («Приступіть до мене, усі живі...»; «Послухайте і зважте, де є більість, подібна до болісті моєї?»; «Слухайте жалісної моєї розповіді, всі народи, слухайте всі, хто живе в цілому світі!»; метафорами (сини «плоть мою отруйними жалами жалять»; «тяжко мені воістину з тим непокірним потомством, із тим отруйним зміїним кодлом, тяжко!»; «о люди гріха, сини погібелі, ви, які противитесь Богові і возноситеся над усім, що зовуть Богом»). Часто метафоричні комплекси мають характер градації, яка здатна особливо сильно впливати на почуття. В оригіналі: «Karłani moi olśnęli, Pasterze moi (nie chcąc widzieć, że o dusze idzie) oniemieli; Starcy moi zgłupieli, Młodzieńcy moi zdziczeli, Córki moje na wszeteczność się udały, i wszyscy jednym zamysłem Boga i prawdy jego zaniedbawszy, na duszę się moją przysięgli». Ці якості художньої мови і чинники експресивної виразності збережено і в перекладі: «Священиків моїх осліпило, пастирі мої (не бажаючи знати, що про душу йдеться) оніміли, старці мої одуріли, молодь моя здичавіла, дочки мої до розпусти вдалились. І всі одним помислом, Бога і правду Його занедбавши, на душу мою заповзялися».

Переклади Ростислава Радишевського яскраві і талановиті, перекладач демонструє неабияку майстерність, вільне володіння мовними засобами, технічну віртуозність, надзвичайну винахідливість. Автор намагається наблизитись до лексичного складу та синтаксичних конструкцій оригіналу і часом досягає в цьому добрих наслідків.

У нескінченному внутрішньому діалозі зі світом, культурою, читачем розкривається пісенно-поетична

творчість Ростислава Радишевського. Створені ним тексти для пісень захоплюють глибиною думки, щирістю, багатством почуттів і настроїв. Більшість із них є взірцем художньо-поетичної довершеності, такої гармонії змісту і форми, яка під силу лише справжньому майстру пера. Його пісні – це узагальнення віддзеркалення багатьох подій і ситуацій нашої прості епохи, вони змальовують яскраві образи людей, почуття і помисли яких зрозумілі для всіх і для кожного, вони такі, що їх кожен може вважати своїми, напр., «Увійди у мій дім»: «Я на тебе чекав за межею бажання, / Я тебе виглядав, аж засріблились далі... / Та живе ще краплина надії остання. / Ти прийдеш і розвієш із серця печалі».

У книзі *«Пісні маминого серця»* (К.: ВЦ «Просвіта», 2006. – 352 с.) автор пише:

«Мама з перших хвилин мого життя і до її останніх днів дарувала мені, родині і всім, з ким вона спілкувалася, життєдайні пісні. Хоч як жорстоко не обходилася з нею доля, хоч як важко їй не було, чим би вона не займалася – гаптуванням, ткацтвом, плетінням, шитвом, поралась на городі чи пекла хліб, найкращий на усе село, працювала ланковою в колгоспі, куховаркою на весіллях чи влаштовувала різдвяне та пасхальне застілля – українська пісня супроводжувала її, як чисте повітря, як природний вияв народного багатства. .. Завдяки співу мамине рукоділля, здавалося, було насичене такою позитивною енергетикою, що надавало її вишивкам неперевершеної досконалості. Залишається дивуватися, як у непрості, жорстокі часи історії вона зберегла чистоту та красу людського духу» [Ростислав Радишевський. Передмова // *Пісні маминого серця*. Пісенник. Упор. Р.П. Радишевського. – К.: ВЦ «Просвіта», 2006. – С.4].

Очевидно що пісенний талант передався і синові. Його пісенні композиції дуже своєрідні, їх характерна риса – поєднання реалістичного малюнка життя з метафорично-символічною образністю. В них широко вжиті розгорнуті метафори, образи-символи, різноманітні усталені поетичні формули, психологічні паралелізми, що надає їм виняткової

емоційної наснаженості та мальовничості у відтворенні життєвих явищ. Це особливо помітно у текстах, музику до яких написав композитор Ігор Якубовський (з ним Ростислав Радишевський видав 4 диски пісень), декілька з них увійшли до уже згадуваної збірки «Пісні маминого серця», а інші опубліковані у книзі Ростислава Радишевського «Мелодії серця» (К.: ВЦ «Просвіта», 2006. – 136 с.), де тексти подано разом із нотами. Збірка складається із трьох розділів. До першого «Диск 1. Вірю в тебе, моя Україно!» увійшли пісні: «Вірю в тебе, моя Україно», «Я завжди з тобою, мамо», «Пісня про Бухарів», «Лети, моя пісне», «Олесю, доне, провертайсь скоріш!», «Посміхається Київ каштанами», «Цей пізній дотик уст», «Випускний бал», «Увійди у мій дім», «Різдвяна пісня», «Шанукцімо дружбу», «Батьківщина козацької слави». Другий розділ «Диск 2. Серпнева рапсодія» містить пісні: «Серпнева рапсодія», «День і ніч без тебе», «Зійшлися дві долі», «Цвіт форзицій», «А я до тебе тільки доторкнусь», «Елегія для Марини», «Якщо усе відомо про любов», «Навіки я до тебе повернусь», «Двічі не вступить в одну ріку», «Я тебе не віддам вже нікому», «Ритми серця», «Нам однакові сняться сни». Основу третього розділу («Диск 3-4. Бузковий романс») складають пісні «Каплина й вишня», «Бузковий романс», «Хвилини розлуки», «Осінній етюд», «Стихія любові», «Посеред осені – люблю!», «Весни в зелених очах», «А тій лілеї личать позолоти», «Навіщо ж ти покликала мене?», «Танець японської вишні», «І де ж ви, мого духу браття?», «Нехай любов повернеться до нас», «В лузі плачуть у котиках лози», «Не відлітай», «Плачу з любові, вмираю з любові», «Весни казковий образ вирина», «Весняні перегони», «Любов всесильна й неземна», «Любов тримає нас на світі», «Час гоїть рани», «Барвінковий край», «Акації, медові вечори», «Там за рікою», «Тебе нема». І завершається збірка четвертим розділом «Мелодії серця», куди увійшли тексти, які ще чекають своїх композиторів: «Мелодії серця», «Цвіте кліматіс», «Птах співа в душі», «Південний вітер», «Циганська пісня», «Десь на вітрах наша любов витає», «Такі ми схожі й різні одночасно», «Нема

любові без страждання», «Калиновий спів», «Прощальний погляд», «Образ з минулого», «Заповіт матері».

Багато пісенних текстів Ростислава Радишевського відзначаються глибоким проникненням у життя, виходять далеко за межі змальованих подій. Вони хвилюють правдою, ліризмом, поетичною красою. Мабуть через це музику до них, окрім уже згаданого Ігоря Якубовського, написали такі відомі композитори, як Геннадій Татарченко, Остап Гавриш, Олександр Злотник, Геннадій Володько. Їх виконують народні артисти України Олександр Василенко, Павло Дворський, заслужені артисти України, Валерій Твін, Ірена Захарко, Марина Одолська, співачка Анна Конда, вони увійшли до репертуару гурту «Козацькі забави».

Говорити про надійність, ґрунтовність і силу характеру ювіляра навіть не доводиться, настільки ясно вони виступають у його багатогранній діяльності, у його ставленні до праці, до обов'язку, у відносинах з іншими людьми. Однак, магічний кристал його таланту має ще одну грань, про яку варто сказати б детальніше – йдеться про книговидавничу діяльність. Історія людської культури, за Хорхе Луїсом Борхесом, розгортається в просторі Всесвітньої бібліотеки (безконечності книги), де віддавна ширяють наукові гіпотези, художні образи й метафори, символи віри і мудрості багатьох століть, і люди переживають їх, як події свого життя. Ростислав Радишевський дбає про те, щоб книга як феномен культури, факт культури, знак, символ, «текст», який належно треба осмислювати, постійно доходила до читача, спонукала його до співпраці.

Вінцем книговидавничої архітектури ювіляра є серія «Київські полоністичні студії», яка виходить з 1999 року і нараховує ХХХ томів. У ХVІІІ томі цього видання вміщено покажчику праць, до увійшли до серії, він справді вражає своєю предметністю, багатосторонністю, бо подає конгломерат найновіших знань, відомостей, приписів, які стосуються розвитку сучасної полоністики і компаративістики, діалогу Сходу і Заходу, проблем, пов'язаних зі схожістю і відмінністю літератур, комплексами ідей як можливими «образами», «архетипами», стратегічною

лінією розвитку цих наук і проблемою самоідентифікації національних культур.

