

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

Філологічний дискурс

Збірник наукових праць

Випуск 5

Заснований в 2015 році

Хмельницький – 2017

УДК 81/82(063)
ББК 81/83, 215.1
Ф 54

Засновники: *Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України; Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ №21166-10966 Р від 28.01.2015 р.

ISSN 2411-4146 (друкована версія)

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» включено до Переліку наукових фахових видань України в галузі «Філологічні науки» (наказ Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р.).

Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. Віталій Мацько.– Хмельницький, 2017.– Вип. 5. – 236 с.

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс» містить статті з актуальних проблем літературознавства (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та мовознавства (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор: *Мацько Віталій*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Заступник головного редактора: *Тарнашинська Людмила*, доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України.

Відповідальний секретар: *Кришук Валентина*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Літературознавчий напрям:

Баботова Любця, доктор філософії, доцент (Пряшів, Словачька Республіка);

Бернадська Ніна, доктор філологічних наук, професор;

Гуляк Анатолій, доктор філологічних наук, професор;

Дорош Галина, кандидат філологічних наук, доцент;

Жулинський Микола, дійсний член НАН України,

доктор філологічних наук, професор;

Кіраль Сидір, доктор філологічних наук, професор;

Кредаусова Ярміла, кандидат філологічних наук, доцент,

доцент, завідувач кафедри україністики Пряшівського університету (Пряшів, Словачька Республіка);

Маховська Світлана, кандидат філологічних наук, доцент;

Мейзерська Тетяна, доктор філологічних наук, професор;

Мушинка Микола, доктор філологічних наук, професор, дійсний член НАН України (Пряшів, Словачька Республіка);

Пелешенко Юрій, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник;

Пірошенко Світлана, кандидат філологічних наук, доцент;

Поплавська Наталя, доктор філологічних наук, професор;

Руснак Ірина, доктор філологічних наук, професор;

Слоневська Ірина, кандидат філософських наук, доцент;

Ткачук Микола, доктор філологічних наук, професор.

Мовознавчий напрям:

Бойко Надія, доктор філологічних наук, професор;

Бялик Василь, доктор філологічних наук, професор;

Вільчинська Тетяна, доктор філологічних наук, професор;

Галус Олександр, доктор педагогічних наук, професор;

Кušнерик Володимир, доктор філологічних наук, професор;

Марчук Людмила, доктор філологічних наук, професор;

Мельник Руслана, кандидат філологічних наук, доцент;

Переломова Олена, доктор філологічних наук, професор;

Руснак Іван, доктор педагогічних наук, професор;

Ткачук Галина, кандидат педагогічних наук, доцент;

Торчинський Михайло, доктор філологічних наук, професор;

Філіпюк Валентина, кандидат філологічних наук, доцент;

Христіанінова Раїса, доктор філологічних наук, професор;

Чижмарова Марія, доктор філософії, професор (Пряшів, Словачька Республіка);

Шоробура Інна, доктор педагогічних наук, професор.

Збірник індексується міжнародною наукометричною базою

«Index Copernicus» ICV 2015: 46,34

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

(протокол № 6 від 24 травня 2017 року)

© Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2017

© Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2017

© Ільїнський С.В. (обкладинка), 2017

Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

Philological Discourse

Collection of Scientific Works

Issue 5

Founded in 2015

Khmelnyskyi – 2017

Collection of scientific works «Philological Discourse» is included to the List of scientific professional publications of Ukraine in the sphere «Philological sciences» (order of the Ministry of Education and Science of Ukraine of 21.12.2015 №1328).

Philological Discourse : Collection of scientific works / editor in chief Vitalii Matsko. Khmelnytskyi, 2017, Issue 5, 236 p.

*Collection of scientific works «Philological Discourse» contains the articles on the topical problems of **literary criticism** (Ukrainian literature, Russian literature, literature of Slavic nations, literature of foreign countries, comparative literary criticism, theory of literature, study of folklore, journalism, literary source studies and text studies) and **linguistics** (Ukrainian language, Russian language, Slavic languages, Germanic languages, Romanic languages, classical languages, Indo-European languages, general linguistics, translation studies, comparative-historical and typological linguistics) etc.*

EDITORIAL BOARD:

Editor in chief: Matsko Vitalii, doctor of philology, professor, head of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

Deputy editor in chief: Tarnashynska Liudmyla, doctor of philology, professor, senior research associate of the department of Ukrainian literature of the XX century of Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Executive editor: Kryshchuk Valentyna, candidate of philology, assistant professor of the department of Ukrainian and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy.

MEMBERS OF EDITORIAL COUNCIL:

Field of literary criticism:

Babotova Liubytzia, doctor of philosophy, assistant professor (Prešov, Slovak Republic);

Bernadska Nina, doctor of philology, professor;

Huliak Anatolii, doctor of philology, professor;

Dorosh Halyna, candidate of philology, assistant professor;

Zhulynskyi Mykola, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, doctor of philology, professor;

Kiral Sydir, doctor of philology, professor;

Kredausova Yarmila, candidate of philological sciences, assistant professor, head of the department of Ukrainian studies of University of Prešov (Prešov, Slovak Republic);

Makhovska Svitlana, candidate of philology, assistant professor;

Meizerska Tetiana, doctor of philology, professor;

Mushynka Mykola, doctor of philology, professor, academician of the National Academy of Sciences of Ukraine (Prešov, Slovak Republic);

Peleshenko Yurii, doctor of philology, senior research associate;

Piroshenko Svitlana, candidate of philology, assistant professor;

Poplavska Nataliya, doctor of philology, professor;

Rusnak Iryna, doctor of philology, professor;

Slonievska Iryna, candidate of philosophy, assistant professor;

Tkachuk Mykola, doctor of philology, professor.

Field of linguistics:

Boiko Nadiya, doctor of philology, professor;

Bialyk Vasyi, doctor of philology, professor;

Vilchynska Tetiana, doctor of philology, professor;

Halus Oleksandr, doctor of pedagogics, professor;

Kushneryk Volodymyr, doctor of philology, professor;

Marchuk Liudmyla, doctor of philology, professor;

Melyk Ruslana, candidate of philology, assistant professor;

Perelomova Olena, doctor of philology, professor;

Rusnak Ivan, doctor of pedagogics, professor;

Tkachuk Halyna, candidate of pedagogical sciences, assistant professor;

Torchynskyi Mykhailo, doctor of philology, professor;

Filiniuk Valentyna, candidate of philology, assistant professor;

Khrystianinova Raisa, doctor of philology, professor;

Chizhmarova Mariia, doctor of philosophy, professor (Prešov, Slovak Republic);

Shorobura Inna, doctor of pedagogics, professor.

The collection carries out indexing of international scientometric base

«Index Copernicus» ICV 2015: 46,34

Recommended for publication by the decision of the Scientific Board of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (protocol № 6 of May 24, 2017)

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Людмила Артеменко Семантичні моделі української поетологічної лірики ХХ століття.....	8
Олександр Галус Леонард Совінський – перший перекладач творів Тараса Шевченка польською мовою.....	20
Антоніна Гурбанська Екзистенційний дискурс ранньої прози Валерія Шевчука.....	25
Людмила Джигун Жанр літературного травелогу в структурі мемуарів українських еміграційних письменників.....	35
Віталій Мацько, Інна Нікітова «У невеличкому томикові Смотрича вміщається великий світ!».....	48
Віталій Мацько Аперцепція символів в художній практиці Докії Гуменної.....	71
Наталія Митрохіна Комічне як основа поетики (оповідання «Ініціатива Лариси Гаврилівни» та «Письменник» О. Смотрича).....	80
Олександр Онищенко Літературний портрет Івана Франка у спогадах родичів письменника.....	85
Крістінія Паладян Віршування Дімітрія Ангела в контексті румунського символізму.....	96
Ольга Смольницька Біблійна символіка самоцвітних каменів у поезії Нью-Йоркської групи на прикладі творів Емми Андіївської і Віри Вовк.....	109
Людмила Тарнашинська Дискурс донкіхотства як ідеалістична настанова і художньо-естетична практика українських шістдесятників.....	123
Тетяна Ткаченко Актуалізація національних концептів у малій прозі Леоніда Мосендза.....	146
Ольга Філіпенко Символізація оніропростору у творах Докії Гуменної.....	155
Галина Циц Психологізм інтелектуальної драми Ю. Щербака «Відкриття».....	161
Дарина Черепуха Виразжально-зображувальні засоби творення В. Стефаніком експресіоністичного художнього світу.....	169
Тетяна Черкашина Своєрідність спогадового дискурсу Миколи Руденка.....	177
МОВОЗНАВСТВО	
Наталія Бідасюк Проблема перекладу пісень у кінофільмах.....	186
Світлана Маховська, Тетяна Тернавська Концептосфера дитячого фольклору: функціональний аспект (за матеріалами Хмельниччини).....	194
Галина Стукан, Людмила Глушок Особливості ідіостилю подільського письменника Віталія Мацька.....	207

РЕЦЕНЗІЯ

Степан Бобинець За сторінками культурних епох [Мацько В. Українська література: людина – світ – час [літературознавчі студії]. Хмельницький: ФОП Цюпак А. А., 2017. 228 с.]..... **216**

ПАМ'ЯТІ ПОЕТА

Тадей Карабович Від «Вчора» до «другого Пришестя»: Мій спомин про поета Богдана Бойчука..... **220**

CONTENT

LITERARY CRITICISM

Liudmyla Artemenko <i>Semantic Models of the Ukrainian Poetological Lyrics of the 20th Century</i>	8
Oleksandr Halus Leonard Sovinsky – <i>the First Translator of Works of Taras Shevchenko into the Polish Language</i>	20
Antonina Hurbanska <i>Existential Discourse of Early Prose of Valerii Shevchuk</i>	25
Lyudmila Dzhyhun <i>Genre of Literary Travelogue in the Structure of Memoirs of Ukrainian Writers-Emigrants</i>	35
Vitalii Matsko, Inna Nikitova <i>«The Whole World is in the Small Volume of Smotrych!»</i>	48
Vitalii Matsko <i>Apperception of Symbols in Artistic Practice of Dokiia Humenna</i>	71
Nataliia Mytrokhina <i>Comic as the Basis of Poetics (the short story «Initiative of Larysa Havrylivna» and «Writer», by O. Smotrych)</i>	80
Oleksandr Onyshchenko <i>Literary Portrait of Ivan Franko in the Memories of Writer's Relatives</i>	85
Kristiniia Paladian <i>The Versification of Dimitrie Anghel in the Context of Romanian Symbolism</i>	96
Olha Smolnytska <i>The Biblical Symbolics of Gemstones in the Poetry of the New York Group in the Works by Emma Andiyevska and Vira Vouk</i>	109
Liudmyla Tarnashynska <i>Discourse of Quixotism as Idealistic Directive and Artistic-Aesthetic Practice of Ukrainian Men of the Sixties</i>	123
Tetiana Tkachenko <i>The National Concepts in the Small Prose of Leonid Mosendz</i>	146
Olha Filipenko <i>Symbolization of Onirospace in the Works of Dokiia Humenna</i>	155
Halyna Tsyts <i>Psychologism of the Intellectual Drama of Yu. Shcherbak «Revelation»</i>	161
Daryna Cherepukha <i>Expressive-Figurative Means of Making expressionistic artistic world by V.Stefanyk</i>	169
Tetiana Cherkashyna <i>Originality of Memoire Discourse by Mykola Rudenko</i>	177

LINGUISTICS

Nataliya Bidasyuk <i>The Problem of Translating Songs in Films</i>	186
Svitlana Makhovska, Tetiana Ternavska <i>The Concept Sphere of Children Folklore: Functional Aspect (on Materials of Khmelnytskyi region)</i>	194
Halyna Stukan, Liudmyla Hlushok <i>Particular Features of Podillia Writer Vitalii Matsko's Individual Style</i>	207

REVIEWS

Stepan Bobynets <i>Following the Pages of Cultural Epochs</i>	216
--	-----

MEMORY

Tadei Karabovych <i>From «Yesterday» to «Second Advent»: My Reminiscence about the Poet Bohdan Boichuk</i>	220
---	-----

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 17.01.03

ЛЮДМИЛА АРТЕМЕНКО,
кандидат філологічних наук
(м.Рівне)

Семантичні моделі української поетологічної лірики
XX століття

Стаття присвячена аналізу теоретичних засад поетологічної лірики, в основі якої – авторська рефлексія або саморефлексія стосовно тих або тих аспектів поетичної творчості чи особистості поета. На матеріалі поетологічного дискурсу української поезії XX ст. розглянуто специфіку реалізації семантичних моделей української поетологічної лірики. У межах концепції сакралізованості мистецтва розмежовано міфоцентричну та теоцентричну, у межах концепції десакралізованості мистецтва – громадськоцентричну, мистецькоцентричну й антропоцентричну семантичні моделі поетологічного дискурсу.

Ключові слова: поетологічний дискурс, семантична модель, концепція сакралізованості мистецтва, концепція десакралізованості мистецтва.

Постановка проблеми в загальному вигляді... До поетологічної прийнято відносити лірику, тематичну основу якої становлять питання творчої рефлексії, авторецепції автора щодо власної творчості або процесів творчості загалом.

Семантика поетологічного дискурсу – це насамперед його ідейно-тематична, концептуально-смілова сфера, в якій під кутом зору авторського оцінного ставлення постають ті або ті аспекти художньо-естетичної діяльності митця. В ідейно-тематичній сфері поетологічного дискурсу, на нашу думку, варто передусім виокремлювати вибудовувані авторами поетологічних віршованих текстів семантичні моделі поетичної творчості, в межах яких відбувається реалізація спектра авторських аксіологічних стратегій.

Формулювання цілей статті... Отже, метою дослідження є ідейно-тематична, концептуально-смілова сфера, в якій наголошено низку семантичних моделей поетичної творчості та реалізованих в їхніх межах авторських аксіологічних стратегій.

Виклад основного матеріалу... Поняття «семантична модель» визначаємо як окреслений у межах поетологічного дискурсу тип художньої репрезентації загальних уявлень про походження, сутність і функціональні особливості мистецтва. З огляду на це вважаємо, що в окремії семантичній моделі поетологічного дискурсу певним чином інтерпретовано одну із двох загальновідомих і загально визнаних на сьогодні концепцій мистецтва: концепцію сакралізованості або десакралізованості мистецтва.

Концепція сакралізованості мистецтва.

Підґрунтям цієї концепції слугує уявлення про ірраціональне (метафізичне) походження мистецтва. Стосовно поетологічного дискурсу її виявом є те, що поет визнає за джерело натхнення не ті або ті чинники об'єктивної реальності, які надихнули його на творчий порив, а певну персоніфіковану або неперсоніфіковану метафізичну реальність. У цьому разі поет, за висловом В. Швейцер, відчувається як «явище непередбачуване, невраховуване, підпорядковане йому самому невідомій стихії» [14, с.2].

Концепція, яка відзначається обстоюванням сакралізованості витоків мистецтва, притаманна раннім історичним етапам розвитку мистецтва, коли домінантним (принаймні у мистецькій сфері) був тип міфологізованого сприйняття навколишньої дійсності. Уже з античної епохи відбувалася поступова десакралізація уявлення про мистецтво, що досягнула стадії їхньої остаточної раціоналізації в епоху Відродження. Утім, поети і більш пізніх історичних епох (А. де Віньї, Ж. Санд, А. Ламартін, В. Гюго, Гете й ін.) неодноразово стверджували про вплив окремого ірраціонального «складника» на процеси художньої творчості.

У межах концепції сакралізованості мистецтва розмежуємо дві семантичні моделі поетологічного дискурсу – міфоцентричну та теоцентричну.

1. Міфоцентрична семантична модель.

Це модель поетичної творчості, яка відзначається тематичною зорієнтованістю на вияв і реінпретацію певних аспектів міфологічної, ірраціональної семантики та її предметно-образних атрибутів.

Художній світ поетологічних текстів, що представляють цю семантичну модель, утім, пов'язаний із світом міфів здебільшого умовно, оскільки автори цих текстів використовують останні (з огляду на їхній особливий статус – основоположної, фундаментальної культурної традиції) або як риторично піднесену модель комунікації зі своїм читачем, або як форму своєрідного художньо-екзистенційного самоствердження власної творчої особистості, або як потужне джерело

вишуканої поетичної символіки і лише в окремих випадках – як художню рефлексію, що справді виявляє прецеденти певної творчої ірраціональності. Як зазначав свого часу Б. Навроцький, «хоча наївне античне уявлення про божественність джерела поетичного натхнення і зникло поволі, хоча поети почали славити «муз» лише риторично, не ймучи вже віри в їхню безпосередню реальність, – проте все ж «натхнення» поетів намагалось триматися ближче до над-розумних світів, аніж до грішної землі. «Натхнення» і далі тлумачили як свого роду «одержимість», що виводить поета далеко поза межі нормальної психіки» [10, с.63].