Окрім збірників статей, матеріалів конференцій у цій серії вийшли також тематичні збірники «Адам Міцкевич і Україна» (1999), «Юліуш Словацький і Україна» (2000), «Ярослав Івашкевич і Україна» (2001), книги Володимира Гнатюка «Українсько-польська правобережна романтична література» (2009), Станіслава Ульяша «Література пограниччя – пограниччя літератури» (2012), Богдана Бурдзея «Інший світ людської надії» (2015), Ростислава Радишевського «Польські письменники – Нобелівські лауреати» (2010), «Ю.І.Крашевський: діалоги з Україною» (2012), «Вибрані праці з літературознавства та фольклору» Юліана Маслянки (2013), тритомне видання «Рецепція творчості Тараса Шевченка в Польщі» (2014, кн.1-3) та ін. Ці книги розкривають механізми взаємодії ідей (кросскультурності) в полоністиці і україністиці, сприяють виявленню достеменно значущості і самоцінності наукових вдей.

Реальні перспективи розвитку сучасної науки пов'язані із розширенням проблемного поля літератури, переходом від популярної раніше проблеми людини у колі онтологічних, гносеологічних, етико-естетичних цінностей до створення нової парадигми мислення, де полоністика, компаративістика, зрештою україністика постають як діалог культур. Цьому сприяє заснована в 199 році з ініціативи Ростислава Радишевського серія «Бібліотека польської літератури», в якій вийшли «Поезії» Юліуша Словацького (1999), «Поезії» Ярослава Івашкевича (2000), «Польські романтики «української школи»: Антоній Мальчевський, Северин Гощинський, Юзеф-Богдан Залеський» (2009), «Передзвони польської лютні. Антологія» (2001), «Вибрані поезії українською мовою» Лева Венглинського (2011, т.1), «Вибрані твори»Томаша Падури (2012), «Поєми. Лірика. Сатира» Володимира Висоцького (2012), «Софіївка. Поєма» Станіслава Трембецького (2015), «Польща і Москва» Аполло Коженювського (2015), «Вежі» Ярослава Івашкевича (2017, пер. Дмитра Павличка).

Ще одна серія книговидавань, якою опікується наш ювіляр – «Студії з україністики», виходять з 2002 року, побачило світ 20 випусків. Окрім збірників наукових праць тут вийшли книги: «Християнство – романтичний месіанізм – сучасність» (2011) і «Шевченкознавчі та порівняльні студії» Стефана Козака (2012), «Літературознавча шевченкіана діаспори та польська рецепція Т.Г.Шевченка» Ростислава Радишевського (2014), «Росія як «опікунка» слов'ян» Станіслава Тадеуша Грабовського (2016), «Мова, фольклор, література польсько-українського пограниччя» Михайла Лесіва (2017), «Українознавчі праці» Мар'яна Якубця (2017), «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» Тадея Карабовича (2017) та ін.

З 2011 року Ростислав Радишевський ініціював серію «Друкується вперше – літературні палімпсести», у ній побачили світ «Твори у двох томах» Олександра Олеся (2011), «Твори у трьох томах» Василя Короліва-Старого (2012, т.1), «Вибрані твори у двох томах» Антіна Павлюка (2012, т.1), «Шевченкіана» Леоніда Білецького (2013, т.1-3), «Літературознавчі праці» Ореста Зілинського (2013), «Твори у двох томах» Михайла Обідного (2013, т.1). Чекають на свого видавця підготовлена до друку шеститомна «Шевченкіана діаспори» і «Наукова спадщина Леоніда Білецького» (у 4-х т.).

Універсалізм Ростислава Радишевського має два головні виміри, тісно пов'язані із собою. Перший – це глибина проникнення у різні сфери діяльності і здатність до різних видів творчості, доповнена широтою його світогляду і обсягом знань. У цьому сенсі його універсалізм не тотожним багатій ерудиції, він є гранню творчої сили, її складовою, формою її вияву. Він сусідить із гармонійною особистістю ювіляра, хоча, зрозуміло, гармонійна особистість людини залишається недосяжним ідеалом. Другий вимір – це прикмета світогляду і творчості, ця прикмета допомагає йому вловити ритм, гармонію і дихання світу, досягнути почасти прихований закономірний зв'язок причин і наслідків, визначити панівний напрям у розвитку науки, духовного життя і відповісти на це своєю творчістю і

кипучою енергією. Про те є ще одна особливість універсалізму вченого, мова йде про глибину пізнання життя і багатогранність його відтворення у продуктах своєї діяльності, про розкриття особливостей явища у його широких зв'язках, у результаті чого і досягається повнота розуміння його сутності. Таким чином багатогранний талант Ростислава Радишевського як ученого-літературознавця, перекладача, поет-пісняра, видавця і редактора, мудрого керівника й активного громадського діяча, організатора науки, вихователя молодшого покоління не можна звести до об'єднання різних знань, енциклопедизму та ерудиції. Звісно, його творчість має різні джерела, вбирає в себе різні школи і стилі, та все ж його різностороння діяльність підпорядкована єдиному надзавданню – гуманістичній настанові, перемозі добра над злом. Він, як і всі великі вчені і письменники, прагне досягнути всю суперечність прогресу людської культури, прагне довести, що панівним началом цього процесу є добро і вірить в остаточну перемогу гуманізму. Власне, звідси – срібні клейноди та гармонія його духовних змагань. Будьмо певні: витoki устремлінь Ювіляра нуртують там, де давно лунали для нього і лунають до нині пісні з маминого серця... Тому Ростислав Радишевський як поет виказує таке істинне:

*Якщо з душі спливають юні роки,
Або ж коли влучає в серце грім,
Печерські схили повертають спокій,
Бузковим цвітом – ніжним і п'янким...*

Рецензії

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

І кожен, хто зустрінеться з любов'ю (Спроба прочитання поезії Богдана Британа)

Його поетичне мистецтво (як вчора, так і сьогодні) потребує пильної уваги літературознавців. Це тим паче треба зробити, бо Богдан Британ давно сягнув творчої досконалості. Не зайве нагадати: п'ятого жовтня минулого року зустрів 65-ліття... А ознаки мистецької зрілості засвідчують такі збірки, як «На небесах Вселенської Любові» (Борислав, 2002) та «Дорога до себе» (Дрогобич, 2012). Звісно, хочеться вірити, що вершок його устремлінь – ще попереду, оскільки поет надто рідко «показує» свій ужинок читачеві.

*...Я знов іду до тебе в гості,
Мій світе жовто-синій,
Серцем охопивши
Часопростір!... (с. 43).*

Укотре впадає в око цитована строфа з «жовто-синім світом» як відкрито означеним ідентифікатором поетового кредо. І щоразу в пам'яті зринають суголосні поетичні чи публіцистичні рядки Івана Гнатюка, Василя Стуса, Вячеслава Чорновола та інших, їм подібних співців часопростору вигнання та вимушеного ув'язнення у світлі кривди. З-під пера грузинського письменника Отара Чіладзе з'явився свого часу твір «І кожен, хто зустрінеться зі мною». Натомість Богдан Британ акумулює в собі інше прагнення – зустрічатися зв Вселенською любов'ю... Так, годі часом розшукати ключ, якщо він вже потрапив до інших рук. Не буде перебільшенням, якщо б сказати, що, наприклад, Іван Швед видається неперевершеним знавцем творчості буквально усіх письменників Франкового краю, у т.ч. з Борислава. Не будемо тут називати усіх, бо диявол завжди

прикутий, ховаючись у деталі: когось випадково не згадаєш і той в одну мить перетвориться в критика-кровопивцю... Увесь світ такому «майстрові пера» не до вподоби; ні і ще раз ні, а варто підкреслити: слід не забувати глянути на себе в дзеркало... Натомість хтось вивчатиме жанрові особливості іншого побратима, зиркаючи в посібник зі вступу до літературознавства. Лишенько, бурштинове! Які знаки бувають в душі людини, яка думає гірко про ближнього!

Отже, ключ. Йдеться про ключ, щоб легше розкрити сенс тих поетичних текстів, які, приміром, Богдан Британ дібрав для збірки з неоднозначною назвою на обкладинці «Я був... Я тут! Ескізи слова і числа». Щоправда, з титульної сторінки «дивиться» на читача одна формула: «Ескізи слова і числа» (Дрогобич: Посвіт, 2018).

Що ж, підказка на «Я-особу» виглядала б зайвою. Чому? Бо ми віримо: поет зі своїм словом і був, і є, і буде ще довго... Згадка про Івана Шведа не випадкова, оскільки він був одним із упорядників літературно-мистецького збірника «Бориславський ізмарагд» (Дрогобич, 2002), де міститься добірка Британових поезій, у т.ч. таких знакових, як «Українська балада», диптих «Ми», «Місто», «Ти не приходила давно» («До М...»), «Святися, жінко!», «Сьогодні», «Сонце, скупане в місці», «І жити не час, і вмирати не час», «Прелюдія любові», «Епілог», «Благословенна мати матерів», «Псалом 50», «Псалом 150», «Заворушився український світ» та ін. До слова, доцільно виокремити й антологію «Поетичне сузір'я Франкового краю» (Дрогобич, 2006), на сторінках якої опублікована низка творів Богдана Британа. Та навіть одна добірка переконувала б читача: Богдан Британ давно заслужив своє іменне місце в лавах Національної спілки письменників України, що, нарешті, й сталося напередодні 65-річчя від дня народження правдиво талановитого поета... Прагнемо продемонструвати солідарність з Іваном Шведом, який дійшов у цікаво закроєній статті «Стає прологом епілог або Слово про Богдана Британа» («Франкова нива».- Випуск 2.- Львів: Сполом, 2017.- С. 391-408) буквально імперативного висновку: «Геній – це Богдан Британ, поет,

якому Богом дано талант величезної ваги» (с. 391). Либонь, це і є той випадок, коли мимоволі вчитуєшся дедалі, щоб проникнути у глибинні сенси моделі мислення творця тієї чи іншої словесної структури. Ось, приміром, початкові рядки поетичного твору «Post Scriptum», яким розпочинається збірка «Ескізи слова і числа»:

*Горласто півень кукурікає,
Вістує ранок –
Люди, гей!–
Натхненно защебече соловей,
А потім комашня запікає (с.7).*

Іноді постає питання: чого варта осмислена побутова сценка, що витворює ефект вивільнення від щоденних тривог? Без сумніву, багато. Складається враження, що радіус пам'яті в уродженця Борислава всеохопний, в першу чергу, в аспекті етносвітосприйняття, в окресленні загальнолюдських вартостей, у значенні цілісності української культури загалом. Звідси – імперативність і закономірність чіткого твердження Богдана Британа: Зважую плюси і мінуси

*Від землі до неба –
Де я в сіті подінуся без тебе –
Україно.
Матінко рідна,
Змучена і засмучена,
Цькована і згорьована...
Що веселками в небі грає –
Величаюсь твоїм іменем
Між народами
Від народження
І до раю!...(с. 27)*

Питання для уявного читача: де і як зростав майбутній автор «Української балади», одного з художньо завершених, сказати б, програмних творів нашого поета?

Богдан Британ народився 5 жовтня 1952 року у м. Бориславі. Після закінчення Бориславської середньої школи № 8 вступив на юридичний факультет Львівського державного університету імені Івана Франка. Хто знає, може,

й добре, що на ниві права поет з божої ласки не сягнув успіху. Натомість як творець словесних сполук він, без перебільшення, неповторний... У вступному слові, що передує антологічному збірнику «Бориславський ізмарagd», відомий український письменник Левко Різник слушно зауважив: «Цікавою видається поезія Богдана Британа в плані вміння навіть політичні загальноукраїнські проблеми осмислювати не декларативно, не описово, а з правдивим чуттям енергії художнього слова». Так, у цьому немає нічого дивного, бо зрілий «прапорносець» добра зустрів з великим ентузіазмом настання нової доби в історії України. Для нього звучить істиною на свято чи будень однозначно одне конкретне начало:

*З українських пісень
Починається день,
Починається день солов'їно.
Пробудилась земля,
Лине пісня твоя,
Батьківщино, свята Україно.*

Спостережливий поет не визнає жодного компромісу, йому чужі нотки конформізму. Він – іде. Не присяде. Не відпочине. І його слово лунає, захоплюючи такого, який стогне або ридає. Автор вірша «З українських пісень» переконує слабого, щоб останній випрямився і повторяв його вислів, власне, як закличний заповіт: З українських пісень

*Починається день
На Дніпрі, на Дністрі, над степами.
Молитвами сердець
Сам Всевишній творець
В нашій пісні єднається з нами (с. 56).*

Зумисне широко цитуємо промовистий текст, оскільки саме він засвідчує: Богдан Британ вдало «вкраплює» в поетичну тканину його суб'єктивні оціночні сплески. Останні не руйнують картину помежівної ситуації з огляду на сукупність екстремальних психологічних станів та їхні прояви, а радше навпаки – вони творять самотутнє поле зображального, зокрема, стосовно справжньої

сутності трансцендентного часопростору в дії, тобто *руху кожного з нас до свободи*. Поет вимальовує візуальні образи, що відображають сенс мотиву його суцільної пошукової активності на рівні «Я-особи»:

В єдиний нероздільний моноліт

І почуття і відчуття

Зливаються в сакральне

Хто я? Де я? –

Чия ж це трепетна ідея

Наскрізь пронизує життя ?

І образ Божої природи

На кольори на голоси

Озветься в часопросторі свободи

В живій гармонії краси!.. (с. 28)

Свого часу визначний німецький поет Стефан Георге (1868-1933) писав: «Життя – не життя поза цілковитим духовним буттям. Скільки мені за нього доводиться боротися і страждати, не знає ніхто. А чиню це все для друзів. Бачити мене таким, яким вони мене бачили, – їхня найбільша життєва втіха. Для них борюся, терплю, мовчу. Доходжу до самісінького краю – віддаю останнє...».

Наведені рядки автора збірки «Рік душі» (1897) можна легенько припасувати до нашого сучасника, якого бачимо на щодень неподалік від міської ратуші; так обійде її, оглянеться навколо, мовляв, «напевно зустріну «добру душу» і разом підемо до видавництва «Посвіт»... Ми віримо: надійде й такий час, коли видавці будуть наввипередки шукати твори Богдана Британа, щоб опублікувати та заплатити дещицю за високу його інтелектуальну працю... Аби лишень не запізно... Бо ж, за влучним спостереженням одного з найбільших українських поетів ХХ століття Петра Скунця (1942-2007), що міститься в збірці «Спитай себе» (Ужгород, 1992, с. 122), час – то великий суддя з усіма примруженими примхами й порогами тієї чи іншої епохи:

«А час пливе. Аж поки не ліг

На довгій дорозі останній поріг.

Де люди? Де друзі? На самім краю

Я сам на останнім порозі стою.

*Пороги... Ми разом долаємо їх...
Але поодинці – останній поріг».*

Богдан Британ – в дорозі. Його рідна стихія – лірика, структурована за індивідуально стилізованими засадами, де домінують філософські розмисли, глибокі естетичні переживання. Останні формують незвично цілісну інтимну атмосферу, що витворює витончений емоційний стан душі, переконливе розуміння як буденного, так і сакрального. Ні, шукаймо дисонанс. Так, його немає. Бо митець володіє непідробним світотвірним словом любові до людей.

А недоліки? Скажемо і про них. Але – не тепер. Хай порадується Поет збіркою «Ескізи слова і числа», що містить і нові, і вже досі друковані твори. Буде не зайвим, якщо висловимо сподівання-побажання: нехай би Богдан Британ невдовзі сумлінно підготував бодай однотомник вибраних поезій. І, таким чином, не приходив тільки «в гості», а був господарем там, де судилося йому жити й прославляти багатий і мальовничий край, позначений славним іменем Івана Франка та забарвлений гармонійно мирними кольорами...

Наталія Науменко,
д-р філолол. наук, проф. (Київ)

Орнаментальний стиль сучасної критики

(Астаф'єв О.Г. Орнаменти слова: розвідки, статті, рецензії / упоряд., післямова М.І. Зимомрі. – Київ – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 408 с.)

Хоч рецензоване видання побачило світ кілька літ тому, а все ж воно не загубилося у книжковому потоці й заслуговує на увагу. Адже до збірки, що містить п'ятдесят дві літературно-критичні праці Олександра Астаф'єва, об'єднаних під заголовком «Орнаменти слова», доцільно прилучити й такий мистецький образ, як арабеск. Це європейська назва складного середньовічного східного

орнаменту з геометричних, рослинних і каліграфічних елементів. Після епохи Відродження арабеском стали називати вигадливий орнамент із самих лише рослинних форм, які утворювали складні переплетення – магічні візерунки, що допомагали у релігійних медитаціях.

Концептуальні риси орнаменту в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві, передусім ритмічність і повторюваність, отримують потужний естетичний потенціал у писемному, зокрема й науковому – у нашому випадку літературно-критичному – творі завдяки повторюваності та ритмічності словесних рядів, якими первісний орнамент не лише візуалізується у свідомості реципієнта, а й уводиться у стан неперервного руху.