У поезії ХХ ст. поетологічний текст із сюжетно розгорнутою міфоцентричною семантикою трапляється не дуже часто. Вводячи до тексту міфологічні мотиви, поети найчастіше вдаються до так званої редукованої форми їхнього сюжетного вияву, коли той або той образ, у якому сконцентовано певну міфологічну семантику, фігурує в тексті епізодично, «принагідно» і не набуває статусу сюжетно розгорнутого мотиву.

Окремими специфічними різновидами художнього міфоцентризму можна вважати ще дві семантичні моделі цього поетологічного дискурсу: неоміфоцентричну та псевдоміфоцентричну.

1-1. Неоміфоцентрична семантична модель.

Якщо власне міфоцентричній семантичній моделі притаманна тематична зорієнтованість на античну міфологію, пристосовану до потреб творчого самовияву митця, то в неоміфологічній моделі увиразнено типологічно співвіднесені з ними міфопоетичні уявлення або більш пізніх історичних епох, або культивованих в межах деяких літературних напрямів, течій, шкіл чи громадсько-політичних об'єднань, або ж таких, що характеризують специфіку індивідуально-авторського типу художнього світосприйняття:

*З одламків часу – епосів і мітів, –
Елементарних складників буття, –
Він творить світ (я лиш тепер помітив!)
Таким, як бачить, граючись, дитя* [9, с.354].

Ознаки політичної неоміфологізації знаходимо у вірші М. Боеслава «Поетам наших днів»:

*Поему дня читає гордий вітер,
Дзвенить, мов сталь, її суворий ритм.
Перетопить її на вічні міти
І передайте юним і старим* [2, с.80].

Індивідуально-авторський міф репрезентовано у поетологічних творах Б.-І. Антонича «Автобіографія», «Автопортрет», «Чаргород, або як

народжуються міти» й ін., у яких автор самоідентифікує себе із «закоханим у життя поганином», «поетом весняного похмілля», творчість якого наснажують таємничі сили природи. Елементи міфологічної персоніфікації природних сил і стихій знаходимо й у поетологічних текстах В. Герасим'юка «Верхи й ліси вже хтось нашепотів...», «Є вірш, без якого розсиплеться склеп, ніби вірш...» та ін.

Авторська неоміфологія Б.-І. Антонича виявилась настільки естетично переконливою та дієвою, що, у свою чергу, зумовила виникнення неопоетологічних міфів, у яких її відповідним чином осмислено та реінтерпретовано (М. Калитовська «Богдан-Ігор Антонич», П. Вольвач «Десь там, на місяці – Антонич, густий, печальний...» та ін.).

1-2. Псевдоміфоцентрична семантична модель.

Це модель, якій властиве використання семантики й атрибутів античної поетологічної міфології, але у формі іронічно-сатиричної стилізації чи пародії. Так, у іронічному поетологічному «оздобленні» часто постають міфологічні покровителі мистецтва у творах Бабая (Б. Нижанківського) – «Ах музо, музо!», «Повернення музи», «Пегас» та ін. Іронічні інтерпретації звучать й у поезіях Лесі Українки «Музині химери»; І. Багряного «Мале дівча, моя босенька музо!..»; М. Руденка «Будні Пегаса»; Б. Жолдака «Києву» й ін.

Елементи пародійної стилізації знаходимо в поезії М. Зерова «П. Г. Тичина». Об'єктами пародії у творі виступають поетологічні атрибути творчості П. Тичини, які крізь призму іронії накладені автором на орфеевий міф. Ситуацію, яка підштовхнула М. Зерова до написання пародії, згадано в епіграфі вірша: «Поет Тичина на одному ювілейному бенкеті зайняв місце серед кооператорів»:

*Король невінчаний, і маг, і maitre,
В новім ріпсе-пез і яснім ореолі,
Тобі кориться непокірний метр –
Сpondeї, дактилі, хорей і тріолі.
Колись Орфеїв переливний спів
Міг зачаровувать каміння і звірів,
Ти ж до краси знайшов таємні дверці
В «Дніпросоюзнім» і «Центральнім» серці [5, с. 71].*

2. Теоцентрична семантична модель.

Це модель творчості, що передбачає залучення не міфологічної (язичницької) поетологічної семантики, а відповідних образів та сюжетів, запозичених із біблійних міфів (текстів Священного Письма).

Використання теоцентричної семантичної моделі започатковане в поетології прадавніх часів, але особливо продуктивними етапами її

історичного розвитку потрібно визнати епохи середньовіччя, бароко, літератури XVII –XVIII ст. Джерелом поетологічної семантики для цієї моделі є образи біблійної міфології, відповідно, джерелом поетичного натхнення – певні божественні сили (С. Черкасенко «Пророк»; Г. Чупринка «Дар Божий»; Б.-І. Антонич «Ars poetica II», «Мистецтво поезії II, 4», «Мистецтво поезії II, 2», «Мистецтво поезії II, 3»; І. Світличний «Парнас»; Б. Павлівський «Не встиг я в каторжній цій праці...», «Заховані вірші»; М. Вінграновський «Пророк»; Д. Кремінь «Не я пишу – це мною пише Бог...»; В. Герасим'юк «Ars poetica»; А. Таран «Поети – це безумні люди...»та ін.).

Поетологічні уявлення про Бога як джерело поетичної наснаги, наприклад, відображено у творі Б.-І. Антонича «Ars poetica II»:

*Не вмю писати віршів,
Сміюся з правил і вимог.
Для мене поетику
Складає сам Бог [1, с.211].*

Бог може виступати у творчій іпостасі поета (В. Герасим'юк «Ars poetica») або праслова (Р. Завадович «Праслово»). Бог може фігурувати й як певний критерій естетичного та морально-етичного оцінювання поетичного творіння. У вірші Б.-І. Антонича «Ars poetica» несправжній, штучній поезії протиставлено ту, яку «диктує Бог». Протиставлення парнаської та божественної поезії знаходимо у творі І. Світличного «Парнас».

Митці часто співвідносять із певними біблійними образами окремі образи поетів: із образом Адама ідентифіковано поета в однойменному творі «Поет» В. Коротича, статус загальноживаного набуло метафоричне означення Івана Франка як біблійного Мойсея. У низці творів їхні автори залучають образ Т. Шевченка як Богом данного пророка – К. Вагилевич «До Тараса»; С. Черкасенко «Пророк»; Б. Павлівський «Не встиг я в каторжній цій праці...» й ін. Б. Павлівський розміщує в одному ціннісному ряду біблійні тексти та поетичні тексти Т. Шевченка:

*Бо я учився правди-рими
Із Біблії і Кобзаря! [11, с.22].*

На іншому тематичному полюсі теоцентричної семантичної моделі знаходиться нечисленна група поетологічних віршованих текстів, у яких передання творчого натхнення ініціюють не божественні, а диявольські сили (які, втім, також виступають повноправними персонажами текстів Священного Письма).

У поезії М. Вінграновського «Демон» «вічного духа Землі» змальовано із піднесенням, світлим пафосом. Демон М. Вінграновського

– не темна сила, яка спокушає митця для того, щоб занепасти його душу, навпаки, він сам страждає «муками земними», адже:

Мені життям написано було

Не ненавидіти, не клясти, а любити [3, с.50].

У іншому ракурсі темну силу, персоніфіковану як Люцифер, представлено в поезії М. Руденка «Мое віршування».

У поезії А. Тарана поетову душу іронічно змальовано як велику загадку, яку не можуть розгадати ні диявол, ні Бог:

*Поети – це безумні люди,
походження яких невідоме.*

Над цією загадкою

б'ється Бог,

*але Чорт ніяк не дає йому
сконцентруватися [13, с.70–72].*

Концепція десакралізованості мистецтва.

Підґрунтям концепції десакралізованого мистецтва є не міфологічні, а раціоцентричні уявлення про походження, природу та призначення мистецтва.

Переломним у процесах десакралізації уявлень про мистецтво етапом був початок XIX ст., коли поети-романтики концепції поета як богонатхненного творця протиставили концепцію поета-генія, який у своїх творчих можливостях не поступається навіть Богові.

У другій половині XIX ст. концепцію десакралізованого мистецтва підтримано естетикою позитивізму та прагматизму, в ракурсі яких особливості художніх явищ пояснено з емпіричних позицій.

У межах концепції десакралізованості мистецтва розрізняємо три семантичні моделі поетологічного дискурсу: громадськоцентричну, мистецькоцентричну й антропоцентричну.

1. Громадськоцентрична семантична модель.

Це семантична модель, яка відзначається спрямованістю поетологічних уявлень на тематичну площину суспільно-громадського покликання поета та поезії.

Громадськоцентрична поетологічна семантика не притаманна естетиці модернізму, хоча, втім, цілком у ній не ігнорована. Вияв громадськоцентричної поетології найбільш потужний і яскравий на тих історичних етапах розвитку літератури, на яких вона ідеологічно найбільш умотивована. В українській поезії XIX ст. мотиваційними чинниками громадськоцентричної поетології були настанови національно-визвольних змагань і боротьби проти соціального гніту, декларовані поетами-романтиками, реалістами, народниками та навіть модерністами. У громадськоцентричній поезії XX ст. пріоритетні

рушійні стимули відповідної поетологічної тематики, безперечно, – це чіткі та безкомпромісні національно-патріотичні настанови (поети «розстріляного Відродження», поети еміграційних шкіл, поети-шістдесятники та дисиденти).

Серед основних образів громадськоцентричної поетологічної моделі – поет-громадянин, місія якого полягає у самовідданому служінні усвідомленим патріотичним і духовним потребам своїх співвітчизників:

*Поете, знай, що ти стоїш на вічній варті
Народу, що тебе у муках породив;
Ти не лише співець землі твоєї див
У солов'їному безгрішному азарті,*

*Ти волею її стоїш у авангарді –
Це краю рідного твого імператив! –
У авангарді тих, що кров'ю освятив
До слави гін її в нечуваному гарті [7, с.254].*

Поезію в межах громадськоцентричної поетологічної моделі ідентифікують здебільшого зі знаряддям громадського та національного виховання, а також із засобом лікування суспільних недуг. Пріоритетна проблема громадськоцентричної поетології – зв'язок поета та суспільства, поета та влади.

Громадськоцентрична тематика притаманна численним зразкам української поетологічної лірики, як-от: П. Мирний «До сучасної Музи»; І. Франко «Скорбні пісні»; Леся Українка «Пророк», «Народ пророкові», «Мій шлях», «Слово, чому ти не твердая криця...»; М. Вороний «Гей, хто має міць!..», «На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському»; П. Тичина «До себе самого й до молодих поетів»; І. Багряний «Комета»; А. Малишко «Послання товаришам поетам»; М. Боеслав «Сучасним поетам», «Критикам» й ін. Іронічну інтерпретацію громадськоцентричної проблематики подано у вірші О. Ірванця «Звернення поета до співвітчизника, як до рівного собі (мініміатора)»:

*І ти, п'яндиго,
Кольору індиго... [6, с.99].*

2. Мистецькоцентрична семантична модель.

Мистецькоцентричну семантичну модель реалізовано у поетологічних текстах, підґрунтя яких – авторська рефлексія стосовно мистецтва, естетичних принципів, форм і засобів його художнього вираження, творців і адресатів останнього.

Особливо потужний сплеск мистецькоцентричної поетологічної тематики припадає на початок ХІХ ст. і на рубіж ХІХ – ХХ ст., тобто на

епохи художнього становлення романтизму та модернізму, які відзначалися значним тяжінням до абстрагування від суспільно-значущої проблематики та зосередження на проблемах мистецтва або його творців. Утім, зазначена тенденція властива швидше західноєвропейській літературі, оскільки поетологічна тематика української поезії й у епоху романтизму, й у епоху модернізму прикметна не лише намаганням уникнення суспільно значущої проблематики, а навпаки, активним її розробленням. Загалом можна констатувати, що серед поетів ХХ ст. навряд чи знайдеться хоча б один, у творчості якого не було б поезій, пов'язаних із мистецькоцентричною поетологічною семантикою. І це закономірно, тому що кожен митець у процесі творчості прагне досягнути крізь призму образів своєї уяви не лише ті або ті явища зовнішньої щодо нього об'єктивної реальності (навколишньої дійсності), але й феномен власного творчого «я», його внутрішню ціннісно-смыслову сутність. Мистецькоцентрична поетологічна тематика типова для творів багатьох українських поетів ХХ ст. – М. Вороного «Іванові Франкові»; Г. Чупринки «Зміст краси»; Б.-І. Антонича «Романтизм», «Весілля»; І. Жиленко «Утеча од життя! Утеча у мистецтво...» й ін.

Художні орієнтири мистецькоцентричних уявлень про поезію, зокрема з погляду поетів-неокласиків, М. Зеров, наприклад, охарактеризовує так:

*Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак,
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!
Що не митець, то флегма і сіряк,
Що не поет – сентиментальна кваша...
О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак [5, с.66].*

В українській, як і в європейській, поезії є численні прецеденти протиставлення мистецькоцентричних і громадськоцентричних поглядів на сутність і призначення поезії.

Протиставлення життя та мистецтва – тема поезії І. Жиленко «Утеча од життя! Утеча у мистецтво...», в якому автор наголошує на необхідності вміння для поета абстрагуватися від поточних дріб'язковостей життя задля потреб справжнього мистецтва і, водночас, констатує про складність такої поетичної «втечі»:

*Утеча од життя!
Утеча у мистецтво.
Не так це просто, друже, як здається.*

Здавалось би: ось двері, ось вікно. –

А спробуй утечи...

Не всім дано [4, с.426].

Важливим складником ідейно-тематичних настанов мистецькоцентричної поетологічної моделі є семантична опозиція поет-митець і поет-ремісник.

3. Антропоцентрична семантична модель.

Антропоцентричною є семантична модель, у якій поетологічні уявлення співвіднесені зі сферою повсякденного людського життя в його різноманітних виявах:

Поезія, друже, всюди є –

І в людях, і в природі,

І, поки чоловік живе, її умерти годі.

/.../

Вона в дощі, в снігу, в імлі,

В курнім осіннім димі –

Найменше ж, друже, єсть її

В химернім ритмі й римі [8, с.45].

В антропологічній семантичній моделі відображено такі поетологічні уявлення про поета та поезію, формування яких у свідомості митця відбувається внаслідок спостереження та творчого переосмислення широкого кола явищ навколишньої дійсності, які в цьому контексті виступають джерелом поетичного натхнення й одночасно актуальними життєвими фактами.

Спектр усіх припустимих виявів антропологічної поетологічної семантики дослідити достатньо складно з огляду насамперед на його потенційно невичерпні тематичні можливості. Водночас можна оперувати певними предметно-тематичними константами, до яких поети звертаються досить часто.

3-1. Природа.

Вплив природи на сферу творчих потенцій поета описано у творах Г. Чупринки «Поезія природи»; І. Качуровського «Ще підлітком любив я малювати...»; Бабая «Дощ у вірші»; Л. Забашти «Франко і Леся в Карпатах»; М. Руденка «Як стати поетом»; В. Симоненка «Поет і природа»; С. Будного «Джерело пісні»; Г. Шепітько «Природа і поезія»:

Але поет...

Ні, рими бездоганні

Його іще не творять, друже мій:

Як сіль у світовому океані,

В Природі розчинитися зумій [12, с.360].

Джерелом поетичного натхнення для поетів також часто виступають природні явища, зокрема: *весна* (Б.-І. Антонич «Поетова весна»; П. Воронько «Весна – поезія, поезія – це й осінь...»); *зима* (В. Базилевський «Зима в його Михайлівськiм, зима!...»); *осінь* (Д. Кремень «Осінні вірші пишуться під осінь...»); Б. Павлівський «Осінні дні сприятливі для віршів...»); *ніч* (Б.-І. Антонич «Музика ночі»; Ю. Бондючна «Ніченько, біла вороно...»; П. Воронько «Ніч поета»); *дерева* (Б. Жолдак «Шевченків дуб»; Л. Забашта «Дуб Гете»; Б. Рубчак «Розмова жінки з поетичним лісом»).

3-2. Технічна сфера.

Поетологічні уявлення може бути співвіднесено й із певними аспектами діяльності людини, що пов'язані із технічною галуззю чи певними технологічними процесами, наприклад, із *шахтарською працею* (М. Драй-Хмара «Спустившись на саме дно копальні...»), з *польотом космічного корабля* (Л. Дмитерко «Поезія»), із *роботою археолога* (В. Базилевський «Дві декларації») тощо.