Сама ідея арабеска співзвучна з уявленнями ісламських теологів про «вічно ткане полотно Всесвіту». Рух зорів, який має свій нескінченний ритм, може бути зупинено (або продовжено) у будь-якій точці без порушення цілісності орнаменту.

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. Поняття «розум» указує на інтелектуальне начало творчої натури, що виявляється не тільки у художній творчості, а й у літературознавчих працях, у котрих порушується чимало теоретичних проблем і аналізуються концептуальні явища літературного процесу різних часів і країн.

Так, у найбільшій за обсягом та вагомістю теоретичній статті «Національне мистецтво» Б.-І. Антонич формулює тезу, котра пройде крізь усю його подальшу

літературно-критичну діяльність: *«Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює... лише створює окрему дійсність».*

Яким чином постає новий твір, а отже – створюється нова дійсність? Процес творення Антонич поділяє на три етапи. Перший – намір автора (інтенція), другий – власне творення, третій – інтерпретаційний, або акт сприйняття художнього твору (рецепція). Намір автора стосовно твору тісно пов'язаний з матеріалом, яким є уявлення, а не слово.

Далі Антонич подає п'ять ступенів інтенційного процесу – *«від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і вкінці матеріалізація цих засобів».* Антонич вирізняє своєрідний підпункт між наміром та завершенням твору – процес матеріалізації наміру, що в результаті переходить у текст.

Як і будь-який «емоційний шал», бажання автора писати – хаотичне й невпорядковане. Тому Б.-І. Антонич і дає пораду: *«Цей сирий матеріал треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а навпаки, відкинути те, що неважне й непутнє».* Причому стосується це не лише художнього твору, а й наукової статті, розвідки, рецензії.

Тому мета цієї роботи – на основі аналізу збірки статей «Орнаменти слова» Олександра Астаф'єва установити нові тенденції у дослідженні знакового літературного явища крізь призму різних наук і мистецтв.

«Добре придумана назва – наполовину зроблена справа», – стверджує народна мудрість. А що можна побачити в назві рецензії або наукової статті? Об'єкт і предмет наукових студій; частини їхні мету та завдання, методологію дослідження, а подеколи й лейтмотиви доробку рецензованих авторів... От кілька прикладів із «Орнаментів слова»: «Про художню біографістику Оксани Іваненко»; «Компаративістичні уроки Ігоря Качуровського»; «Народження казки із духа Івана Франка»; «Про Євгена Маланюка, вписаного у польський пейзаж»; «Нове про

творчість Володимира Винниченка»; «Літературознавчий дискурс Миколи Ткачука» тощо.

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.

Назви, наведені у змісті «Орнаментів...», створюють горизонт очікування не лише наукової статті, а й рецензії, спогаду, вітальної промови, публіцистичного есе, іншими словами – писемного арабеска. Лише розкривши книгу на відповідній сторінці, можна знайти відповідь на свою здогадку. Так, Оксані Іваненко присвятив свою працю Іван Братусь (а її, своєю чергою, Олександр Григорович дещо категорично називає «суворо науковою», але притому «простою та доступною», с. 143).

Під обкладинкою «Компаративістичні уроки...» заховано водночас дві книги видатного поета й літературознавця Ігоря Качуровського, які вже стали бестселерами: «Променисті сильвети» та двотомник «Генерика і архітектоніка». Зокрема, зазначена рецензія становить іще й значний інтерес у галузі текстології – зважаючи на те, що О. Астаф'єв згадує в ній низку книг, підготовлених до друку (с. 221). Передусім – «Український сонетарій», «Пантеон світової поезії» та два з трьох томів хрестоматії української релігійної літератури. Шкода, що Ігореві Васильовичу не судилося здійснити цих грандіозних намірів, – та водночас можна сподіватися, що його справу достойно продовжать послідовники...

Перефразоване ніцшеанське «Народження трагедії» видозмінилося у дослідження казкового доробку Івана

Франка в інтерпретації Галини Сабат – «науковця з біблійним прізвиськом». Саме поняття казки викликає враження чогось загадкового, подеколи моторошного – і водночас яскравого, різнобарвного, оповіді зі складним, навіть детективним сюжетом. І, звісно, з архетипною перемогою добра над злом. Про це говорить і те, що монографія пані Галини (як і рецензія О. Астаф'єва) рясніє характерними казковими цитатами, зачинами та закінченнями, посиланнями на інші літературні казки.

Казковою за тональністю є назва іншої рецензії – «Її величність Іронія» (с. 194-198). Ідеться в ній про монографію випускника Національного Університету «Києво-Могилянська Академія» Ростислава Семківа «Іронічна структура» (2004), видану за тематикою його кандидатської дисертації.

«Епоха тотальної іронії» – так канадський філолог Нортроп Фрай називав останню третину ХХ століття – актуалізувалася на новому рівні уже як невід'ємний елемент стилю постмодернізму. Він позначений схильністю авторів до гри з класичними явищами мистецтва, до переосмислення літературних традицій, яке вельми часто здійснювалося в іронічному ключі. «Вседозволеність» у душі Пола Феєрабенда, з одного боку, призвела до розмивання жанрово-стильових меж, піднесення випадкових сполучень слів до рівня високих метафор, але з другого – зумовила незвичайні погляди на життя, усвідомлення того, що літератором може бути кожен.

І Р. Семків, і О. Астаф'єв доводять: попри те що, за етимологічним словником, іронія – це прикидання гіршим, ніж ти є, в нашому постмодерному (а то й пост-постмодерному) середовищі це ще й зміщення акцентів, повсякчасне залучення співрозмовника до спільної творчості. Єдиний негатив, на якому наголошує рецензент (с. 198), – недостатня увага «екс-могилянця» до іронічної поетики в українській літературі (адже до дослідження взято «короткий джентльменський набір» – Т. Шевченка, І. Франка і... Ю. Андруховича; а де ж Остап Вишня, «Літературний ярмарок» 1920-х років та іже з ними?..).

Водночас, без сумніву, – це спонука до самостійних філологічних студій, до яких охоче вдасться і автор цієї рецензії.

Потребою всебічного осмислення польської поезії, зокрема в її порівнянні з українською й почасти російською, підкреслено актуальність іншої статті О. Астаф'єва – «Поетична мова авангарду». Йдеться про такий різноплановий аспект цього феномена, як вільне віршування.

Природа верлібру дозволила визначити особливості взаємопроникнення жанрово-стильових рис у творчості певного лірика і формуванні індивідуальної поетичної картини світу, заломлену крізь переосмислені фольклорні первні вільного вірша. Імпресіонізм і футуризм – стильові маркери поезії 1920-х років – змушують дослідника звернути увагу на верлібр як одне з характерних явищ тієї доби. До вільного вірша у статті наведено чимало метафоричних концептів на кшталт «танець ідіотів», «колядка», «портрет мов». Щодо останнього: чи не цікаво було б сучасникові зрозуміти, які саме мови портретовано у такому чотиривірші Олексія Кручених?

Икэ мина ни

Сину кси

Ямах алик

Зел (див. с. 102).

Навіть непрофесійному лінгвістові у кожному слові (так, саме слові!) відкриється семантика конкретної мови: японської (*іке*, що асоціюється з ікебаною), китайської й водночас української (*міна ні*, наче вислів «не міняймося»; до того ж у китайській мові «ні» – це займенник «ти», а в українській – заперечна частка), грецької й водночас латинської (*сину кси*), тюркських (*ямах алік*) і, нарешті... знову-таки української (*зел* як вірогідна форма родового множини від «зело»). На думку відомого дослідника верлібристики Олександра Жовтіса, така конфігурація тексту виступає оригінальним мовним прийомом, адже вона переслідує мету акцентуації слова, групи слів і фрагментів

слова, установлює нові відношення між одиницями тексту в межах окремої мови і між мовами загалом.

Щодо стилю есеїстики Євгена Маланюка Григорій Клочек, порівнюючи її зі стилем І. Франка, М. Зерова та Л. Новиченка, зауважує: у науці про літературу можна говорити про таке явище наукового висловлювання, як «геніальна простота». Її зумовлює особлива здатність дослідника проникати в суть осмислюваних речей і явищ, розуміти Істину, бачити її стереоскопічно і настільки виразно, що адекватне вираження цієї суті сприймається як щось просте й зрозуміле.

За словами самого поета, «уміння аналізувати означає уміння досліджувати енергетику слова». Творча інтерпретація Маланюкових думок стосовно конкретного факту – події, лектури, критичного зауваження – вивершується у невеликих розміром, досконалих формою есе. Тематично вони дуже різноманітні, але міцно пов'язані в одне ціле індивідуальністю автора. Звідси й назва – «Книга спостережень». Тому вдумливий дослідник – а таким безперечно є й Олександр Астаф'єв – обов'язково знайде в Є. Маланюка чимало імпульсів до самостійного розмислу на тему української духовності, історії та культури. Цьому й присвячено статтю-відгук на «Книгу спостережень» – «Простір для роздумів» (с. 133-136).

З новітніх позицій автор відгуку пояснює категоричний подеколи тон есеїста тим, що Маланюк, сам талановитий поет, переймався загумінковим становищем тогочасного письменства, його залежністю від суспільно-політичних чинників і, можливо, не бачив виходу зі становища, яке склалося. Тому як висновок у роботі стверджується:

«Відчувши весь драматизм програних змагань 1917-1920 років, Маланюк, як і Донцов, вірив у те, що найважливіше завдання провідної верстви – домогтися того, щоб знищити у кожного почуття раба, «еллінський» первень і зробити його (очевидно, кожного. – Н.Н.) сильним і упевненим у собі і гідним своїх устремлінь, а саме – побудови української суверенної незалежної держави» (с. 135).

І з цим завданням, дякувати Богові, якщо комусь вдається впоратись на рівні власної особистості; як «знищити почуття раба» у межах цілої держави – готових рецептів досі нема.

Франкова метафора «огонь в одязі слова» за більш ніж 100 років отримала чимало інтерпретацій. Одну з найновіших репрезентовано у статті О.Астаф'єва «Про літературні Євангелія в українському одязі» (с. 147-151). Йдеться про монографію чернівчанина Володимира Антофійчука «Євангельські образи в українській літературі ХХ століття» (2001).

Тотожність ліричного та релігійного елементів у словесній творчості найґрунтовніше, як на сьогодні, прояснив Дж.Сантаяна: «Релігія – це поезія, що стала провідником життя, поезія, що, змінивши науку чи ґрунтуючись на ній, наближає нас до вищої реальності. Поезія – це релігія, відпущена у вільне плавання, котра не впливає на людські вчинки і не знаходить вираження в культурі та догмі; це релігія, позбавлена практичної дієвості та метафізичної ілюзії». «Згорнутим у клубок Євангелієм» релігієзнавці називають молитву «Отче наш».

На думку О.Астаф'єва, базова ідея монографії В. Антофійчука – те, що об'єкт розуміння (Новий Завіт) або якийсь його аспект є представленим в українській літературі у вигляді індивідуального художнього світу (с. 148). Цю тезу можна проілюструвати таким прикладом. Розвиток образу у верлібрі В. Кордуна «Жоржиновий Христос» дає підстави визнати його алюзією до Євангелія від Матвія: за його сюжетом, воскреслий Христос явився Марії Магдалині у подобі садівника (Мт. 42). В. Кордун розкриває цю тему у ключі християнської образності саду як осердя духовності, утілюючи в образі Христа-садівника символіку води й тим самим проголошуючи євангельську «єдність чоловіка і жінки у всезагальному Воскресінні»:

*Жоржиновий Христос...
набирає в своє обличчя води –
поцілунками обмиває
пелюстку за пелюсткою*

жоржини кожної...

У ліриці, як і в щирому та витонченому зверненні до Божества, митець оприявнює своє трансцендентальне бачення реального світу та працює над удосконаленням своєї душі. Завдяки особливій природі слова, уведеного у вільну віршову форму з її пам'яттю молитвословного жанру, поети відновлюють зв'язок поезії та релігійного обряду. У художньому світі релігійної поезії величезна вага надається антропологічній компоненті. Навіть найвищі божества ословлюються в подоби зні людей – прекрасних, піднесених. Усе зображене проходить через горнило чуйної душі іконописця, піснетворця та поета, воно забарвлене співпереживанням.

Філософема безсмертя втілилася в іншій статті, назва якої перегукується з творчістю Павла Загребельного: «Дума про невмирущу людину» (с. 275-284). Присвячено її збірці нарисів та інтерв'ю Миколи Зимомрі «Долі в людях». Враження М. Зимомрі, авторитетного письменника-літературознавця, від знайомства з автором (чи то особистим, чи з книжок), із його художніми та науковими творами, своєю чергою, зумовлюють усі подальші сприйняття та переживання, й у результаті формується портрет унікальної людської особистості з лише їй притаманним складом розуму, волі, душі.

Не можна не зважити на унікальну для творця збірки «Долі в людях» річ, – надзвичайно багату синонімію до дієслів, що позначають головні етапи життя, надто ж – народження людини. Так, він воліє говорити про свого сучасника не просто «з'явився на світ», чи «народився», а обов'язково скаже:

«Передвічний благословив струмені живої води на час його [Михайла Волощука] народження»;

«...малинові дзвони несуть веселе й добре в казкову даль батьківських коренів» (про Я. Грицьковяна);

«Василь Поп вперше побачив світ під високим небом Хуста... Звідси в тиху та ясну погоду зримо видніються все ще живі руїни древнього замку»;

«Петро Гудивок привітав білий світ на Великдень»;

марафон життя Романа Гром'яка *«започаткувався... під теплим по-весняному нескрипучим дощем 21 березня 1937 року»*;

«Що ж то був за світ, який Ігор Добрянський побачив 3 травня 1955 року? Час був зачарований»... («Час і життя»).

Крізь основні об'єкти мистецького зацікавлення неважко помітити різнопланову, почасти суперечливу постать Майстра – ліричного і водночас палкого, нестримного, але завжди відвертого й правдивого, згодного вдаватися до «дражливих» тем, осмислювати найважчі проблеми доби. Як наслідок – багата галерея образів, характерів, які репрезентують світовідчуття автора й оцінювання людини в її соціальній і духовній самотності.

Найвища похвала, якої може удостоїтися науковець, – «Ви умієте говорити просто про складне».

Найвища похвала, якої може удостоїтися оповідач, – «Ви так гарно про щось говорите, що й мені захотілося це відчувати».

Найвища похвала, якої може удостоїтися поет, – «Я це теж бачив / бачила, а такими словами описати це явище змогли тільки Ви».

Попри розмаїтість сміливих наукових ідей і концепцій, оприявнених у працях О. Астаф'єва, дух Слова як поетичного твору став визначальним у творенні особливої атмосфери «дружньої гутірки», відомої нам із поезії вищезгаданого Богдана-Ігоря Антонича. З отим дещо наївним зізнанням:

Символіка завбога наша

І орнаментика засіра.

Де ж міра мір, єдина міра?

Кожним словом О. Астаф'єв усіляко намагається довести, що й символіка української літератури вельми багата, і орнаментика така, що нею могла б пишатися будь-яка мова. А «міра мір», якої кожним своїм висловом радить дотримуватися Микола Ткачук (с. 325), – це доречне вживання та поєднання слів, та обов'язково із любов'ю, котра ключовим концептом і ввійшла до назви науки – «філологія».

Уміти аналізувати літературні твори – означає вміти відчувати й досліджувати енергетику художнього слова. А от аналізувати доробок витонченого аналітика, такого, як Олександр Астаф'єв, – це вже зовсім інший рівень. Це не просто відчуття та дослідження енергетики, а й шляхи до створення особливого, безпечного в усіх сенсах «атомного реактора» для енергії, здатної тільки надихати на творчість. Від якої якщо й станеться «вибух», то тільки «літературний», подібний до того, який Марія Зубрицька описувала так: «З одного боку, [він] спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її осмислення».

Без сумніву, слід висловити подячне слово Миколі Зимомрі за цінну післямову «Його знак душі як візерунок зі слова» (с. 375-384), а також загалом за вдумливе упорядкування збірки вибраних статей визначного українського літературознавця Олександра Астаф'єва.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Цінне видання – явище в українській етнології

Кирій Віктор, Сікора Любомир. Етногенеза русинів. Монографія. – Дрогобич: Посвіт, 2017.– 962 с.

Нещодавно побачило світ капітальне дослідження «Етногенеза русинів». Це – результат творчої співпраці В. Кирія та Л. Сікори у галузі етнології. Адже читацький загал вже звернув увагу на таку їхню попередню ґрунтовну публікацію, як «*Етногенеза арійських та доіндоєвропейських народів. Історико-етнологічне дослідження*» (Львів: Піраміда, 2012, 842 с.). Обидва видання заслуговують на усебічну увагу. Звісно, кожний з них має й особисті авторські здобутки. Так, перу Віктора Кирія належать численні статті й монографічні студії, присвячені вивченню етнологічного масиву. Вони нерідко кардинально опонують усталеним науковим поглядам на низку дискусійних питань у царині

давніх культур. Виокремимо наступні монографії: «Фестський диск в етнокультурному контексті. Дешифрування мінойського піктографічного письма» (Дрогобич, Посвіт, 2016); «Шестибожжя давньоруського пантеону в контексті індоевропейської (патріархальної) та доіндоевропейської (матріархальної) релігійних традицій» (Дрогобич, Посвіт, 2017); статтю: «Етнокультурна ідентичність Сімаргла (Сіма Регла)» (Народозначі зошити, № 6, Львів, 2017) та ін. Цікаві спостереження дослідника містяться в літературознавчій монографії: «Під масками Шекспіра і Сервантеса» (Дрогобич: Коло, 2012). Широкий розголос викликали також публіцистичні виступи Віктора Кирія зі сторінок авторитетного видання «Франковий край», у яких автор аналізує гострі духовні, політичні та соціальні проблеми, характерні для українського сьогодення.