3-3. Міський топос.

Із ХХ ст., тобто від часу активного зацікавлення українськими митцями темою міста, урбаністична тематика впевнено утримує за собою статус обов'язкового складника їхніх поетологічних уявлень. Здебільшого поетологічна інтерпретація міського топосу властива канві опису *вражень від пам'ятної для того чи того поета місцевості*: М. Рильський «В дні Лесі Українки в Ковелі»; О. Тарнавський «Шевченко у Вашингтоні»; Л. Забашта «На руїнах будинку Гейне»; С. Гординський «Перуджа» та ін. У поезії В. Базилевського «Ще постачає село поетів...» йдеться про *поетів – вихідців із села*. У поезії П. Вольвача «Деся на околиці, деся на задвірках...», навпаки, змальовано *«народження» міського поета*.

3-4. Родинне коло.

У тематичні площині «родинне коло» найчастіше підлягає актуалізації образ *матері поета*: Т. Масенко «Мати поета»; Л. Забашта «Матері поета»; О. Шпирко «Матері» й ін.

3-5. Предмети побутового вжитку.

До цієї сфери належать поетологічні враження від предметів, які складають побут митця. Так, у поезії Б.-І. Антонича «Три строфи з записника» поетизовано одну із речей міського побуту – *телефонну трубку*. У поезії Л. Забашти «Слаблю каву, геніальний напиток життя...» поетологізовано *каву* як одне із джерел поетичного натхнення.

3-6. Екзистенційна сфера.

Екзистенційна сфера поетологічної тематики – це сфера поетологічних рефлексій митця стосовно плину психологічних і фізіологічних процесів його творчої особистості. В екзистенційній площині творчого вияву поета варто розрізняти три тематичні напрями, найбільш часто опрацьовуваних поетами ХХ ст.: *кохання* (М. Вороний «Я – поет», «Поет і Амур»; Г. Чупринка «Чари поезії» й ін.); *фізіологічні процеси* (Л. Забашта «Поетам не страшно старіти...»; Б. Рубчак «Поет прощається з дитинством» та ін.); *автопоетична рефлексія* (А. Загравенко «А ви з поетів не робіть святих...»).

Отже, загалом семантика поетологічного дискурсу може бути співвіднесена з однією із двох загальноновизнаних на сьогодні концепцій мистецтва: концепцією сакралізованості або десакралізованості мистецтва. У межах концепції сакралізованості мистецтва в роботі розмежовано дві семантичні моделі поетологічного дискурсу – міфоцентричну (з її різновидами – неоміфоцентричною, а також псевдоміфоцентричною) та теоцентричну. У межах концепції десакралізованості мистецтва виокремлено три семантичні моделі поетологічного дискурсу: громадськоцентричну, мистецькоцентричну й антропоцентричну.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія / Б.-І. Антонич ; І. Т. Бойко (ред. кол.), Д. В. Павличко (упоряд., передм., прим.). – 2 вид., доп. і перероб. – К. : Веселка, 2003. – 350 с. / Antonych B.-I. Velyka harmoniia (Great Harmony), Kyiv, Veselka, 2003, 350 p. [in Ukrainian].
2. Боеслав М. Непокірні слова : поезії / М. Боеслав. – Б.м., 1955. – 192 с. / Boieslav M. Nepokirni slova : poezii (Unruly Words : Poetry), Kyiv, B.m., 192 p. [in Ukrainian].
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. С. Вінграновський ; Л. М. Талалай (передм.). – К. : Дніпро, 2004. – 830 с. / Vinhranovskyi M. S. Vybrani tvory (Selected Works), Kyiv, Dnipro, 830 p. [in Ukrainian].
4. Жиленко І. В. Євангеліє від ластівки : Вибрані твори / І. В. Жиленко ; М. Жулинський (передм.). – К. : Університетське вид-во «Пульсар», 2006. – 488 с. / Zhylenko I. V. Yevanheliie vid lastivky : Vybrani tvory (Gospel from Swallow), Kyiv, Universytetske vyd-vo «Pulsary», 488 p. [in Ukrainian].
5. Зеров М. К. Твори : в 2 т. / М. К. Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії. Переклади – 1990. – 843 с. / Zerov M. K. Tvory : v 2 t. (Works in 2 Volumes), Kyiv, Dnipro, 843 p. [in Ukrainian].
6. Ірванець О. Мій хрест / О. Ірванець. – Харків : Фоліо, 2010. – 122 с. / Irvanets O. Mii khrest (My Cross), Kharkiv, Folio, 122 p. [in Ukrainian].
7. Косенко П. Сонети / П. Косенко ; передм. Л. Федорука. – К. : Логос, 1999. – 315 с. / Kosenko P. Sonety (Sonnets), Kyiv, Lohos, 315 p. [in Ukrainian].

8. Лепкий Б. С. Поезії / Б. С. Лепкий ; упоряд, вступ. ст. і прим. М. М. Ільницького. – К. : Радянський письменник, 1990. – 383 с. / Lepkyi B. S. Poezii (Poesy), Kyiv, Radianskyi pismennyk, 383 p. [in Ukrainian].

9. Лубківський Р. Громова дерево. Вибрані твори / Р. Лубківський. – К. : Український письменник, 2006. – 525 с. / Lubkivskyi R. Hromove derevo. Vybrani tvory (Thunder Tree. Selected Works), Kyiv, Ukrainskyi pismennyk, 525 p. [in Ukrainian].

10. Навроцький Б. Мова та поезія : нарис з теорії поезії / Б. Навроцький. – К. : Книгоспілка, 1925. – 240 с. / Navrotskyi B. Mova ta poeziia : narys z teorii poezii (Language and Poetry : Essays on the Theory of Poetry), Kyiv, Knyhospilka, 240 p. [in Ukrainian].

11. Павлівський Б. Мерехтить самітниця зоря / Б. Павлівський ; літ. ред. та упоряд. Я. Гевко. – Тернопіль : Лілея, 2007. – 224 с. / Pavlivskyi B. Merekhnyt samitnytsia zoria (Shimmers Lonely Star), Ternopil, Lileia, 224 p. [in Ukrainian].

12. Руденко М. Д. Вибране : Вірші та поеми (1936–2002) / М. Д. Руденко ; Л. М. Талалай (упоряд., передм. та післям.). – К. : Дніпро, 2004. – 800 с. / Rudenko M. D. Vybrane : Virshi ta poemu (1936–2002) (Selected. Verses and Poems), Kyiv, Dnipro, 800 p. [in Ukrainian].

13. Таран А. В. Бродячий дощ : Поезії / А. В. Таран. – К. : Дніпро, 1995. – 228 с. / Taran A. V. Brodiachyi doshch : Poezii (Wandering Rain), Kyiv, Dnipro, 228 p. [in Ukrainian].

14. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М. : Интерпринт, 1992. – 592 с. / Shvejcer V. Byt i Bytie Mariny Cvetaevoj (Being and Existence), Moskva, Interprint, 592 p. [in Russian].

Summary

Liudmyla Artemenko

Semantic Models of the Ukrainian Poetological Lyrics of the 20th Century

The article is devoted to the analyses of poetological lyric's theoretic principles in the basis of which there is the author's reflection or self reflection regarding the certain aspects of poetry or poet's personality. On the material of the poetological discourse of Ukrainian poetry of the 20th century the specificity of semantic models of subject-shaped conceptual «poet» is reviewed. In the frames of the sacralisation conception the mythocentric and theocentric semantic models are delimited. Moreover, in the frames of desacralization of the art the social centric, art centric and antropic centric semantic models of the poetological discourse are delimited.

Key words: *poetological discourse, semantic model, conception of art sacralisation, conception of art desacralization.*

Дата надходження статті: «27» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «17» травня 2017 р.

УДК 17.01.09

ОЛЕКСАНДР ГАЛУС,
доктор педагогічних наук, професор
(м.Хмельницький)

**Леонард Совінський – перший перекладач творів
Тараса Шевченка польською мовою**

У статті йдеться про письменника Л. Совінського (1831-1887), який першу освіту отримав у школі смт Меджидіж нині Хмельницької області. Доведено, що йому належить почесне місце серед перекладачів Тараса Шевченка польською мовою. Він познайомив із творчістю Кобзаря своїх побратимів А. Гожалчинського, В. Сирокомлю, які, на жаль, за майстерністю перекладу не змогли досягти того високого рівня в художній довершеності, що її здійснив Л. Совінський, який добре володів українською мовою, а отже, у нього кожне Шевченкове слово на місці й відповідає оригіналові.

Ключові слова: переклад, Леонард Совінський, Тарас Шевченко, полоністика, інтерпретація.

Совінський Леонард (пол. Sowiński Leonard) – польський письменник, поет, драматург і перекладач народився 7 листопада 1831 р. в селі Березівка Літинського повіту Подільської губернії (тепер Любарський район Житомирської області) [1].

Батько Ян був польським шляхтичем і знаним на Поділлі музикантом. Перед купівлею маєтку у Березівці проживав у Пікові (тепер Калинівський район Вінницької області), де навчав музики у будинку Вацлава Борейка, який мав на той час передові суспільні погляди, спілкувався з багатьма культурними діячами та істотно впливав на політичне та громадське життя Волинського краю. Мати Леонарда, Пелагія Павліцька була україною.

Початкову школу Леонард закінчив у Меджибожі (тепер Летичівський район Хмельницької області) [2]. Меджибизька фортеця як і Поділля у другій половині XV ст. відійшли до Польщі. На перехресті Кучманського та Чорного шляхів Меджибизька фортеця стала форпостом захисту сусідніх земель, часто руйнувалася та відновлювалася. Малий Леонард гордився славним історичним минулим цього краю. Адже у 1790–1791 рр. тут, у Меджибожі, квартирував із своєю дивізією польський генерал Тадеуш Костюшко, нині національний герой Польщі і США.

У 1846 р. п'ятнадцятирічний Леонард Совінський успішно закінчив Першу Житомирську чоловічу гімназію. Уже у наступному 1847 році юнак поступає на історико-філологічне відділення філософського факультету Імператорського Університету Святого Володимира (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка), що його закінчує в 1851-му. Проте Леонард не зупиняється на досягнутому: 1855 р. закінчує навчання на медичному відділенні цього ж факультету. У 1857 р. Леонард подорожує Європою, відвідує Італію, Францію, Німеччину та Польщу.

Не відомо, чи знав Леонард особисто Тараса Шевченка, який у цей час часто бував у Києві, але якщо навіть їх шляхи не перетиналися, проте вони мали багато спільних знайомих. Зокрема, були ними Тадеуш Рильський, етнограф, батько відомого українського поета і перекладача Максима Рильського, Павло Чубинський, автор слів українського гімну, Болеслав Івашкевич, батько польського поета Ярослава Івашкевича та інші відомі особистості [2].

Знайомство із відомими людьми української і польської культур та подорож європейськими країнами вплинули на подальшу творчу діяльність Леонарда Совінського – багато зусиль доклав на переклади творів Тараса Шевченка польською мовою. Леонарда Совінського вважають першим перекладачем творів Шевченка польською мовою.

Відомо, що польською мовою твори Шевченка перекладали ще за життя поета, починаючи із 1860 року. Першим переклав і надрукував у пресі 18 творів українського пророка «син польського шляхтича й кріпачки українки, який відчував Шевченка», Л.Совінський [3, с. 362]. Леонарда Совінського у розвідці-післямові до видання вибраних поезій Т.Шевченка за першочергової участі Українського Наукового Інституту у Варшаві було названо найліпшим із усіх давніших перекладачів Тараса Шевченка [4].

Леонард Совінський ще за життя Тараса Шевченка, використовуючи свої можливості в місцевій пресі, опублікував деякі переклади віршів Кобзаря, як наприклад: «Чого ти ходиш на могилу» [5].

У 1860 р. Совінський співпрацював з «Віленським кур'єром», де писав про сучасну українську культуру. Одним з перших його артикулів на цю тему було «*Studja nad ukraińską literaturą dzisiejszą*» (1860 р.). Нарис був вступом до праці «*Taras Szewczenko*» (1861) з додатком перекладу поеми «Гайдамаки».

Леонард Совінський ще в 1861-му році написав працю про Шевченка, додавши до книжки й переклад «Гайдамаків». У своїй праці він підкреслював: «Велика це людина – Тарас Шевченко, велика вже

сама собою, ще вища величчю дум мільйонів, що знайшли свій вияв у натхненній його пісні)... А польський перекладач А.Гожалчинський у передмові до своїх перекладів творів Шевченка, що вийшли в 1862-1873-х роках, називає Шевченка пророком, що тримає лютю і співає народіві його власну рідну пісню [6].

Польський письменник, літературний критик і перекладач Феліціан Фаленський (1825-1910) зацікавився творчістю Шевченка у зв'язку з виходом у світ його поеми «Гайдамаки» в перекладі польською мовою Леонарда Совінського. Виступив (під криптонімом «F») з рецензією на це видання («Biblioteka Warszawska», 1862, т. 1), в якій негативно оцінював переклад і сам твір Шевченка. З прихильністю поставився до перекладу Л.Совінським поеми «Наймичка», підкресливши, що цей твір є «вершиною слави українського поета» [7; 8].

Проти невірної інтерпретації Л.Совінським змісту поеми виступив А.Гожалчинський у передмові до збірки перекладів творів Т.Шевченка польською мовою [9], заявивши, що автор «Гайдамаків», спираючись на народні джерела, відтворив дійсну картину життя України і справжні настрої трудящих мас [10].

Передмова, в якій знайшли місце і несправедливі закиди на адресу Л.Совінського, викликала відповідь К.Друмкевича. У газеті «Tygodnik Poznański» від 27 червня 1862 р. (№ 26, с. 206–208) він умістив кореспонденцію з Києва. Епіграфом для неї стоїть прислів'я: «Дудка не знає, що грає, Іван мовчить, бо все знає». На початку кореспонденції К.Друмкевич згадує А.Гожалчинського, який видав перший том перекладів творів Т.Шевченка, а після цього запланував видати наступні томи творів українських письменників у польському перекладі [11].

А.Гожалчинський вирішив довести, що «Шевченко не такий страшний, як видається нам із поеми, перекладеної Совінським» (йдеться про «Гайдамаки»). К.Друмкевич не погодився із закидами А.Гожалчинського до Л.Совінського. Передусім він не поділяв думки, що Л.Совінський, переклавши «Гайдамаки» польською мовою, «зарекомендував нам в особі Шевченка якогось страхопуда»; також заперечував тезу, що аналіз поеми «Гайдамаки» у Л.Совінського глушить інші Шевченкові твори [11].

У дальшій частині кореспонденції К.Друмкевич стає на захист Л.Совінського як популяризатора Т.Шевченка серед польського суспільства. У розвідці Л.Совінського про Кобзаря, вірно стверджував К.Друмкевич, «знаходимо найдбайливіше зібрані відомості про все, що могло послужити для вірного показу нещодавно померлого

українського поета Шевченка. Тут детально проаналізовано всі відомі твори цього поета із двох видань (1840 і 1860 рр.)» [11].

Далі для підсилення своїх думок критик цитує з праці Л.Совінського уривки про окремі Шевченкові твори, зокрема про балади. «Балада «Тополя», – писав К.Друмкевич, – послужила Совінському для виявлення майстерного таланту Шевченка в зображенні селянського побуту». В кореспонденції наведено також висловлювання Л.Совінського про лірику та поеми «Катерина» і «Наймичка».

Розглянув К.Друмкевич і твори на історичні теми, приєднавшись до поглядів Л.Совінського. Його переклади назвав гарними, а розвідку про українського поета цікавою. Отже, хоча у низці питань К.Друмкевич правильно оцінив Л.Совінського як дослідника Т.Шевченка, до розгляду історичних поем, як і Л.Совінський, він підійшов із позицій польських консерваторів [11].

Всі критики, котрі доторкалися творів Т.Шевченка, називають поему «Наймичка» однією з його найкращих поем. Леонард Совінський, перекладаючи її на польську мову, назвав її правдивою перлиною української поезії, а француз Дюран назвав саму основу, як і виконання поеми, – геніальним надбанням вселюдської літератури [12].

Л.Совінський – перший перекладач польською мовою шевченкового «Кобзаря» [13]. Загалом Леонард Совінський переклав на польську мову 18 творів Тараса Шевченка [14].