Натомість в особі Любомира Сікори маємо відомого громадського діяча, який упродовж останніх десятиліть очолює ВГО «Бойківське етнологічне товариство»; він – голова Науково-культурологічного товариства «Бойківщина». Як діалектолог, знавець і дослідник бойківського ареалу, він видав концептуально вагому працю «Жива бесіда» (Дрогобич, Посвіт, 2017), де зібрані бойківські фраземи, доповнені літературними авторськими образками. Варто згадати ще й такі результати наукової співпраці В. Кирія та Л. Сікори, як: «Етногенеза субетносу бойків у контексті етнокультурних реалій давньої історії Європи» (2010); «Символіка сімки у прадавніх культурах» (2012); «Давня Русь – неоміфи та реалії» (2010).

Стосовно рецензованого видання, то тут дослідники зробили спробу простежити етнічні витоки Давньої Русі та її автохтонів як спільноти, а заодно і цілий етногенез українців – від доби бронзи – до давньоруської. Без перебільшення, на таку книгу назрів запит часу – попри те, що почасти проблему походження русі намагалися у той чи інший спосіб вирішити чимало учених. Одна із останніх резонансних спроб – дослідження Омеляна Прицака «Походження Русі» (1997). У ній викладена нова теорія

походження Київської Русі («хозарська»). Щоправда, вона зазнала ґрунтовної критики у згаданій праці В. Кирія та Л. Сікори «Етногенеза арійських та доіндоевропейських народів...» (с. 634 – 639). До речі, назване видання п'ять років поспіль не зникає із переліку найбільш цікавих нових книжкових позицій історичного змісту в електронному каталозі бібліотеки Торонтського університету. Окрема сторінка їй відведена і в електронному каталозі бібліотеки Стенфордського університету (США). Для авторів чимало значила моральна підтримка з боку низки українських учених, які виступили рецензентами, у т.ч. академіка НАН України, ректора львівського Інституту народознавства Степана Павлюка; Миколи Вегеша – ректора Ужгородського національного університету; професора Михайла Тиводара; академіка АН Вищої школи України Володимира Грабовецького та Романа Петріва. Високо оцінили працю не тільки історики, але й філологи, зокрема: академік НАН України Микола Мушинка (Пряшів, Словаччина); професори Микола Зимомря, Петро Іванишин (Дрогобич); Павло Чучка (Ужгород). Докладну післямову написав доктор філософії Богдан Завідняк (Дрогобич).

Таке широке залучення різних фахівців до рецензування цієї праці могло б видатися надмірним. Проте це цілком доречно, адже тут має місце спектр прикладних дисциплін, до паралельного застосування яких вдаються автори, напрацьовуючи свою доказову базу. Йдеться про інтердисциплінарний спектр з проекцією на археологію, історичне джерелознавство, порівняльну мітологію, порівняльне мовознавство, антропологію тощо. Останнє примітне й до монографії «Етногенеза русинів». Можна б стверджувати: вона постає своєрідним продовженням попередньої праці, у якому простежується цілком доцільне тематичне звуження.

Автори «Етногенези русинів» насамперед звертають увагу на найбільш давні джерела, у яких згадані тотожні етноніми: «русь»; «рутени» – етноніми, якими у добу середньовіччя різними народами позначалися предки сучасних українців. До слова, перша згадка етноніму «русь»

належить Аристотелю, який у творі «Про небо» виокремлює десь далеко на північ від Греції народ, окреслюючи поняття – «скіфи-русь»; очевидно, мовиться про територію сучасної України. Ще більш давньою є форма етноніму «рутени» – вона сягає 17-го ст. до н. е. і трапляється у давньоєгипетському культурному контексті, а йдеться про дві держави: на території Палестини (Нижня Рутену) та біля Тигру і Єфрату (Верхня Рутену). В останньому випадку відома інша назва держави – Мітані. Аристократична верхівка Мітані – індоєвропейці, близькі за своїми іменами до індоаріїв. Автори зупиняються на утвердженні висновку, крізь призму якого мітанійці-індоєвропейці були вихідцями із Праукраїни (населення Ямної арх. культури). Власне, тому їх і називали єгиптяни «рутенами». Також спорідненим із ними індоєвропейським народом (як це доводить відомий ізраїльський археолог Емануель Анаті) були гіксоси, які на той час (близько 1650 до н. е.) володіли Палестиною (після чого завоювали Нижній Єгипет).

У цьому контексті слід зауважити: чимало авторів повторюють застарілу помилкову думку, ніби гіксоси були семітами. Отож, порівняймо це із тим, що пише про гіксосів Е. Анаті: *«Із собою вони принесли індоєвропейську мову, новий спосіб життя, художні навички, релігійні уявлення та звичай»* [«Етногенеза русинів», с. 174].

Хронологічно наступна Рутенія фіксується історичними джерелами на півдні сучасної Франції у I ст. до н. е. (Нарбонська Галлія). Свого часу Сергій Шелухін у студії (*«Звідкіля походить Русь. Теорія кельтського походження Київської Русі з Франції»*, Прага, 1929) стверджував, що Русь була заснована кельтами, оскільки, за його переконанням, у добу Юлія Цезаря Нарбонську Галлію населяли кельти. Проте автори рецензованої праці «Етногенеза русинів» схиляються до іншої тези: тут у I ст. до н. е. мешкали аквітани, а не кельти; при цьому аквітани були автохтонами Галлії, які осіли на цих теренах, починаючи із доби бронзи. На основі аналізу історичних та археологічних джерел автори з'ясовують, що галльські аквітани репрезентували галузку мегаетносу венетів (венедів,

енетів). Згаданий мегаетнос сформувався у контексті пізньотрипільських археологічних груп на території Праукраїни ще у добу енеоліту, де почасти залишилася його частина – у Східному Прикарпатті, як про це повідомляє давньоримський історик Тацит.

В. Кирій та Л. Сікора звернули увагу на зв'язок прикарпатських венетів із бойками. В рецензованій книзі «Етногенеза русинів» вони значно поглибили відповідну гіпотезу з огляду на зіставлення спільних рис у культурі різних венетських галузок. Особливо примітними видаються східно-прикарпатсько-італійські паралелі, що сягають X ст. до н. е. (культури Висоцька – Вілланова). Зафіксовані яскраво виражені трипільські елементи у матеріальній культурі венетів Бретані. Зрозуміло, зацікавлення викликають маловідомі аспекти формування слов'янського мегаетносу. Автори визнають слушність лінгвістичної гіпотези Георга Голцера про те, що ще у VII ст. давньослов'янська мова була єдиною (не рахуючи її поділ на діалекти). Австрійський мовознавець виділяє доіндоєвропейський компонент у слов'янських мовах (відсутній в інших індоєвропейських), що, на думку авторів «Етногенези русинів», належить до спадку пізньотрипільського мовного субстрату, успадкованого венетами. При цьому протослов'янською мовою слід вважати мову будинів, яка поширилася серед північнофракійських народностей Північного Причорномор'я (нащадків скелотів-землеробів та скелотів-орачів) у контексті змішування населення Черняхівської та Київської арх. культур (останню автори пов'язують із нащадками будинів). А доводиться ними ця думка на основі низки цікавих фактів, встановлених відомими антропологами.

У рецензованій монографії присутнім є з'ясування істини у питанні етнічної ідентифікації бастарнів, дві галузки яких мешкали на території Праукраїни, де й фіксуються історичними джерелами початку нашої ери. Різні античні історики згадують про бастарнів, проте далеко не всі вони узгоджують свої думки відносно їхнього

етнічного походження. Навколо цього точаться три версії: кельтська, фракійська та германська. Так, думка В. Кирія та Л. Сікори доволі переконлива, коли вони доводять, що бастарни були нащадками агатирсів. Хто і де зафіксував агатирсів? Геродот з Гелікарнасу в V ст. до н. е. – у Північному Причорномор'ї. Автори також простежують етногенез агатирсів як кельто-фракійського симбіозу. Таким чином, узгоджуються між собою ті античні джерела (а їх немало), які свідчать про те, що бастарни були кельтами, – із тими, які дотримуються фракійської версії.