Окрім цього Леонард Совінський відомий як автор праць: «Widziadła» (Kijów, 1859), «Fragment powieści» (Lwów, 1869), «Satyra» (Kraków, 1871), «Na Ukrainie: tragedia w pięciu aktach z prologiem i epilogiem» (Poznań, 1873), двотомний збірник «Poezye» (Poznań, 1875), п'ятитомник «Rys dziejów literatury polskiej» (Wilno, 1874-1878), «O zmroku» (Warszawa, 1885), трьохтомник «Na rozstajnych drogach: powieść współczesna» (Warszawa, 1886). [15; 16].

Леонард Совінський помер 23 грудня 1887 р. у віці 56 років в селі Стетківці (тепер Чуднівський район Житомирської області).

Список використаних джерел і літератури:

1. <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
2. Słowo Polskie. – 2016. – Listopad, nr 11 (52).
3. Zajcew Paweł. O przekładach Szewczenki na język polski / Paweł Zajcew // Szewczenko Taras. Poezje / Pod red. Pawła Zajcewa. – Warszawa : Ukraiński Instytut Naukowy, MCMXXXVI. – S. 361-371.
4. Serednicki Antoni. W kręgu współpracy uczonych polskich i ukraińskich w Warszawie (1925-1939). (Z historii Studium Teologii Prawosławne UW i

Ukraińskiego Instytutu Naukowego) / Antoni Serednicki // Rocznik Teologiczny, ChAT, XXXVI-z, 1994. – S. 197-211.

5. <http://knpu.gov.ua/content/>

6. <http://mala.storinka.org>

7. <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn41.htm>

8. <http://ua-referat.com/>

9. Taras Szewczenko. Studium Leonarda Sowińskiego zdołączeniem przekładu «Hajdamaków». – Wilno, Nakładem Mich. Gałkowskiego, 1861. – S. 48-51.

10. A.J.Gorzalczyńskiego przekłady pisarzy malorosyjskich, I. Taras Szewczenko. – Kijów, 1962. – S. IV.

11. Соболь Валентина. Переклади поезії Шевченка в Польщі /Валентина Соболь //Київські полоністичні студії. – Т. XXIV. С. 142-150. <http://philology.knu.ua/files/library/polonist/24/11.pdf>

12. <http://www.i-franko.name/uk/HistLit/1895/NajmychkaTShev-chenka.html>

13. http://www.zhitomir.info/news_162531.html

14. http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Lukrsuch/2010_6/R1/Sobol.pdf.

15. http://zhitomir-online.com/oficial_info/8228-taras-shevchenko-zhitomir.html

16. https://zu.edu.ua/filfak_kaf1_i.html

16. Sowiński L. Wspomnienia szkolne i uniwersyteckie /Leonard Sowiński; zebr. i oprac. Roman Taborski. – Warszawa: Czytelnik, 1961. – 294 s.

17. https://zu.edu.ua/filfak_kaf1_i.html

Summary

Oleksandr Halus

Leonard Sovinsky – the First Translator of Works of Taras Shevchenko into the Polish Language

The article tells about the writer L. Sovinskyi (1831-1887), who received his first education in school in the town Medzhybizh (now Khmelnytskyi region). It is proved that he occupies honorable place among the translators of Taras Shevchenko's works into the Polish language. He introduced his fellows A. Hozhalchynskyi, V. Syrokomlia to the creative work of the great poet, but they, unfortunately, according to their skills of translation weren't unable to achieve that high level of artistic excellence that was carried out by L. Sovinskyi, who knew the Ukrainian language well and, therefore, his every word of Shevchenko's translations was in the proper place and matched the original.

Key words: *translation, Leonard Sovinskyi, Taras Shevchenko, Polish Studies, interpretation.*

Дата надходження статті: «31» січня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «17» лютого 2017 р.

УДК 883 Ш : 92 + 883 – 3

АНТОНІНА ГУРБАНСЬКА,
доктор філологічних наук, професор
(м.Київ)

Екзистенційний дискурс ранньої прози Валерія Шевчука

У статті в контексті естетики літературного шістдесятництва розглянуто концептуальність екзистенційної парадигми в ранніх творах Валерія Шевчука, висвітлено її зв'язок зі світоглядною рефлексією автора та героїв.

Ключові слова: екзистенційна проблематика, екзистенційні модуси, екзистенційна парадигма, світоглядна рефлексія, поетика творення образів.

Дослідження екзистенційності художніх творів – актуальна проблема сучасного літературознавства. Незважаючи на те, що науковці (Т. Бледних, Р. Корогодський, М. Павлишин, В. Саєнко, Л.Тарнашинська й ін.) у цьому аспекті проаналізували чимало творів письменника-шістдесятника Вал. Шевчука, на маргінесі досліджень і досі перебуває його рання проза, зокрема повісті «Набережна, 12» і «Крик півня на світанку». Така літературознавча ситуація й зумовила появу цієї статті, метою якої є аналіз названих творів у контексті естетики літературного шістдесятництва з орієнтацією на з'ясування специфіки моделювання «межових станів», котрі переживають персонажі.

Як переконає аналіз історії українського письменства, літературний розвиток відбувається спіралевидно: традиції, провідні тенденції постійно відроджуються і в нових умовах оформлюються в оригінальні культурологічні та естетичні моделі. У модерністській прозі межі ХІХ–ХХ ст. посилення ліризму як виду пафосності, з одного боку, сприяло доланню міметичного зображення дійсності, а з іншого – поглиблювало психологізм і готував ґрунт для національної модерністської прози. Подібні тенденції проявилися і в літературі другої половини ХХ ст.: прикметною ознакою української прози знову стала дифузія психологізму та ліризму. Літературний процес цього періоду, на противагу письменству попередньої – сталінської доби, активно динамізувався появою нового покоління митців, відомого під назвою «шістдесятники».

Літературознавство (І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Дончик, В. Мельник, Н. Зборовська, О. Пахльовська й ін.) визнало шістдесятництво ідейно-

естетичним феноменом, другим після модерністської епохи 20–30-х років національним відродженням. Нова генерація письменників – Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, В. Дрозд, В. Близнець, М. Вінграновський, Вал. Шевчук та ін. – збагатили літературу неортодоксальними тенденціями зображення світу та людини. Ці автори, а також творчо оновлені старші майстри слова (А. Дімаров, Р. Іванчук, І. Чендей та ін.) здійснили поворот від глобального псевдомонументалізму 30–40-х до живої, звичайної людини із вразливою душею і тривожним серцем. Світ та людину в ньому письменники осмислювали, орієнтуючись на ціннісно-оцінний аспект твору, що визначився цілісністю авторського ідеалу, реальністю зображеної людини з її природними пристрастями, гуманістичною наповненістю, морально-етичним універсальним зарядом, аналітико-синтезуючою філософічністю та жанрово-стильовою довершеністю. Психологізм став тією стильовою тенденцією, яка дала змогу гуманізувати художній світ літератури, заново відкривши особистісний – екзистенційний – смисл людського буття, що супроводжувався ліричністю, певним філософізмом.

В умовах «екзистенційного вакууму» (В. Франкл) радянського суспільства кращі українські письменники звернулися до складних морально-філософських проблем: сенсового наповнення життя людини; внутрішньої свободи особистості; особистої відповідальності людини за свій внутрішній вибір – відповідальності перед собою, перед «підсвідомим богом людини – совістю» (за В. Франклом); духовного відчуження між людьми та його подолання через взаєморозуміння й толерантне ставлення до іншої людини; «естетики страждання»; жіночої та дитячої долі в кризовому стані суспільства тощо. Проблемно-тематичні домінанти художніх творів почали визначати такі екзистенційні модуси: пошук сенсу життя Dasein-у (М. Гайдеггер); теорія «межових» ситуацій (К. Ясперс); концепція самотності/відчуженості людини в «світі речей» (М. Бердяєв); діалектика «Я» та «Іншого» (Ж.-П. Сартр); тлумачення абсурдності людського існування (А. Камю) тощо. Історично-суспільні катаклізми епохи шістдесятництва спричинили появу в українському письменстві екзистенційного типу світовідчуття, яке стало «фірмовим знаком» нової генерації митців.

У художніх творах час має здатність набувати особистісного виміру. Як відзначила О. Пахльовська, «із шістдесятників починається нове розуміння часу. Нерухомий урочистий час Системи, спрямований у не надто деталізоване «світле майбутнє», був лише *деперсоналізованим кількісним часом*, байдужим до потреб і проблем особистості, відчуженим від конкретного плину життя. *Екзистенційний час*

иштьдесятників був особистісним, а відтак і якісним. Він відкрив неповторність кожного моменту людського буття, його індивідуальну самоцінну вартість... Час є доля, а доля є вибір. Тому час невіддільний від сутнісних і визначальних проявів буття, таких, як народження, смерть, любов, пам'ять, катарсис, надія...» [4, 69] (виділення автора. – А. Г.).

Орієнтація на послаблення влади закостенілих догм та пошук письма, безпосередньо зверненого до реальної людини, до народу, особливо притаманна Вал. Шевчуку, світовідчуття якого закорінене в екзистенціалізмі. Як слушно наголосив Р. Корогодський, проза Вал. Шевчука, як і Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, демонструє «конкретну культурно-історичну реакцію на попередній період літературно-мистецького досвіду, де, як правило, панував рожевошокий герой, репрезентант колективної свідомості, а особистісний зріз життя нівелювався і підмінювався колективним унормованим, насправді – неіснуючим кодексом, коли бліда подоба життя заступала його повнокровну, глибоко закодовану сутність» [1, 52]. Творчі засади цих митців збігаються із твердженням філософів-екзистенціалістів: «для повного осягнення справжнього сенсу свого існування людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті» [2, 243].

Для повістей Вал. Шевчука «Набережна, 12» та «Крик півня на світанку» прикметні розкриття природних зв'язків цивілізації, на противагу «єдиній тоталітарній раціональності утопії» (С. Григорян), активізація екзистенційних пошуків опертя індивіда, реабілітація в часах знедуховлення усталених морально-етичних та естетичних цінностей. Основним об'єктом пізнання у цих творах є світ індивідуальних, суто внутрішніх переживань звичайної, серйозно не заангажованої режимом людини – із клопотами й радіщами, мріями й сподіваннями, що йшло врозріз із канонами соцреалізму й було виявом демократичного оновлення української літератури 1960-х років. Основні проблемні лінії повістєвої прози митця – увага до людини, її приватного життя, боротьба за автентичне буття, свобода вибору. Збігаючись із провідними категоріями екзистенціальної філософії, вони опираються на реальність. Про життєву основу «Набережної, 12» прозаїк зізнавався, що «матеріалом для неї стали листи дружини, в яких вона списувала життя свого дворики у Києві» та що він «переніс

дію до Житомира і додав до того ряд образів чисто житомирських» [10, 464].

Зовнішній світ повістей Вал. Шевчука постає як екзистенційний простір особистості, котра намагається подолати абсурдність життя, внести в нього логіку, сенс. Шевчукова візія щастя базується на баченні світу як космічного універсуму й викликана настановою письменника художньо дослідити історію душі людини як віддзеркалення макрокосму. Прозаїк звернувся до еліпсису ряду узвичаєних зв'язків людини з реаліями повсякденного життя, він висвітлив її у зв'язку із закономірностями епохи, при цьому досягнувши сконцентрованої й інформативної репрезентації конкретних моделей людської поведінки та життєвих ситуацій. Осягнення персонажами Вал. Шевчука справжнього сенсу свого існування проходить усі етапи екзистенціалістської моделі й особливо виразно етап «межової ситуації», які приводять їх до самоаналізу, а відтак – до свідомого вибору власних життєвих вартостей та своєї подальшої долі.

Художньо відтворюючи цілісну картину світу, у ролі особливого способу пізнання людини автор використав психологічний підхід. Герої повістей репрезентують переважно мешканців українського міста, які майже всі страждають через самотність, відчуваючи її як духовну ущербність: монотонність, машинальність буття поглиблює відчуття абсурдності, призводить до сприйняття життя як руху по замкненому колу, позбавленому будь-якого сенсу. Проте персонажі протистоять самотності, намагаючись зрозуміти себе й виборсатися із гнітючих суспільних та особистих обставин (відсутність сім'ї, можливості самореалізації та ін.), вони шукають абсолютні вартості й не зазнають тотального відчуження.

Так, швець Павло («Набережна, 12») – образ людини, котра зазнала на своєму віку багато горя (голод 1930-х років, спустошення війни, тяжкі повоєнні роки). Усвідомлюючи свою залежність від чарки і сімейне горе від цього, Павло намагається знайти сили для життя у релігії та в чоловічому товаристві. Проблема самотності гостро стоїть і перед учителькою Ганною Іванівною, яка живе в цьому ж будинку по Набережній, 12. Духовну порожнечу вона намагається заповнити працею: «Стомлена і розбита, поверталася додому... А навколо було безлюддя і порожнеча...» [9, 48], однак справжню радість ця ще молода жінка відчуває від дружніх взаємин із чоловіком. Сюжетна структура твору, почленована на окремі картини-долі мешканців будинку, відтворює замкнений духовний простір, при цьому «кожна індивідуальна дорога веде всередину себе» [1, 73].

У розкритті внутрішнього світу героїв функціонально вагомими є хронотопні елементи. Індивідуалізовані психологічні деталі портретів персонажів «Набережної, 12» («її (вчительки. – А. Г.) довгасте обличчя налилося смутком, а очі розширились» [9, 33]. «Гайдаєнко засопів і втупився у куток холодними крижинками очей, широкі губи здригнулися і зламалися в кутиках» [9, 32], зорієнтовані на прикмети руху, поведінки, інтер'єру. Через це вони сприймаються не тільки як свідчення миттєвого теперішнього переживання, а і як наслідок минулого, трагічних утрат та подій (у Ганни Іванівни загинув на війні чоловік і померла єдина донька; втратив дружину Микола Гайдаєнко, залишившись із двома малими дітьми; за доносом бухгалтера сидів у тюрмі Федір). Взаємозв'язок таких деталей особливо відчутний у поєднанні з образом будинку (хати). Паралельне зображення довкілля, прикмети якого подаються у форматі калейдоскопа (самотня лампочка; пропахлий гасом коридор; брудні фарбовані стіни кухні) і фізичного та внутрішнього стану персонажів (вчителька «стомлена і розбита»; бухгалтер «злякано зупинився», «закліпав очима»; Федір «байдуже відказав»), підводить до міфологемного прочитання образу будинку (хати) – він виражає давні уявлення про людське благополуччя, щастя родини. Дім у Вал. Шевчука має ознаки сакральності, це символ необхідності гармонії людини і всесвіту, нагадування людині про приховані шляхи вдосконалення, яких вона повинна дотримуватися впродовж свого життя.

У творенні поведінкової моделі вчительки Вал. Шевчук виявив глибоке знання жіночої психіки й уміння уважно спостерігати життя. Пройнявшись почуттями до овдовілого сусіди Миколи Гайдаєнка, Ганна Іванівна розмірковує: «Є речі, які мусять бути в житті людини: жінка не повинна лишатися самотньою, дитина не може бути позбавлена батьків, чоловік не повинен відчувати довкола себе порожнечі» [9, 113]. Цей роздум корелює із закличками Г. Сковороди «слухай себе», «пізнай себе». Водночас письменник продовжив традиції позитивного екзистенціалізму, започаткованого Н. Аббаньяно, в основі якого «оптимістичні» екзистенціали щастя, блаженства, надії, спокою, вдячності, – їх утілено на рівнях душі окремої людини, родини, взаємин чоловіка й жінки. У цей синекдохальний спосіб стверджується ідея гармонійного облаштування людського суспільства загалом та родини й людини зокрема, неможливість існування жіночого й чоловічого світів окремо та необхідність виховання дітей у повноцінній сім'ї.

Вал. Шевчук особливу увагу звернув на проблему становлення особистості. Молоде покоління «Набережної, 12» репрезентують син Федора, Люся з Толею, малий Сашко. Кожен з них іде своїм шляхом,

що не «як у людей». Автор обирає для них нестандартні дороги і ставить їх у незвичні ситуації, наголошуючи на наполегливості, мудрості, чутливості й доброті українців як визначальних позитивних рисах національного характеру. Молоді утверджують гуманістичний ідеал людського співжиття: автор показав, що їхня доброта не фальшива ні на особистому рівні, ні на рівні суспільної декларації. Звідси й апофеоз повісті: за одним столом на весіллі Толі та Люсі торжествує товариство людей.

За спостереженням Ж.-П. Сартра, «літературна творчість – це акт екзистенційної заангажованості, один із виявів людського буття, літературний твір – це проєкція постаті автора, а художні засоби – форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, часовості, стосунків з іншими людьми і з самим собою» [2, 243]. Означений філософський напрямок у практичній літературній площині органічно пов'язаний з увагою митців до морального здоров'я людини, до її психологічного світу та характеру, що формується у дитинстві і визначає долю людини в майбутньому, а якщо ширше, – то і до долі суспільства.

Людинознавчий крок уперед у пізнанні психіки молодої людини зробив Вал. Шевчук у повісті «Крик півня на світанку». Її герой – студент Сергій – активно шукає місце в житті й способи самоствердження. Хлопця не лякає важкий шлях до непростой професії – творити пам'ятники-гробівниці у знак вдячної пам'яті нащадків про людину і продовження її в часі. В іншому, штучному світі живуть Сергієві батьки – Мирослава та Віктор. Саме тому від них відірвався й замкнувся в собі єдиний син. Автор різко засудив імітацію сімейного щастя, штучні духовні цінності (вдаване сімейне благополуччя) і глуху душевну замкненість цих героїв, кожен з яких живе тільки для себе.

Гомодієгетична нарація (Сергій періодично виконує функції наратора, самохарактеризуючи себе способом думання) розкриває духовну сутність героя. Він вразливий, чутливий до прекрасного, байдужий до практицизму життя. Зовнішній світ речей, що оточує юнака, доповнює його внутрішнє ество. Кімната Сергія, побутовий антураж – світ майже аскетичний. Натомість хлопець любить гостювати в бабусі, котра передає йому пам'ять про діда-каменяра й надихає на продовження родинної справи, та крик півня на світанку, що асоціюється з «музикою власної душі». Вагому роль у творенні образу Сергія відіграє природа (крик півня, стежка до бабусі, стигла пшениця, спів жайворонків, волошки, річка, кручі), яка органічно входить у концепцію буття героя і світу як складова його автентичної самості. «Я відчуваю себе належним до цього світу, я тут свій» [8, 31], –

стверджує Сергій.

Важливим чинником у поетиці образотворення Вал. Шевчука є ріка, що має ознаки сакрального: це знак початку, зародку нового або перемін у житті до кращого. У повісті «Крик півня на світанку» річка, у якій любить купатися й біля якої створює свої перші пам'ятники Сергій, – не лише символ мінливості життя, метафора духовності, а й символ наполегливості людини в реалізації своєї мрії. «Свято наше залежить від нас самих» [8, 90], – думає юнак на березі річки. У кодї простору Вал. Шевчука домінують ознаки реального, що складається із низки чинників: простір постає засобом пізнання довкілля і самого себе, як побудник певної моделі руху героя, як вимір людських зусиль, як засіб осягнення людиною самої себе й набуття визначальних морально-етичних якостей, як вияв сакрального архетипу.

Почуття абсурдності буття виявляється, за А. Камю, у гострому переживанні проминання часу. Виражаючи авторський погляд на людське життя крізь категорію часу, твори Вал. Шевчука, за словами Л. Тарнашинської, стверджують незворотність часу й викликають відчуття, що «все у цьому світі пов'язане з усім. І цей ланцюг безконечний, як час і як пам'ять людська» [5, 136]. Так, Віктор із «Крику півня на світанку», схильний через слабкий духовний зв'язок із Мирославою до подружньої зради, замислюючись над проблемою часу, розмірковує, що в житті, сповненому «оман і звабливих таємниць», «спинитися вчасно потрібно, так само і вчасно себе обмежити», що «межа людині потрібна, інакше вона буде завжди невдоволена і не встигне нічого зробити» [8, 67]. Роздуми Вал. Шевчука про вічну філософську проблему часу органічно взаємопов'язані з духовністю, людяністю, прагненням особистісної самореалізації, що зближує його із Гр. Тютюнником та Р. Іваничуком.

Повість Гр. Тютюнника «День мій суботній» сприймається як своєрідна метафора хисткого, нестабільного буття молодого людини в момент екзистенційного визначення. В образі Миколи Порубая – недавнього випускника історичного факультету, вихідця із села, який за розподілом залишився працювати в місті старшим референтом з охорони пам'яток культури – письменник створив інтелектуально-філософський тип героя, котрий через невдоволення собою і своїм становищем також намагається збагнути сенс життя. Замислюючись над проблемою людини і часу, Микола Порубай ставить перед собою питання: «що найважливіше в житті цивілізованої людини?» і тут же відповідає: «Заощадити час. Я не раз питав себе: куди ми поспішаємо, в ім'я чого штовхаємо одне одного ліктями... нехтуючи добрим чуттям братерства? На обличчях – відсутність, погляди звернені в самих себе, у

свої інтереси й інтереси, часто-густо нічогосінько не варті, в порівнянні з отим відчуттям. Людини в собі і в інших» [7: 2, 186]. Образ сонця, що то контрастує з депресивними станами героя, то гармоніює з його людською гідністю й оптимістичною вірою в майбутнє повноцінне життя, «спрацьовує» на розв'язання проблеми екзистенції людини в дегуманізованому світі абсурду, на повернення людині здатності відчувати біль і протистояти злу, співстраждати й готуватися до відродження понівеченої людської душі та знівельованого національного духу. Культ сонця підсилює художнє осмислення оптимістичних екзистенціалів віри, любові й надії як провідних категорій екзистенціалізму, що сприяє комплексному вираженню впевненості в зміні на краще, у перемогу світла і добра, гармонію у суспільстві та в людській душі.

Як і в творах Вал. Шевчука та Гр. Тютюнника, в основі сюжету повісті-притчі Р. Іваничука «Сьоме небо» – екстремально-кризова ситуаційна модель, визначена екзистенційною концепцією абсурдності життя. Трое колишніх гімназистів, знайомих з дитинства, – вчитель Богдан Зарицький (Страус), бухгалтер Роман Заставний та нотаріус Мирон Костецький – зустрічаються в глухому гуцульському селі, де їх застає війна. Внутрішнє потрясіння героїв, спричинене нею, і є тією «межовою ситуацією», коли герої усвідомлюють недосконалість, трагічну дисгармонійність світу. «Саме відчуття неспокою, відчаю і незадоволення, загрози смерті приводять до самоаналізу» [2, 243], який відбиває ціннісні орієнтації кожного з трьох персонажів і визначає вибір ними подальшого життєвого шляху. Для фокалізації «Сьомого неба» характерна наявність різних точок бачення: кожен з трьох персонажів виражає свою філософію буття, у кожного – своя правда. Усі персонажі «Сьомого неба» – звичайні люди, вихідці з народу, ерудовані, амбіційні, але з різних причин не зреалізовані в житті (відсутність умов і недостатня наполегливість у досягненні мети Богдана та Романа, бездіяльність Мирона). Полемічно загострені діалоги між ними виразно відбивають затаєні до часу психічні травми кожного: не домігся стати вченим здібний до мов Богдан, не став винахідником реактивної зброї обдарований математик Роман, не зробив службову кар'єру підприємливий Мирон. Відстоюючи свою «точку зору» про сенс буття і цінність людини, кожен герой розкриває «свою правду» – певну філософську доктрину, що виробилась попереднім життям, однаке до цього моменту не афішувалась.

Розвиток героя у Вал. Шевчука, Гр. Тютюнника й Р. Іваничука – це шлях до пізнання самого себе, до пошуку істини; у такий спосіб твори набувають ознак морально-етичного трактату. Письменники здійснили

«онтологічний» підхід до життя і людини в ньому, зосереджуючись на індивідуальній сутності персонажів, природності їхніх думок і почувань, не боячись «оголити» їх до дна й показати неідеальними. «Особистість у сучасному світі, її віра й зневіра, сенс її буття, втрата цього сенсу, відвоювання цього сенсу, проблема вибору – на цих основоположних для екзистенціалізму поняттях ґрунтується нова історична свідомість, яку ввели в літературу шістдесятники. «Песимізм розуму й оптимізм волі» – ця сувора парадигма модерного мислення була основою світовідчуття шістдесятників. Як і європейські письменники-екзистенціалісти, шістдесятники розуміли, що ілюзій немає і бути не може. І це була їхня форма свободи сучасної людини», – наголосила О. Пахльовська [4, 69].

За «Набережну, 12» Вал. Шевчука було звинувачено в «ідеологічних збоченнях». У цьому зв'язку важливим є зізнання письменника: «Я свідомо прирік своє життя народові упослідженому ... через це від суспільства чекав я неприемностей та неприйняття, а не сприяння, бо це нормальна реакція тоталітарного режиму супроти тих, хто бажає бути собою. Кожен компроміс – це втрата себе ...отже, компроміси були для мене неможливі» [6, 78]. Твори Вал. Шевчука, як і Є. Гуцала («Мертва зона», «Сльози Божої матері»), Гр. Тютюнника («Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу», «День мій суботній»), І. Чендея («Іван», «Іванові журавлі», «Птахи полишають гнізда»), Р. Іваничука («Сьоме небо», «Місто») та ін., виводили українське письменство на новий, не обтяжений політичними приписами ступінь художнього бачення та осмислення дійсності. Як слушно зазначив М. Павлишин, «Набережну, 12» можна сприймати як «дбайливо сконструйовану модель переходу від суспільного нездоров'я до одужання та похвали вірі, надії, любові» [3, 116]. Це твердження стосується всієї творчості Вал. Шевчука. Оптимістичні екзистенціалі віри, надії, любові як провідні категорії екзистенціалізму знайшли втілення й у творчості інших екзистенційно-філософуючих прозаїків 1960–1980-х років – Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, Р. Іваничука й ін.

Отже, рання проза Вал. Шевчука характеризується виразним екзистенційним дискурсом, особистісними мотивами, моделюванням «межових ситуацій» у житті героїв, відступом від нормативної поетики соцреалізму як доміанти нового творчого мислення, використанням традиційних та апробацією новітніх мистецьких концепцій, дифузиею психологізму й ліризму, взаємодією лірики й епіки, тяжінням до умовних форм, фольклорних алюзій та міфопоетичних художніх прийомів у відтворенні внутрішнього життя героїв та ін., що збагатило

ідейно-тематичний, інтелектуально-психологічний та жанрово-стильовий діапазон української прози, а нині визначає перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел і літератури:

1. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або У пошуках внутрішньої людини / Роман Корогодський // У пошуках внутрішньої людини. – К. : Гелікон, 2002. – С. 52–98.
2. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 243–244.
3. Павлишин М. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас : Літературно-критичні статті. – К. : Час, 1997. – С. 114–134.
4. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–85.
5. Тарнашинська Л. Закон піраміди, або Чи існує формула ідеального «я»? / Людмила Тарнашинська // Дніпро. – 1990. – № 12. – С. 134–136.
6. Тарнашинська Л. «Ліпше бути ніким, ніж рабом»: Розмова з Валерієм Шевчуком / Людмила Тарнашинська // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 69–79.
7. Тютюнник Г. М. Твори : у 2 кн. / Григор Михайлович Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – Кн. 1 : Оповідання. – 328 с.; Кн. 2 : Повісті. – 328 с.
8. Шевчук В. О. Крик півня на світанку: Повісті / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1979. – 240 с.
9. Шевчук В. О. Набережна, 12. Середохрестя / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1968. – 246 с.
10. Шевчук Вал. Сад житейських думок, трудів та почувань / Валерій Шевчук // Українське слово : у 4 кн. – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 451–468.

References:

1. Korohods'kyu R. Bilya vichnoyi riky, abo U poshukakh vnutrishn'oyi lyudyny / Roman Korohods'kyu // U poshukakh vnutrishn'oyi lyudyny. – K. : Helikon, 2002. – S. 52–98.
2. Onyshkevych L. Ekzystantsialist s'ka model' u teoriiy literatury / Larysa Onyshkevych // Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky KhKh st. – L'viv : Litopys, 1996. – S. 243–244.
3. Pavlyshyn M. Vidlyhy, literatura ta natsional'ne pytannya: proza Valeriya Shevchuka / Marko Pavlyshyn // Kanon ta ikonostas : Literaturno-krytychni statti. – K. : Chas, 1997. – S. 114–134.
4. Pakhl'ovs'ka O. Ukrayins'ki shistdesyatnyky: filosofiya buntu / Oksana Pakhl'ovs'ka // Suchasnist'. – 2000. – # 4. – S. 65–85.
5. Tarnashyns'ka L. Zakon piramidy, abo Chy isnuye formula ideal'noho «ya»? / Lyudmyla Tarnashyns'ka // Dnipro. – 1990. – # 12. – S. 134–136.
6. Tarnashyns'ka L. «Lipshe buty nikym, nyzh rabom»: Rozмова z Valeriyem Shevchukom / Lyudmyla Tarnashyns'ka // Dnipro. – 1991. – # 10. – S. 69–79.
7. Tyutyunnyk H. M. Tvory : u 2 kn. / Hryhir Mykhaylovych Tyutyunnyk. – K.

: Molod', 1984. – Kn. 1 : Opovidannya. – 328 s.; Kn. 2 : Povisti. – 328 s.

8. Shevchuk V. O. Kryk pivnya na svitanku: Povisti / Valeriy Shevchuk. – K. : Molod', 1979. – 240 s.

9. Shevchuk V. O. Naberezhna, 12. Seredokhrestya / Valeriy Shevchuk. – K. : Molod', 1968. – 246 s.

10. Shevchuk Val. Sad zhyteys'kykh dumok, trudev ta pochuvan' / Valeriy Shevchuk // Ukrayins'ke slovo : u 4 kn. – K. : Ros', 1994. – Kn. 3. – S. 451–468.

Summary

Antonina Hurbanska

Existential Discourse of Early Prose of Valerii Shevchuk

In this article the conceptuality of existential literary paradigm in the early works of Valerii Shevchuk in the context of the aesthetics of literary sixties is studied, its connection with worldview reflection of the author and the characters is highlighted.

Key words: *existential issues, existential modes, existential paradigm, worldview reflection, poetics of image creation.*

Дата надходження статті: «07» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «28» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2-6(081.2)«19»

ЛЮДМИЛА ДЖИГУН,

кандидат педагогічних наук, доцент

(м.Хмельницький)

Жанр літературного травелогу в структурі мемуарів українських еміграційних письменників

Доведено, що і травелог, й автобіографічний роман поєднані авторським Я у пізнанні оточення – Іншого, однак травелог від роману (поєми) різниться тим, що оповідь розпочинається не від народження, дитячих літ наратора, а від початку подорожі суб'єкта, й виклад матеріалу досить таки довільний, він неодмінно завершується поверненням оповідача додому під враженнями від побаченого в процесі мандрів. З'ясовано, що письменник-мандрівник спирається на свої подорожні нотатки, позаяк центральний принцип травелогу – це збір цікавої інформації під час перебування в чужій країні. Визначено типологію та елементи травелогу, зокрема, свій національний колорит за допомогою чужого наративу у порівняльному полі, а також – чужий національний простір,

сприйнятий внутрішнім світом оповідача. У травелозі неодмінно присутнє авторське «Я», через нього постає біографічна панорама. Розкрито, що в складових літературного травелогу присутній квест, який додає інтриги, пригодницьких фрагментів, де автор є головним гравцем передачі читачам особисто спостереженої історії, його взаємодії з ландшафтом, як і те, що складовою травелогу є висока ступінь деталізації та достовірності передачі інформації реципієнтам.

Ключові слова: автор, мемуарист, травелог, нефікційна література, час, простір, екзистенція.

Постановка проблеми в загальному вигляді... В українському літературознавстві жанр травелогу розглядається в комплексі нефікційної прози. Стосовно жанрової дефініції травелогу досі немає чіткого визначення. Травелог нині затребуваний часом, є популярним, тому визначення його функцій у творі не повинно бути розмитим, а чіткішим. Означений жанр маніфестує свободу викладу текстового матеріалу, опису подорожі, передає інформацію, схоплену зором, емоційно-експресивною лексикою, але ступінь деталізації при цьому достовірний, без вигадки (йдеться про нефікційну прозу). З огляду на маловивчену проблему актуальність теми, винесеної у заголовок статті, є незаперечною.

Аналіз досліджень і публікацій... Їх не так є багато. Скажімо, О. Калинюшко у статті «Жанрові модифікації травелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни» [9] вивчає жанр не власне української, а перекладної (з польської мови) прози. Оскільки авторка аналізує постмодерний художній твір, то, відповідно, він не може бути припасованим до документального, де переважає не вигадка, а конкретний факт як фотоілюстрація. Дослідниця віднаходить у творі О. Токарчук різні типи персонажів-мандрівників як «своєрідний «паноптикум» образів, які, за Зігмунтом Бауманом, репрезентують поведінкові стилі людини, створені добою постмодерну, – бродягу, фланера, туриста та гравця. Саме у зміні концепції людини, що виявляється у специфічному підході до образу героя-оповідача та інших персонажів... полягає причина концептуальної модифікації постмодерного травелогу» [9, с. 91].