Це питання є досить суттєвим із тієї причини, що східна галузка бастарнів – предки слов'янського племені полян, тобто племені, яке літописець Нестор протиставляє решті слов'янських племен, як більш цивілізоване. Водночас західна галузка бастарнів – важливий етнічний компонент в етногенезі гуцулів, що підкреслюють автори монографії. З полянами вони також ототожнюють згаданих в історичних джерелах антів, яких свого часу очолював князь Бож (в творця «Слова о полку Ігоревім» – це «Бус»). При цьому назва «анти» ототожнюється із назвою кельтського племені андів; ймовірно, воно брало участь в етногенезі бастарнів (принаймні східної їх галузки).

У монографії містяться докладні докази раніше висунутих авторами гіпотез. Зокрема, В. Кирій та Л. Сікора наводять численні історичні джерела, в яких готи ототожнюються із гетами-фракійцями. Автори порівнюють ці свідчення із даними антропології; в ареалі Черняхівської культури, яка хронологічно й просторово збігається із територією, що її посідали готи, відсутній зримо германський антропологічний тип. Одне слово, на відміну від ареалу Вельбарської арх. культури, який збігається із розселенням гепідів. Спростовують автори і застарілу теорію про формування Черняхівської культури на основі Вельбарської, позаяк за новітніми даними провідних українських археологів, ці культури фактично були ровесницями. Увага дослідників зосереджена на масиві фактів сучасних скандинавських археологів про недостатню

відповідність легенди про походження готів із о. Готланд археологічним реаліям формування Вельбарської культури.

Впадає в око критика німецькомовних етнізмів двох готських галузок: «вестготи» та «остготи», протиставлення їх автентичним: візиготи та остроготи. На думку авторів, «візиготами» свого часу почали називатися гети-фракійці, а «остроготами» – нащадки скелотів-фракійців (відомих у часи Геродота як скіфи-землероби, скіфи-орачі та царські скіфи чи базілеї). При цьому обґрунтовується в праці «Етногенеза русинів» бачення незначної присутності іранськомовного етнічного компоненту у Північному Причорномор'ї. Опираючись на скелотську та давньогрецьку легенди про походження цього народу, наведені Геродотом, автори визнають іранськомовними лише скіфів-кочівників, які мешкали на території сучасних Полтавської та Харківської областей. Тут варто зауважити: чимало сучасних авторитетних українських істориків (зокрема, Микола Бандрівський) вважають згаданих Геродотом скіфів-землеробів та скіфів-орачів – місцевими автохтонами, які згодом взяли безпосередню важливу участь в етногенезі українського народу. А водночас має місце й твердження, що важливу участь в етногенезі українців свого часу взяло населення Черняхівської арх. культури, яке прийшло їм на зміну. Отже, реконструкція етнічних процесів, що проходили на території Праукраїни, узгоджує чимало існуючих в науці суперечностей. Вона заснована на тому, що жоден із тих народів, які мешкали на території України, не зник безслідно, але залишився жити тут у своїх нащадках; власне, попри те, що із цієї землі періодично відбувалися значні міграції (частковий відтік населення, який простежується і у наш час). Заключна частина книжки «Етногенеза русинів» присвячена ранньому етапу давньоруської доби, де зроблена спроба реконструювати геополітичну картину. Дослідники на основі історичних джерел виявили чимало такого, що було неприйнятним для радянської науки із ідеологічних міркувань. Відповідно до повідомлення «Книги кліматі» персидського автора X ст. аль Фарсі, вся Русь складалася із трьох племінних королівств, які він називає

Куябою, Скалібою та Артанією (столиця: Арта). Перше із них ідентифікується науковим загалом як Київська Русь. За попередніх епох висувалися непереконливі версії стосовно ідентифікації Артанії та підміни назви «Скаліба» назвою «Славія», аби штучно ототожнити Скалібу із Новгородом. Тут В. Кирій та Л. Сікора доводять, що Арту можна ототожнювати лише із Галичем, позаяк у межах Великого Галицького князівства видобували свинець та водився соболь (а саме на ці характерні деталі Артанії вказує персидський автор).

На території Галицького князівства (в землі Бойки) візантійський імператор Порфірогенет фіксує у X ст. королівство, яке називає «Білою Сербією». А на північ від нього він фіксує інше королівство – «Білу Хорватію». Тотожну інформацію знаходимо у доповненнях до перекладу твору Павла Орозія «Проти язичників», зробленого королем Уесексу Альфредом Великим.

Побутує припущення, що столицею Білої Хорватії, яка після втрати незалежності стала називатися «Волинським князівством», було унікальне за своїми розмірами Сільське городище (поряд з Миколаєвом на Львівщині); до того ж відомий археолог Орест Корчинський ототожнює із культурою білих хорватів печерний комплекс на околиці Миколаєва. Водночас археолог Михайло Филипчук вважає цією столицею велетенський Плісенськ.

У монографії «Етногенеза русинів» наведені розмаїті факти, позначені історичним і філологічним баченням. Вони свідчать про те, що статус Галича як столичного міста не поступався статусу Києва впродовж всієї доби Середньовіччя. Це б не було можливим в умовах підпорядкування Києву, коли б такому становищу не передувала відповідна геополітична традиція.

Чимало приділено уваги у монографії лінгвістичному дослідженню поширення хорватської колонізації у VII – VIII століттях. В. Кирій та Л. Сікора не першими в українській науці пов'язують із хорватами топоніми на –ичі. Проте в рецензованій праці «Етногенеза русинів» вперше проведено детальний аналіз поширення відповідних топонімів, що

уможливило авторам окреслити межі хорватської колонізації та ще раз визначити історичне ядро білохорватської держави, яким виявилася Львівщина (за винятком двох найбільш південних районів: Турківського та Сколівського).

Що ще ? Вдало розгорнута думка про те, що білі хорвати були найбільш креативним народом Русі, який колонізував більшу частину Білорусі, Псковщину та Новгородщину, частину сучасної Польщі та Чехії (де хорвати були відомі як «чорні» тобто західні). А на сході кордони Білої Хорватії мало не досягали Києва, який, судячи за назвою, свого часу навіть перебував у їхньому підпорядкуванні. Логічним є пояснення помилковості норманської теорії. Той народ «русь-варяги», про який згадує Нестор-Літописець, не має нічого спільного зі Скандинавським півостровом. Автори дослідили, що «варягами» давньоруські літописи називають винятково тих військових найманців, які були вихідцями із Ютландії (тоді як найманців-скандинавів – шведів та норвежців – законодавчий збірник Ярослава Мудрого «Руська Правда» називає інакше – «колб'ягами»). «Варягами» ж називалися данці та ютландські венди (галузка венетів). Саме до числа останніх належав легендарний Рюрик і саме їх літописець називає «варягами-руссю». Таке бачення історичного минулого важко узгодити із тим, що закладене у підручниках комуністичної епохи. Ці докази вибудовані на маловідомих фактах та на застосуванні цілісного арсеналу прикладних наук, які можуть знадобитися у з'ясуванні питань етногенези. Поділяємо думку відомого українського історика Миколу Вегеша стосовно праці «Етногенеза русинів» як явища в українській етнології Віктора Кирія та Любомира Сікори: «Особливо вартісним набутком даного дослідження є реконструйована цілісна етнічна панорама населення Північного Надчорномор'я скіфської та постскіфської доби» (с. 953).

Автори опрацювали значну кількість історичних джерел. Зокрема, серед античних письменників та істориків наявні посилання на твори Авієна, Антоніна Ліберала,

Аполлодора, Аполлонія Родоського, Аппіана, Апулея, Арістея із Проконнеса, Аристотеля, Аристофана, Арріана, Афінея, Валерія Флакка, Вергілія, Гая Юлія Гігіна, Гая Юлія Цезаря, Гекатея Мілетського, Гекатея Абдерського, Геланіка Лесбоського, Геродота, гесихія Александрійського, Гесіода, Гімерія, Гіппократа, Гомера, Горація, Деметрія із Каллатіса, Діодора, Діона Кассія, Діонісія Галікарнаського, Діонісія Перігета, Елія Спартіана, Есхіла, Ефора Кімського, Євтропія, Йосифа Флавія, Каллімаха Киринейського, Климента Александрійського, Ксенофонта, Лактація, Лікофорна, Луція Аннея Флора, Марка Аннея Лукана, Марка Тулія Ціцерона, Марка Юніана Юстина, Маркіана Гераклейського, Менекрата з Олінту, Павсанія, Піндара, Платона, Плінія Старшого, Плутарха, Полібія, Поліена, Помпея Трога, Помпонія Мели, Пріска Паннійського, Птолемея, Сервія Мавра Гонората, Сілія Італіка, Псевдо-Скілака, Скімна Хіоського, Стефана Граматика, Страбона, Тацита, Тіта Лівія, Ференіка Гераклейського, Феста, Флавія Вопіска, Фуکیدіда, Юлія Капітоліна. Звісно, науковий апарат охоплює і вагомий перелік посилань на твори середньовічних хронікарів та географів.