Віктор Гумінський вважає, травелог – це розповідь про вигадані, уявні мандри з домінуючим ідейно-художнім елементом. Науковець висновує думку про те, що «крім власне пізнавальних, подорож може ставити додаткові – естетичні, політичні, публіцистичні, філософські та інші завдання; особливий вид літературних подорожей

– розповідь про вигадані, уявні мандрівки <...> з домінуючим ідейно-художнім елементом, певним чином йдучи за архітектонікою творення документальної подорожі» [7, с. 314-315]. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» С. Абрамович потрактує жанр подорожі в минулому часі, що використовувався переважно в літературі до середини XIX ст. і сюжетно базувався виключно на переміщенні персонажа у просторі й часі. Він веде мову про травелог як художній прийом, що застосовується в інших літературних жанрах, насамперед прозово-романних [1]. Н. Білецька у травелогії центральну роль відводить авторові-оповідачеві, причому травелог інтерпретує як жанрово-синкретичне явище, в якому наявні елементи автобіографії, листа, щоденника, газетної інформації, фольклорної байки [4, с. 42]. А. Бондарева називає жанр травелогу «розмитим», «літературою блукання», журналом, діалогом, щоденником, а в сучасному розумінні – блогом, в якому подається опис мандрів [6], С. Дідух-Романенко розглядає травелоги як подорожні нотатки [8]. Поліаспектність інтерпретації жанру потребує уніфікації з наукової точки зору, позаяк травелог найчастіше зустрічається у нефікційній літературі (власне травелог, нотатки подорожей як окремі блоки в середині жанрових модифікацій, дорожні нариси, пейзажні замальовки, туристичні пригоди тощо).

Мета статті – схарактеризувати художньо-документальну структуру, типологічну і жанрову специфіку травелогу у спогадовій літературі українських еміграційних письменників.

Виклад основного матеріалу... Перш, ніж говорити про травелог, то варто потлумачити жанрову дефініцію, розкрити його функцію в структурі нефікційної літератури. Термін травелог походить від англ. travelogue (подорож), тобто – це звіт про подорож, але не просто хронологія поїздки, а реакція на побачене й літературно оформлена на папері, в залежності від індивідуального стилю мандрівника, його художнього смаку.

Травелог як літературний жанр виник в європейській культурі відразу після історичного роману. Однак, якщо історичний роман уможливило у спільноті краще пізнати себе, розповідаючи, що відбувалося з ними в минулому, то травелог надає можливість зрозуміти і уявити світ, відмінний від свого. Саме означена дихотомія жанрів – історичного роману й травелогу – започатковує світову літературу, яку співвідносимо з європейською цивілізацією. Скажімо, у VIII столітті до н.е. Гомер написав дві поеми, в яких прочитуються й історичний роман, і травелог. Найдавніша пам'ятка грецької літератури «Іліада» є першою «ластівкою» історичного роману, а ліро-

епічний твір «Одіссея» є першим травелогом, в якому йдеться про історію довгої подорожі і містить не лише картину далеких земель, де побував Одиссей, а й пригоди, переживання героя. Перші автори травелогу: Ксенофонт (V століття до н.е.) – грецький мандрівник, автор книги «Анабазис», в якій описав відступ грецьких військ-найманців. Козьма Індікоплов (VI століття) – візантійський мандрівник, автор трактату «Християнська топографія», крім подорожніх нарисів, подає філософські ремінісценсії про будову світу. Марко Поло (1254-1324) – венеціанський мандрівник, який близько 20 років прожив у Китаї, про що написав «Книгу чудес світу», виклавши свої спостереження і враження від подорожей Азією. Фернан Пінту (1509-1583) – португальський мореплавець, перший європеець, який описав Японію, автор книги «Паломництво», що містить його досвід подорожей Азією. Означені травелоги, однак, носять архаїчний характер, художнє оформлення недосконале, бо у ті далекі часи автори травелогій передавали схоплене зором з патріотичних почувань, описуючи чуже в непривабливих картинах, порівнюючи з рідним краєм, де усе наче пишніє красою.

Зазначимо, що у XVIII-XIX століттях більше починають подорожувати англійці, які активно долучились до написання травелогів, серед майстрів художньої прози – Чарльз Діккенс, Марк Твен, Даніель Дефо, Генрі Філдінг, Йоганн Вольфганг Гете, Генріх Гейне та інші. Реалістичні картини подорожніх нотаток (травелоги) належать перу й словацького церковного, суспільно-політичного, культурного діяча та мемуариста Даніела Крмана (1663-1740). Щоденник «Itinerarium» українською мовою переклали подружжя Ольга та Григорій Булахи, упорядкував видання й написав примітки до тексту літературознавець М. Неврлий [10, с. 20-40]. Науковець зауважує, що «Itinerarium» Даніела Крмана, який був гостем Карла XII й Івана Мазепи, є одною з перших пам'яток Полтавського бою 1709 р., після якого Україна утратила майже на 300 років державність і стала колонією Росії, спершу царської, потім більшовицької. Рівночасно можна вважати цей твір словацького Плутарха (так заслужено називають його словаки) енциклопедією тогочасного життя Східної Європи і великою мірою – України, про яку там сказано найбільше» [10, с. 35]. Літературний діаріуш Д. Крмана перекреслює думку Ф. Лежена, який резюмує, що «автобіографічний жанр, зазвичай, розглядають як ключ до розуміння творів автора або своєрідний «документ», а не як самостійний твір [13, с. 111], адже травелоги словацького мемуариста початку XVIII ст. є і документальним, і самостійним твором, що став значною подією, збагативши західноєвропейську культуру реальними

картинами життя, описом епохальних подій в Україні, свідком яких був сам автор.

Українські науковці-археографи 1993 р. опублікували «Щоденник» П. Куліша, який письменник вів упродовж 1845–1848 рр. [11]. Відчувається, що його писала молода людина віком 26-29 років, не маючи за плечима великого життєвого досвіду, тому не дивно, що мемуарист вводить до діаріуша чимало імен непересічних діячів російської культури, літератури, які на той час були для нього моральними авторитетами, у нотатках здебільшого заторкує тему кохання, одруження, впливу сімейного життя на морально-психологічний та творчий комфорт. Останній запис в щоденнику П.Куліш залишив 6 жовтня 1848 р. через значний проміжок часу, перебуваючи в Тулі, на засланні. Упродовж ХХ та початку ХХІ століття значно поживавилась діяльність письменників щодо творення спогадової літератури, в яких увиразнено жанрово-стильові особливості тревелогій, авторами яких є Л. Биковський «Від Привороття до Трапезунду», Оксана Черниш «Тернистим шляхом», Д. Нитченко «Від Зінькова до Мельборну: із хроніки мого життя», «Під сонцем Австралії», Г. Журба «Далекий світ», О. Пащенко «Материнство (фрагменти з життя)», С. Тобілевич «Рідні гості», Паша Ємець «Дорогою терпіння: від Сибіру до Каліфорнії», І. Тарасюк «Свята земля. Подорожні записки паломника», В. Королів-Старий «Згадки про мою смерть», Леся Богуславець «Від Находки до Чернівців», «Чужина, чужина», Анатоль Гак «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку», М. Цуканова «Мої спогади», Яр Славутич «У вирі багатокультурності», І. Кошелівець «Розмови в дорозі до себе», Є. Онацький «Їду до Аргентини», В. Чапленко «Його таємниця», «Кому повім печаль мою?», М. Приходько «Від Сибіру до Канади», Анатоль Галан «Будні советського журналіста», Я. Рудницький «З подорожей по Італії», «З подорожей по Канаді», У. Самчук «Планета Ді-Пі», Ю. Мовчан «Мої подорожі довкола світу», Віра Вовк «Човен на обрію (спогади 2010-2013)», «Бабині літо (остання книга спогадів)», Ліда Палій «Дитинство, заметене часом», «Стороною йшла гроза», М. Громенко (Михайло Дуда) «У великому рейді», М. Островецька «З Римського записника», «Берегами мандрівки», Л. Хмельковський «Як ми жили», І. Тимошук «Лелеки в чужині: спогади емігранта» [16] тощо. Певна річ, мемуаристика є суб'єктивною, але описуючи про інших людей, автор у суб'єктивному «Я» розкриває і свій характер, хід мислення, психологію пізнання не лише Іншого, а й Себе і світу. Автор намагається з відстані часу передати те, що зберегла його пам'ять, бо, як зазначає С.Андрусів, у селективності пам'яті переважає етичний

показник, позаяк «щось ми пам'ятаємо, а чогось не хочемо пам'ятати» [2, с. 84], або, додамо, пропусκαємо свідомо.

У творчій спадщині Ганни Черінь є чимало травелогій, що їх називала дорожніми репортажами, зокрема «Їдьмо зі мною» (1965), «Їдьмо зі мною знов!» (1990), «Дев'яте чудо» (2005), «Паралелі» (2009). Як бачимо, жіночі травелоги перевершують у кількісному і якісному показниках чоловічі. Спостережливе око жінки-письменниці фіксує усе до дрібниць не лише замилювання краєвидами, історичними місцями інших держав, а й навіть передає побут пересічних людей, що зустрічалися під час мандрів, як то у спогадах Л. Палій «Шляхами Середньої Азії (записки з подорожі в Китайський Казахстан)» [14]. Письменниця побут народу Китаю передає предметним рядом. Її сприйняття втілюється у вигляді набору не пов'язаних відчуттів, отриманих від цілісних предметів, які викликають позитивні чи негативні асоціації: «Вулиці обсажені двома рядами тополь для охорони від мандрівних пісків. Тут уперше в Китаї не бачила перелюднення. Тут також замість людей верблюди й малі коники тягнули вози з тягарями. Тубільці, одначе, непривітні, відчула навіть ворожнечу до нас, чужинців. Кімнати в бараках «готелю приязні» зовсім спартанські – тверде ліжко, стояк з металевою поливаною мискою для вмивання, заложений рушник, сплювачка та термос з гарячою перевареною водою. По воду до вмивання мусіла ходити до криниці. Сіла біля вікна, дивилася на клюмби вже відцвілих запилених айстер і мальв, і думала, що я тут роблю» [14, с. 17].

Для авторки травелогій цілісність сприйняття осмислюється через предметний ряд, їхній зовнішній вигляд. Образ предметів не подано в широкому, всеохопному вигляді з усіма необхідними елементами, а пунктирно, залишаючи для читача інтенційно сформувати уяву й добудувати цілісність форми на основі невеликого набору елементів, що їх змальовує мемуарист. Таке «відбувається» навіть тоді, коли окремі деталі предмета особистістю в даний відрізок часу не сприймаються: «На цементовій підлозі був розстелений напрочуд гарний, уже дещо витертий килим із орнаментом оленів. Усе покрите грубою верствою пилу, пустиня не давала про себе забувати. І знову, як і в інших далеких країнах, несподівано приходила до мене незрозуміла туга, закрадалося питання, що я тут роблю» [14, с. 28]. Словосполучення «пустиня не давала про себе забувати» є художнім прийомом, алюзією, і читач сам домислює, що в пустелі зчаста трапляються буревії, які здіймають пісок угору, котрий осідає всюди. Неприємні відчуття мандрівника від побаченого відбито у рефрені «що я тут роблю».

Модальність наведеної ілюстрації тексту уподібнюється до есеїстики. Аналізуючи щоденникову прозу, А. Харченко спостерегла, що «в побудові синтагматичних зв'язків щоденникової прози авторові допомагає асоціативність мислення», остання найцікавіше «простежується на рівні мікротем, що становлять собою структуру щоденника», а «модальність тексту зближує щоденникову прозу... з есеїстикою, ще раз засвідчуючи мобільність жанру щоденника в українській літературі кінця ХХ століття» [17, с. 48]. Подібне визначення можна застосувати й до травелогій Л. Палій, яка зізнається: «Люблю їздити поїздами. Стояла біля відкритого вікна, відчувала вітер на обличчі, у волоссі. Спостерігала, як із телеграфічними стовпами біжить час, як він утікає під ритм цокання коліс. Цим поїздом, що його чомусь звать «Залізний півень», ми вже раніше їхали з Лянчаву до Джючюену. Тоді, одначе, за вікном зеленіли ще степи на окраїнах Внутрішньої Монголії, паслися вівці й чабани чвалали верхи на конях. Поїзд минув маленьку оазу, де кілька верблюдів пробували пожовкле листя тополь. Далі знову стелилася безкрая, покрита рінню рівнина. Кажуть, що тут забагато вітрів – замало дощів, забагато піску – замало трави, забагато каміння – замало землі» [14, с. 14]. Прислівникова антитеза підсилює мовний світ оповідача, колоритність дорожніх нотаток, які обрамлені зображально-виражальними засобами. Апперцепція автора естетизує текст, що впливає на емоційний стан реципієнта.

Авторка заторкує психологічну функцію константи, яка здатна сприймати предмети відносно постійними за формою, кольором і величиною, рядом інших параметрів незалежно від фізичних умов сприйняття, що міняються. Її сприймання передається у відносній сталості образів предметів при помітних змінах освітленості, положення у просторі, відстані від людини, яка їх сприймає: «У чужих країнах люблю іноді бути сама, щоб краще розглядати й оцінювати бачене. Думки тоді можуть мандрувати без зайвого втручання співподорожників, ніхто не розвіює інтимного зосередження банальними спостереженнями про очевидне. В подорожах шукаю відкриття нового, досі не баченого, або відгук чогось уже давно відчутого, не пустої розваги» [14, с. 11]. Авторка, навіть їдучи потягом, любила самотність. Вона дивилась у вікно й розмірковувала: «Тут поблизу колись роздвоювався Шовковий шлях. Південне відгалуження, яким, між іншими, йшов Марко Поло, звали проходом Янгуан і воно переходило біля озера Ляобо та міст-оаз Чарклик, Черчен і Хотан, в більшості засипаних уже пісками. Цей шлях вів далі на Гарат і Кабул в

сьогоднішньому Афганістані або до Кашгар, де він сходився з північною віткою [14, с. 16].

Діставшись до мальовничого місця подорожі, підіймаючись на гору Небесну, Л. Палій знову відірвалася від туристичної групи, щоб у спокійній обстановці, розкошуючи самотністю, переосмислити красу побаченого на власні очі, які передає графічним малюнком, залучивши до структури травелогу зорові, нюхові і слухові відчуття: «Присіла на камені, пригрівало милостиве осіннє сонце. Краєвид був неприродно чіткий. Внизу між темною зеленню шпилькових дерев жевріли осінні листкові дерева. Оточена урочистими горами, покритими разучо-білим снігом, відчула, наскільки я далеко від усього мені знаного світу і як близько небесної синяви. Я зрозуміла, чому ті гори називають «Небесними». Розкошувалася самотністю й божественною красою. Позбавлена земного тяжіння, піднеслася вгору, втратила відчуття своєї окремої тотожності, злилася в одне з усією тією величною красою природи. Відчула цілковиту сумирність. Коли знову відчула себе на землі, почула наново всі звуки й запахи цього світу. Далеко внизу шумів потік, пахло розпеченою живицею, хвоею, мохом і терпкою осінню. Хтось грав на сопілці, спершу зовсім близько, а згодом звук почав віддалятися [14, с. 30].

Літературний травелог письменниці завершує на мажорній ноті, залучивши в структуру нефікційної прози синтез мистецтв (графіка, музика), як от: «Почався концерт. Я слухала з захопленням мелодії степів, пустинь та високих непрохідних гір. В тих піснях було щось наче б уже відчуте, пережите... Музики грали на малих татарських і киргизьких скрипочках-кобузах, які вони держали вертикально на коліні, під їхніми смичками тужили довгошиї лютні-дударці, які колись були поширені в Персії, а сьогодні залишилися тільки в казахів. Грали на цимбалах-домбрах, на флейті й на великому тамбурині-дойрі. Я похитувалася в ритм музиці» [14, с. 28-29]. Художні пошуки Л. Палій інтенційно, майстерно трансформують в літературному травелозі, у такий спосіб естетизуючи інтегральні, антропологічні, ліричні, орнаментальні, а також екзистенційні, імпресіоністичні малюнки. Ефект останніх досягається завдяки широкому застосуванню засобів тропеїзації, стилістичних фігур, які посилюють емоційність, оздобу мовлення, сприяють образності вислову.