А недоліки ? Вони, як і в кожній новаторській роботі, мають своє місце. Так, наприклад, висновки губляться у тексті, оскільки структурно не подані наприкінці кожного розділу. Окремі питання потребують більш поглибленого висвітлення. Та загалом можна стверджувати: етногенеза українського народу відбувалася не на основі народів-прибульців, але внаслідок змішування низки автохтонних етносів, які упродовж багатьох століть співіснували на території Праукраїни.

Некролог

Петро Сорока: слово про друга

Останнім часом українська культура загалом і словесна наука – зокрема, зазнала тяжких втрат: відійшли у засвіти численні її провідні представники. Серед них – Роман Гром'як, Віталій Дончик, Василь Марко, Василь Німчук, Роман Кирчів, Анатолій Нямцу. Щойно межу Вічності сягнув Іван Драч...

У сенсі останнього «прости» та зі знаком Сороковини прагнемо згадати Петра Сороку, члена Національної спілки письменників України від 1994 року та Міжнародного ПЕН-клубу (2002). Наш колега несподівано пішов від нас 5 червня 2018 року. Гідним був його життєвий і творчий шлях. Народився Петро Сорока 6 січня 1956 року в селі Грицівці, що неподалік історичного Збаража на Тернопільщині. 1975 року успішно закінчив Кременецьке медичне училище, Це той випадок, коли можна б сказати: він вчився, жив і навчався, творив... Певним вододілом значився 1994 рік, коли захистив кандидатську дисертацію, а відтак упродовж 2001 - 2017 рр. трудився доцентом кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка... Власне, у його стінах він завершив 1986 року університетські студії; щоправда, тоді його Храм науки значився Тернопільським педагогічним інститутом... Суттєвим був і досвід, набутий у редакціях районної газети «Колгоспне життя» (1986 - 1990) та газети «Гомін» (1990 — 1993), що виходили у м. Збараж).

Та головне для Небіжчика полягало в тяжінні до Слова, якому служив як прозаїк, літературознавець, журналіст, мистецтвознавець, видавець. У його особі був згусток розмаїтих зацікавлень. Вони охоплювали трудові будні, власне, як голови правління обласного літературно - просвітницького товариства «Галицько-Волинське братство», засновника й редактора просвітницько-

видавничого товариства «Пегас» (обидва від 1990), приватного видавничого підприємства «Сорока» (від 2005), співзасновника (1999) та головного редактора журналу «Сова», редактора літературно-мистецького альманаху «Курінь» (від 1992), газети «Дзвони Лемківщини» (1994 - 1999).

Окрім літературознавчих праць і численних журналістських виступів, Петро Сорока полишив передусім значний художній ужинок. Назвати б такі книжкові видання: «Секрет довгожителів» (1988), «Горобці про літо мріють» (1989), «Я так люблю» (інтимна лірика, 1990), «Сповідь сатирика» (гумор і сатира, 1991), «Крона роду» (1994), «День чудес» (1995), «Чернігівська Січ» (1998), «Сповідь сльозою» (2000), «На ясні зорі Запорожжя» (повість, 2000), «Пам'яті напередими» (2001), «Душа при свічці» (2001), «Рік подвійних райдуг» (2003), «Пригоди кота Патрика» (2005), «Янгол у шибці вагону», «Маленькі секрети щастя і успіху» (2010), «Таємниці краси та любові» (2010), «Ладан осені» (вірші, 2011), «Шедевр» (повість, оповідання, одробини, 2014) та ін. Не буде перебільшенням, якщо стверджувати: особливий розголос викликали твори, що мають жанрову ознаку денників, Тут слід виокремити такі збірки: «Пам'яті напередими» (2001), «Найкраще помирати в понеділок: денники 2001 р.» (2002), «Голос із притвору» (2004), «Денники 2004 2005» (2006), «Застиглий вогонь» (2007), «Знак серця: Денники 2008 року» (2009), «Натщесерце: денники 2009 року», «Дерево над водним потоком» (2012). Звісно, заслуговують на увагу й монографії Петра сороки: «Дух і форма, або Іван Мердак» (2005), «Душа при свічці (Діярюш Федора Жученка)» (2002), «Секрет вічності, або Ліра і терни: Десять етюдів про Бориса Демківа» (2000) та ін. Ця спадщина, без сумніву, заслуговує на пильну увагу й любов Вона була загалом оцінена читачем. Про це свідчать численні відзнаки, у т.ч. такі винагороди, як літературно-мистецька міжнародна премія «Слово України» (1994), премія «Тріумф» ім. Миколи Гоголя (2002), літературна премія імені Володимира Сосюри (2005), Всеукраїнська літературно-мистецька премія імені Братів Богдана та Левка

Лепких (2005), міжнародна літературна премія імені Григорія Сковороди «Сад божественних пісень» (2009), літературна премія імені Романа Федоріва (2010), літературно-мистецька премія імені Пантелеймона Куліша (2011), «премія імені Іванни Блажкевич (2011), чернігівська обласна премія імені Михайла Коцюбинського (2012), Медаль Івана Мазепи (2016) тощо.

Доробок Петра Сороки ще потрібно докладно й детально вивчати, щоб достойно окреслити його вагоме місце в українському літературному процесі.

Микола Ткачук, Микола Зимомря, Іван Зимомря,
Микола Кебало, Владислав Юрош, кафедра теорії й
методики української та світової літератури.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА	3
О. П. Куца	
Повість Олеся Гончара «Білий лотос»: людина культури у своєму/чужому просторі	3
Б. О. Витрикуш	
Слем поезія : становлення та розвиток	13
Марія Гніздицька	
До проблеми хронологічної та жанрової класифікацій літературно-критичної спадщини Юрія Косача	24
І. О. Воляннюк	
Засоби мовного коду у політичному дискурсі Р. Т. Гром'яка	37
Р. О. Дубровський	
Автобіографічна проза Р. Гром'яка та Г. Гордасевич: особливості самопрезентації автора	45
Віктор Кириї	
Маланкування – рефлексія культу підземних богів-володарів – Мокоші та Волоса	53
Оксана Косінова	
Музичні перехрестя поеми «Скорбна Мати» Павла Тичини	64
О.В. Кушнір	
Внесок відомих українців у міжнародну культурну комунікацію в рецепції Романа Гром'яка	72
В.Ф.Погребенник	
Самобутність асиміляції фольклорно-міфологічної стихії у ліриці й ліро-епіці Богдана Лепкого	85

С. В. Підпригора

Візуальність слова й вербальність образу в артбуці «Underwor(l)d» Ю. Іздрика 102

А. І. Швець

«Своїм віщим духом вичула усі воєнні страхіття»: екстеріоризація особистого досвіду війни в антимілітарній прозі Наталії Кобринської 118

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 141

О. І. Боднар

Літературно-критичний портрет як простір оприявлення дискурсу тоталітаризму у М. Рудницького і Дж. Орвелла 141

О. І. Боднар

Особливості вживання епітетів для змалювання тоталітарної системи (на матеріалі повісті-притчі Дж. Орвелла «Animal Farm») 159

Світлана Притолук

Компаративні перетини та інтертекстуальні реляції в романі К.Е.Францо́за «Мошко з Парми» 167

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Олександр Астаф'єв, Людмила Грицик, Микола Зимомря

Срібні клейноди та гармонія його духовних змагань 180

РЕЦЕНЗІЇ 202

Микола Зимомря

І кожен, хто зустрінеться з любов'ю (Спроба прочитання поезії Богдана Британа) 202

Наталія Науменко

Орнаментальний стиль сучасної критики 207

Микола Зимомря, Микола Ткачук

Цінне видання – явище в українській етнології 217

НЕКРОЛОГ

Петро Сорока: слово про друга 227

ISSN 2617-3247

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. / За ред. д.ф.н., Ткачука М.П. – Вип. № 48. – Тернопіль: ТНПУ, 2018. – 232 с.

Відповідальний редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – Олександр Ткачук.

Здано до складання 28. 05. 2018. Підписано до друку
30. 05.2018

Формат 60x90/ 8 Папір офсетний. Гарнітура Cambria.
Ум. друк. арк. 10,5. Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського
національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка.
46027, м. Тернопіль, вул. Кривоноса, 2, а.81