Читач взаємодіє разом з автором у переживаннях, перспективах, що співвідноситься з онтологічним суб'єктом життя (робота, відпочинок, побут), підсвідома духовність), екзистенційністю – пошуком гармонії людини з природою, хронотопною естетизованістю (час і природа, історія минулого і сучасного Китаю в просторовому полі). У розмислах

письменниці постає розв'язання дилеми в компаративному ключі: про початок і розвиток культури Стародавнього Китаю, Середньовіччя та її збереження в сучасному цивілізаційному світі, що є світоглядним переосмисленням особистістю минулого часу з теперішнім. Означена імперативна норма знаходить розв'язок в художніх шуканнях і знахідках, поетично виписаних у тексті.

Є у Ліді Палій вдало виписані спогади «Стороною йшла гроза», в яких знаходимо травелоги, коли батько письменниці 1940 р. під великим секретом повідомив оповідачеві, що вони таємно мусять покинути Україну разом з німецькими колоністами. Оповідь сповнена екзистенційним неспокоєм, внутрішньою напругою індивіда, його сенсопошуком. Людина, як унікальна духовна істота, постійно перебуває на шляху власної долі, ліпшого життя, прагнучи свободи: «Поїзд рушив мостом через Сян. Коли ми побачили останнього советського солдата, всі враз заговорили. Важко описати радість у вагоні. Десь з'явилась пляшка, запивали свободу, навіть мені дали першу в житті чарку горілки, заявивши: «Випий, дитино, ми вже на волі!» [15, с. 48]. Змодельований письменницею час і простір в травелозі С. Стефанів співвідносить до категорії минулого, позаяк «тут-і-тепер» завше чекає майбутнього, а фактично має справу тільки з минулим... Адже бути в світі – значить проминати» [3, с. 121].

Літературні травелоги Л. Палій привернули увагу багатьох критиків, адже вона «намандрувала кілька книг» (М. Слабошпицький), якими захопився Ю. Шевельов. У листі до авторки писав, що «був приємно вражений свіжістю і чистотою мови». Леся Храплива-Щур, аналізуючи спогади «Стороною йшла гроза», висловила квінтесенцію про те, що «залишають такі спомини незатертий слід існування народу у поодиноких його членах для майбутніх нащадків і для непереривності життя. А тим більше, – для істориків-дослідників... особливо поширений сьогодні жанр – це спомини. Різні наші люди пережили частину, а то майже усе бурхливе й змінливе ХХ ст., повне переживань, створених воєнними обставинами, сприймаючи їх під кутом свого підходу до життя, своєї вдачі та прийнятих певним середовищем правил і вартостей. І тому кожні спогади – унікальні» [18, с. 20].

Літературний травелог, як мною зазначено вище, існує й у художній літературі. Зокрема означений жанр втілює К. Куцок-Кочинський у поемі «Довге блукання Одиссея» [12]. Прототипом ліричного героя (Одиссея) є сам автор, який у передмові завважає: «1983 року мені довелося побувати на Україні, у Києві на з'їзді славістів, це є автобіографічне тло для п'ятнадцятої пісні, якої дія відбувається на

Київських горах» [12, с. 7]. Автор у восьми піснях подає древні події, уявляв Троянську війну, насправді мав на увазі новітню добу, події Другої світової війни. Переінакшив й географічні назви. Так, острів Кірнеї – це Румунія. А рятівниця-Кіренея, зазначає письменник, «була і в моєму житті, вона мене врятувала від смертельної небезпеки і стала моєю другою дружиною» [12, с. 3], маючи на оці літературознавця Магдалину Ласло-Куцок. У листі (29.08.1997) до В. Мацька вона писала: «1988 р. під час нашого перебування в Америці він (К. Куцок-Кочинський. – Л.Д.) надрукував в Нью-Йорку фантастичну поему «Довге блукання Одиссея», де між іншим відбито і період його перебування на Вінничині і те, що він переодягнувся на попа (намітка подарована німфою)». У жанрі травелогу письменник створив ще одну поему «Подільська Голгофа», яку, як зазначає у листі М. Ласло-Куцок, «вдалось свого часу надрукувати тільки в Югославії. В Румунії або на Україні ніколи не з'явилась. Дуже просила б Вас сприяти її надрукуванню там, де ще пам'ятають про Кирила, який перебував на Вінничині, переодягнутим на священника і виступав проти людської жорстокості, тримаючи хрест у руках».

Травелоги Л. Богуславець-Ткач «Від Находки до Чернівців» написані з гумором, перемішаним народними прислів'ями та приказками. Кожна розповідь позначена онімною лексикою. Її ономастичний простір охоплює значну частину центральних міст колишнього СРСР Росії й України, про що свідчать розділи книжки: «Находка–Хабаровськ», «Новосибірськ», «Ташкент», «Самарканд», «Бухара», «Баку», «Тбілісі», «Сочі», «Краснодар», «Ялта», «Харків», «Полтава», «Київ», «Мінськ», «Ленінград», «Львів», «Тернопіль», «Чернівці», «Поворот до Австралії», «І знову в Україні». Наратор в останньому розділі переповідає своє бачення України через три роки після Чорнобильської катастрофи. Мандруючи Україною, поверталась в Австралію не з Києва, а Ужгорода, який подалі від Чорнобиля, і милувалась красою: «Знову проїжджаємо Мукачів. На пагорбі видно старий замок. Усе вище й вище піднімаємось в гори Карпати. З'їхали на перевал, глянули навкруги: скільки око сягне – долини, гори, полонини. Яка краса!» [5, с. 188]. Як бачимо, авторка травелогій також підсилює мовний світ засобами тропеїзації, «вмонтовує» у свою оповідь графічні лінії зображально-виражальними засобами, і читач разом з наратором поринає в красу благословенного краю. У травелозі Лесі Богуславець чітко вловлюється авторське переживання простору, його атмосфера.

Отже, проаналізувавши літературні травелоги в структурі мемуарів українських еміграційних письменників, констатуємо, що

травелог балансує між художньою та документальною прозою. Кожен письменник подорожування моделює різними способами в залежності від сюжету історії мандрів. Існує кілька типів оповіді: формальний (неформальний) путівник, що його можна йменувати звичайним, тобто автор-оповідач просто подає перелік екскурсії містами чи опис конкретних місць перебування. Власне травелог можна віднести до нарисів мандрів, особистого щоденника подорожей (як у Лесі Богуславець), де прочитується документальна історія подорожування з максимальним описом місця і події (подій). Епічна (романна) подорож, трансформація особистого життя в художній оболонці, де є чимало вигадок, крім опису краєвидів, ландшафту, зацентровується на інтригах, пригодах, а сам путівець є чисто символічним образом (твори К. Куцюка-Кочинського). Елементами травелогу виступають свій національний колорит за допомогою чужого наративу у порівняльному полі; чужий національний простір, сприйнятий внутрішнім світом оповідача; побут країни, преференції в уявленнях, одяг, звичаї і традиції народу тощо; у травелозі неодмінно присутнє авторське «Я», що увиразнює біографічну панораму. У складових літературного травелога присутній квест, він додає інтриги, автор є головним гравцем передачі читачам особисто спостереженої історії, його взаємодії з ландшафтом, тобто його реакція на нове, про що пише і що його найбільше вразило (наприклад, спогади Л. Палій); складовою травелогу є ступінь деталізації і достовірності, передача інформації чимось наближена до репортажу з місця події. Нарешті – гра з читачем, яка виражена у діалектиці фіналу тим, що де б ти не був, всюди добре, а вдома найкраще. Майже всі мемуаристи української діаспори, які подорожували Україною, зізнаються в любові до своєї землі, і лише одиниці з них залишилися жити на рідній Батьківщині. Але такий феномен патріотизму, вважаю, потребує не лише аналізу в морально-етичній площині, а значно ширшої, комплексної розвідки, до якої, сподіваємось, долучаться психологи, історики, націологи, етнологи, економісти, демографи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Абрамович С. Подорож / Семен Абрамович [Електронний ресурс] // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=17375>
2. Андрусів С. Післямова / Стефанія Андрусів // Палій Л. Дитинство, заметене часом. Спогади / Ліда Палій. – К. : Ярославів Вал, 2006. – 92 с.
3. Андрусів С. Післямова / Стефанія Андрусів // Палій Л. Стороною йшла гроза / Ліда Палій. – К. : Ярославів Вал, 2008. – С. 120-130.

4. Білецька Н. Жанр тревелогу на українському книжковому ринку / Наталія Білецька // Коло. – 2013. – № 5. – С. 41–44.
5. Богуславець Л. Від Находки до Чернівців : враження з подорожі / Леся Богуславець. – Мельбурн : Байда, 1988. – 190 с.
6. Бондарева А. Литература скитаний [Електронний ресурс] / Алёна Бондарева // Октябрь. – 2012. – №7. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html>
7. Гуминский В. Путешествие / В.М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С.314-315.
8. Дідух-Романенко С. Подорожні нотатки: визначення, особливості, еволюція жанру / Світлана Дідух-Романенко // Коло. – 2013. – № 5. – С. 23–25.
9. Калинюшко О. Жанрові модифікації тревелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни» / О. А. Калинюшко // Молодий вчений. – 2014. –№ 6 (09), червень. – С. 88- 92.
10. Крман Д. Подорожній щоденник (Itinerarium 1708-1709) / Даниел Крман ; [переклали зі словац. Ольга і Григорій Булахи; впорядкув. й приміт. М. Неврлого; вступ. сл. П. Мовчана й І. Дзюби]. – 2-ге вид, допов. – К. : ВЦ «Просвіта», 2010. – 242 с., [1] арк. портр., XVI с. ілюстр. – Резюме: словац., фр., англ., ісп.
11. Куліш П. Щоденник / П. О. Куліш [АН України. Ін-т укр. Археографії ; ЦНБ ім. В.І.Вернадського та ін.; упорядн. тексту, примітки С.М.Кіржаєв; відп. ред. В.С. Шандра]. – К.: Наукова думка, 1993. – 87 с.
12. Куцок-Кочинський К. Довге блукання Одисея [фантастична поема у вісімнадцяти піснях із прологом] / Кирило Куцок-Кочинський. – Бухарест; Нью-Йорк, 1988. – 102 с.
13. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филипп Лежен // Иностранная литература. – 2000. – №4. – С. 110–122.
14. Палій Л. Шляхами Середньої Азії (записки з подорожі в Китайський Казахстан) / Ліда Палій // Сучасність.– 1985. – Ч. 7-8. – С. 10-30.
15. Палій Л. Стороною йшла гроза / Ліда Палій. – К. : Ярославів Вал, 2008. – 132 с.
16. Тимошук І. Лелеки в чужині : спогади емігранта [Текст] / І. Д. Тимошук. – Хмельницький : В-ць Стасюк Л.С., 2014. – 80 с.
17. Харченко А. Щоденник В'ячеслава Медведя в силовому полі українського модернізму / Анна Харченко // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 44–48.
18. Храплива-Щур Л. Дитинство – іншими очима / Леся Храплива-Щур // Свобода. – 2009, 23 жовтня. – С.20.

References:

1. Abramovych S. Podorozh / Semen Abramovych [Elektronnyy resurs] // Leksykon zahal'noho ta porivnyal'noho literaturoznavstva. – Chernivtsi : Zoloti lytavry, 2001. – Rezhym dostupu : <http://litmisto.org.ua/?p=17375>
2. Andrusiv S. Pislyamova / Stefaniya Andrusiv // Paliy L. Dytynstvo, zametene chasom. Spohady / Lida Paliy. – K. : Yaroslaviv Val, 2006. – 92 s.
3. Andrusiv S. Pislyamova / Stefaniya Andrusiv // Paliy L. Storonoyu yshla hroza / Lida Paliy. – K. : Yaroslaviv Val, 2008. – S. 120-130.

4. Bilets'ka N. Zhanr trevelohu na ukrayins'komu knyzhkovomu rynku / Nataliya Bilets'ka // Kolo. – 2013. – # 5. – S. 41–44.
5. Bohuslavets' L. Vid Nakhodky do Chernivtsiv : vrazhennya z podorozhi / Lesya Bohuslavets'. – Mel'born : Bayda, 1988. – 190 s.
6. Bondareva A. Lyteratura skytanyy [Elektronnyy resurs] / Alëna Bondareva // Oktyabr'. – 2012. – No7. – Rezhym dostupu : <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html>
7. Humynskyy V. Puteshestvye / V.M. Humynskyy // Lyteraturniy entsyklopedycheskyy slovar'. – M. : Sov. entsyklopedyya, 1987. – S. 314-315.
8. Didukh-Romanenko S. Podorozhni notatky: vyznachennya, osoblyvosti, evolyutsiya zhanru / Svitlana Didukh-Romanenko // Kolo. – 2013. – # 5. – S. 23–25.
9. Kalynyushko O. Zhanrovi modyfikatsiyi travelohu v romani Ol'hy Tokarchuk «Bihuny» / O. A. Kalynyushko // Molodyy vchenyy. – 2014. – # 6 (09), cherven'. – S. 88- 92.
10. Krman D. Podorozhniy shchodennyk (Itinerarium 1708-1709) / Daniel Krman ; [preklady zi slovats. Ol'ha i Hryhoriy Bulakhy; vporyadkuv. y prymit. M. Nevrl'ohu; vstup. sl. P. Movchana y I. Dzyuby]. – 2-he vyd, dopov. – K. : VTs «Prosvita», 2010. – 242 s., [1] ark. portr., XVI s. ilyustr. – Rezyume: slovats., fr., anhl., isp.
11. Kulish P. Shchodennyk / P. O. Kulish [AN Ukrayiny. In-t ukr. Arkheohrafiyi ; TsNB im. V.I.Vernads'koho ta in.; uporyadn. tekstu, prymitky S.M.Kirzhayev; vidp. red. V.S. Shandra]. – K.: Naukova dumka, 1993. – 87 s.
12. Kutsyuk-Kochyns'kyy K. Dovhe blukannya Odissey [fantastychna poema u visimnadtsyaty pisnyakh iz prolohom] / Kyrylo Kutsyuk-Kochyns'kyy. – Bukharest; N'yu-York, 1988. – 102 s.
13. Lezhen F. V zashchytu avtobiohrafyy / Fylypp Lezhen // Ynostrannaya lyteratura. – 2000. – #4. – S. 110–122.
14. Paliy L. Shlyakhmy Sereďnoyi Aziyi (zapysky z podorozhi v Kytays'kyy Kazakhstan) / Lida Paliy // Suchasnist'. – 1985. – Ch. 7-8. – S. 10-30.
15. Paliy L. Storonoyu yshla hroza / Lida Paliy. – K. : Yaroslaviv Val, 2008. – 132 s.
16. Tymoshchuk I. Leleky v chuzhyni : spohady emihranta [Tekst] / I. D. Tymoshchuk. – Khmel'nyts'kyy : V-ts' Stasyuk L.S., 2014. – 80 s.
17. Kharchenko A. Shchodennyk V»yacheslava Medvedya v sylovomu poli ukrayins'koho modernizmu / Anna Kharchenko // Slovo i chas. – 2006. – # 7. – S. 44–48.
18. Khraplyva-Shchur L. Dytynstvo – inshymy ochyma / Lesya Khraplyva-Shchur // Svoboda. – 2009, 23 zhovtnya. – S.20.

Summary

Lyudmila Dzhyhun

Genre of Literary Travelogue in the Structure of Memoirs of Ukrainian Writers-Emigrants

It is proved that travelogue, and the author's autobiographical novel are connected by the author's I in cognition of environment - Other, however travelogue of the novel (poem) differs in the fact that the story begins not with birth, children

years of the narrator, but with the beginning of the subject's trip. The presentation of the material is quite arbitrary, it always ends with the narrator's return home impressed by what he saw during the travels. It is shown that the writer-traveller uses his travel notes, because the central principle of the travelogue is a collection of interesting information while staying in a foreign country. Typology and elements of the travelogue are determined, including its national character by using someone else's narrative in comparative field, as well as other's national space perceived by the inner world of the narrator. In travelogue is always presented the author's «I» because it presents biographical panorama. It is revealed that in the components of the literary travelogue there is always the quest that adds intrigue, adventure fragments, where the author is a key player in the transfer of personal observations of the story to the readers, interaction with the landscape, and also that the part of the travelogue is the rate of details and accuracy of information transfer to the recipients.

Key words: *author, memoirist, travelogue, non-fictional literature, time, space, existence.*

Дата надходження статті: «15» березня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «07» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2-6 Смотрич

ВІТАЛІЙ МАЦЬКО,

доктор філологічних наук, професор;

ІННА НІКІТОВА,

кандидат філологічних наук

(м. Хмельницький)

«У невеличкому томикові Смотрича вміщається великий світ!»

У статті вперше систематизуються та аналізуються раніше не оприлюднені листи до О. Смотрича (Флоринського), на основі яких частково прочитуються етапи біографічного шляху письменника, зокрема літературна та освітня діяльність, ідейні та художні погляди, процес реконструкції творчих задумів, засоби та прийоми поетики епістолярної автобіографії. Досліджено історичні виміри та літературну генезу письменницького епістолярію. Доведено, що відповідно до теоретико-методологічних засад його вивчення береться до уваги теоретична модель функціонально-семантичної організації письменницького епістолярію, що вбирає в себе основні типологічні ознаки.

Ключові слова: дискурс, жанр, письменницький епістолярій, внутрішня еміграція, авторське "Я".

Риторично-емотивний заголовок взято з листа Олекси Ізарського (Мальченка), який саме так, лапідарно, але влучно, характеризує творчі напрацювання Олександра Смотрича (1922–2011), науковий інтерес до якого нині зростає. І то не спроста, адже О. Смотрич (Флоринський) був чи не єдиним новелістом в українській літературі 40-50-х років ХХ століття, хто продовжив кращі традиції творення «малої» прози після того, як в сталінських таборах були фізично знищені Г. Косинка, В. Підмогильний, М. Ірчан. Працювала в ділянці новелістики й Марія Галич, але після війни жоден її прозовий твір не потрапив у друк з ідеологічних міркувань: на творчість письменниці накладено негласне табу. По війні новелістичним жанром захопився О. Гончар («Модри Камень», «Весна за Моравою», «Глонка», «Гори співають»). Новели створені під свіжим враженням від фронткових спогадів, Гончареві літературні персонажі, зважаючи на домінуючий соцреалізм, не могли «співіснувати» поза радянською дійсністю чи відірватись від марксистсько-ленінської світоглядної будови. Інакше проза пішла б під ніж.

Добре розумів складність літпроцесу в підсоветській Україні Олександр Смотрич, який в роки Другої світової війни гартував своє перо в часописах «Українське слово» (Київ), «Подільнин» (Кам'янець-Подільський), «Голос» (Берлін) поруч з О. Телігою, І. Ірлявським, Б. Якубським, М. Лазорським, О. Ізарським, Б. Кравцівим. Зустрічався й розмовляв на мистецькі теми з Д. Ревуцьким, С. Тобілевич, Д. Гуменною. Не дивно, що першим опублікованим твором О. Смотрича якраз був не вірш (зазвичай з поезії починають творчий шлях письменники), а проза – новелета «Відчай», яку Ю. Шерех назвав «мініатюркою» (лист від 31.12.1946). Новелету надруковано 1947 року в газеті «Час», тоді ж у першому числі за 1947-й «Літературний зошит» (додаток до газети «Українські вісті») оприлюднює новелу «Гість». Твори автор підписав псевдонімом О. Кам'янець, що його одразу ж змінив на Смотрича (назва річки, що протікає через м. Кам'янець-Подільський) і, як сам свідчив, «Смотричем залишився на віки вічні» [1, с. 7].

Працюючи під керівництвом маститих письменників і журналістів, маючи за плечима середню музичну освіту, О. Смотрич в роки війни спершу гартував своє перо як критик. Долучившись до літературно-мистецького життя, закріпив за собою реноме прискіпливого дослідника життя і творчості українських культурних діячів. Його перу належать праці «Шевченко і Лисенко» («Українське слово», 1941, 5.XI);

«Шевченко-маляр», (1944, 6.XII), «Ілюстратор «Кобзаря» Іван Їжакевич» (1944, 26.XI), «Шевченко і Репін» (1945, 7.03; усі – «Голос»), «Репін і Україна» («Подільнин», 1944, 2.03; 5.03), «Творчий шлях Миколи Лисенка» («Нове українське слово», 1942, 22.03). В українській газеті «Голос» надруковано низку й інших досліджень, зокрема «Григорій Світлицький», «Іван Труш», «Микола Бурачек», «Український баталіст» (про М. Самокиша), «Ім'я його незабутнє» (розкрито творчий шлях композитора О. Кошиця), «Кирило Григорович Стеценко», «Василь Касіян», «Софійські мозаїки», «Микола Леонтович». Критичні, дослідницькі матеріали автор підписував власним прізвищем: О. Флоринський. Зупинились детально на початковій творчості письменника тому, що після масових сталінських репресій, переслідувань інтелігенції його праці були на часі. Редактор часопису «Голос» Б. Кравців заохочував молодого кореспондента: «Дуже прошу співпрацювати з нами й надалі». Кравців не лише заохочував до співпраці, а створив йому протекцію, бо, як свідчить лист В. Приходька, 1944 р. О. Смотрич працює тут завідувачем літературно-мистецького відділу.

Пропоновані до друку листи охоплюють чималий відрізок часу: перший лист від М. Мухина із Праги, позначений 2 вересня 1942-го і завершується епістолярний заочний колокруг-діалог 16 серпня 2004-го (лист від Б. Бойчука), отже, 62 роки. Епістолярний хронотоп постає суб'єктивним віддзеркаленням історичних епох, подій, культурної ситуації, своєрідним полем-простором архітектоніки духовної атмосфери. Останні, опрідечені в літературних творах письменника, викликають певний інтерес у читача, діалогу з автором. Переконаємось, що культурний простір епістолярію охоплює широке коло авторів-адресантів, які мешкали по обидва боки океану, переважно на двох континентах: Європа – Америка.

Оскільки О. Смотрич не вів щоденника як, скажімо, О. Ізарський чи Д. Гуменна, не залишив спогадів, як Г. Костюк чи Ю. Шевельов, тому письменницький епістолярій залишається важливим першоджерелом, що доповнює і значно розширює біографічну канву письменника. Смотрич наче втікав від розхитаного і незатишного світу, екстраполював, занурювався у свій внутрішній світ. З одного боку хотів бачити свої твори друкованими, до чого його схилив Ю. Шевельов, а з другого – унікав зустрічі з творчим світом. Його закликали стати членом «Слова», і навіть Г. Костюк вважав його таким, проте О. Смотрич висловив категоричну незгоду у письмовій заяві. Голова еміграційного літоб'єднання дивувався з такої поведінки: «Буття» – одержав. Радію з Вашого справжнього успіху і сердечно вітаю ...Прикро

мені тільки, що Ви відмовились від фірми «Слова». Не було жодних підстав і не зрозуміло мені це. Як незрозуміла і Ваша заява «що я не є членом Об'єднання». Ми Вас весь час вважали членом. Але, звичайно це Ваша справа належати чи не належати». Смотрич не рекламував свої твори. Навіть студенти-українці Торонтського університету, які брали в нього уроки, не знали про літературний хист свого учителя. Про таке дізнаємось із листа (15.09.1972) літературознавця Лариси Онишкевич, яка ніяк не могла дешиврувати псевдонім письменника, а коли дізналась, то повідомила адресата, бо «довгий час не знала – що Смотрич вчив мене грі на фортепіані! Довідалась вже пізніше – і просила в Тані Ткачик, щоб купила мені Вашу збірку оповідань...». У 1991 р. Україна стала незалежною державою, Б. Бойчук – палкий прихильник і пропагандист Смотричевої творчості – 22 червня 1992 р. від імені Ю. Мушкетика звертався до адресата: «Голова Спілки письменників України Мушкетик передав Вам запрошення вступити до СПУ. Якщо Ви згодні вступити, то напишіть прохання до СПУ, щоб прийняли Вас в члени, дослівно два рядка, і пошліть мені. А я передам до секретаряту Спілки». Але, як бачимо, семидесятирічний О. Смотрич відхилив і цю пропозицію. Творив поза спілками високохудожню модерну прозу і поезію, не зв'язував себе ніякими обов'язками, витав, як птах, у вільному польоті.

Письменницький епістолярій (наприклад, листи Шевельова до Смотрича) заторкує не лише творчі імпульси, дидактично-філологічні настанови досвідченого літературознавця молодшому колезі, а й глибоко розкриває літературно-мистецьке життя післявоєнної еміграції, особливо для дослідників мурівського періоду, гадаємо, викличуть інтерес листи від 17 вересня і 31 грудня 1946 р. («Про Ваш вступ до МУРу. Я був би дуже радий і можу бути Вашим хрещеним батьком») та 9 серпня і 29 жовтня 1948 р. Якщо у перших двох – йдеться про заохочення О. Смотрича стати кандидатом у члени МУРу, то в наступних автор листа висловлює жаль і подив з приводу того, що молодий письменник несподівано покинув ряди літературно-мистецької організації. Саме з листа Ю. Шереха від 8 серпня 1948 р. дізнаємось про вихід О. Смотрича з МУРу, про такий факт ні сам адресант, ні інші дослідники ніколи не згадували. «Буду одвертим, – скрушно зізнається Ю. Шерех. – Не зовсім розумію Вашу поведінку останнім часом. Здається я нічим Вас не образив і завжди бажав Вам тільки доброго. Тому мене трошки здивував цей вихід з МУРу без пояснення причин (я і досі цього не розумію)».

Внутрішню еміграцію талановитого письменника розуміла лише дружина, професор славістики Торонтського університету Олена

Флорук (1923–1974), яка, перехопивши ініціативу в свої руки, відіслала рукопис книжки свого чоловіка до Мюнхена І. Кошелівцеві. На жаль, і тут повне фіаско, бо, виявляється, від адресата «нічого не залежить». Езотеричний світ письменника слід розглядати не лише як втечу від обіцяльників, від лукавих, а передовсім, як боязнь втратити свободу і... здобути при житті незаслуженої слави. Скромність, інтелігентність, ненастирливість відрізняли його «Я» від «Іншого», його «Я» губилося в соціумі. Смотрич, подібно до Сквороди, тікав від світу, і тоді світ сам шукав-ловив Смотрича. Така філософська концепція автора, здавалось, виглядає осібно в загальнолюдській системі концептів, проте «інтелігентна» осібність увиразнює побут індивідуума в соціумі, як і, утім, індивідуально-авторський стиль художнього моделювання світу і людини в ньому. Самобутній талант письменника трансформується в мистецькому творі засобами художнього слова, а сам текст віддзеркалює систему концептів неповторної творчої особистості.

Так, син відомого письменника, літературознавець Юрій Стефаник напрошувався на зустріч, бо «дуже хотів би познайомитися з Вами особисто». Але, як свідчить епістолярій, така зустріч не відбулась. Врешті решт, вийшовши на пенсію, письменник вирішив виїхати за сотню кілометрів від Торонто (про таке мріяв щойно приїхав до Канади): з початком 90-х років придбав хату на хуторі під лісом, бо любив природу, щодня нею милувався. Як і В. Винниченко, Смотрич порався біля землі, вирощував городину, ходив у ліс, збирав гриби, а коли душу огортала втома, тоді сідав за піаніно чи за письмовий стіл. Природа лікує людську душу: імпресіоністичний настрій, втечу від суєти, гамору, часом людської озлобленості компенсував замилюванням прекрасними краєвидами, що лягали на полотно, оживали в аплікаціях. Смотрич синтезував тріаду творчих імпульсів: майстра художнього слова, музиканта, художника. Стан душі побратима по перу можна пояснити афоризмом І. Кошелівця, який сказав: «Смотрич подібний до ... Смотрича». Означений вислів вказує на непересічний, самобутній талант письменника, увиразнює центральну характеристику його творчої лабораторії.

То правда, що жанр листів називають архаїчним. Початок нового тисячоліття вніс певні корективи й у взаємини, спілкування, комунікативні процеси: технічні, електронні засоби підмінили рукописний текст. Електронний лист мусимо роздруковувати, а телефонну розмову, бесіду через скайп – записувати на диктофон й занотовувати у вигляді інтерв'ю чи статті. На жаль, такі реалії сьогодення. Проте письменницький епістолярій все ж таки переважає над технічними засобами, бо він (лист) є естетичною місією, документом

епохи, благодатним ґрунтом оприявлення національної культури, свідченням світоглядно-естетичних пошуків літераторів, діячів науки. Чітко зафіксовані на папері думки автора іншими вже ніколи не будуть, навіть якщо оновляться з-під пера інтерпретатора, дослідника творчого процесу, художньої спадщини письменника. Тому годі уявити національний культурний простір, філологічну науку без історичного документа, яким є лист – свідок певного часу – неоціненний шар вітчизняної культури.

Смотрич залишається однією з найяскравіших, талановитих постатей української літератури другої половини ХХ-поч. ХХІ ст., майстром «малої» прози. Листи переконують, що його хист визнавали і традиціоналісти, і модерністи, кожен з яких прагнув бачити майстра слова у своєму творчому співтоваристві, лише не всі розуміли його екзистенцію буття, езотеричний світ, не кожен міг вчасно підставити плече. Отож доводилось письменнику на певний час внутрішньо емігрувати, відхиливши запросини до членства в тому чи іншому творчому угрупованні, як і членство в будь-якій партії. Його «тихий бунт», протест, концепт боротьби виливався у модерній прозі, самотній поезії: творив нову Україну засобами високого художнього слова. Він любив Україну синівською любов'ю і тішився, коли її незалежність була підтверджена на всенародному референдумі. Тоді ж задумався над текстом гімну (і тут простежується літературно-критична рецепція руху опору письменника), невдовзі, переінтерпретувавши першу строфу гімну України, поклав слова на музику. Відтак контроверсійний характер Смотрича, його образ постає в літературно-критичній, епістолярній спадщині, як і його багаторічна педагогічна праця в Торонтському університеті, що чекає на свого скрупульозного дослідника.

Перші твори О. Смотрича привернули увагу В. Винниченка, Г. Костюка, Ю. Шевельова (Шереха), Ю. Лавріненка, І. Кошелівця, О. Ізарського. Про це йдеться у листах, які друкуємо нижче. Епістолярій підсвічує ідіостиль, тематику творів, образ автора, хронологічно супроводжує уважного дослідника від початку творчого шляху О. Смотрича аж до його завершення. Найпершим, хто звернув увагу на самотній талант, був, безперечно, Ю. Шевельов, який виявився найактивнішим адресантом, листувався зі Смотричем навіть тоді, коли досяг поважного віку. Ю. Лавріненко також стежив за творчим зростанням молодшого колеги. Оскільки Л. Тарнашинська опублікувала переважну більшість листів обидвох Юріїв [2], як і оприлюднено три листи В. Винниченка (один лист О. Смотрича до

Винниченка) [1, с.357-362] та листи В. Чапленка [1, с.364-371], тому подаємо ті, які ще ніде не друкувались.

Останнім Смотричевим адресантом був один із авторів цієї передмови, діалог на відстанні тривав безперервно майже до останніх днів самотнього еміграційного автора. Наше листування надруковано в журналі «Слово і час» [3]. Нині ж для повнішого осягу життєвого і творчого шляху О. Смотрича публікуємо листи до нього відомих і маловідомих адресантів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Смотрич О. Подорож у країну ночі [за ред. Віталія Мацька] : оповідання, новели, відгуки, листи / Олександр Смотрич. – Хмельницький : Просвіта, 2010. – 388 с.
2. Тарнашинська Л.»Незагублений» Олександр Смотрич /Людмила Тарнашинська // Слово і час. –2015. –№ 7. – С.97-117.
3. Невідомий Олександр Смотрич (Флоринський): листування з Віталієм Мацьком // Слово і час. – 2012. – № 5. – С. 94-107.

References

1. Smotrych O. Podorozh u krayinu nochi [za red. Vitaliya Mats'ka] : opovidannya, novely, vidhuky, lysty / Oleksander Smotrych. – Khmel'nyts'kyu : Prosvita, 2010. – 388 s.
2. Tarnashyns'ka L.»Nezahublenyy» Oleksandr Smotrych /Lyudmyla Tarnashyns'ka // Slovo i chas. –2015. – №7. – S.97-117.
3. Nevidomyu Oleksander Smotrych (Floryns'kyu): lystuvannya z Vitaliyem Mats'kom // Slovo i chas. – 2012. – №5. – S. 94-107.

ЛИСТИ ДО ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА

Від Михайла Мухина

Прага, 2.IX.42

Вельмишановний пане,

Ваша стаття «Українські композитори» одержана й з певними змінами та скороченнями вона правдоподібно піде в найближчих числах тижневика. Тяжче буде з надісланням Вам вже надрукованої статті.

Ви запитуете в листі, який саме матеріял нас цікавить. Отже [,] в сфері музичній нам можуть бути цікаві статті, так би мовити, типу статтів невіджалуваного Дмитра Миколаєвича Ревуцького [4] , якого я, на жаль [,] дуже добре знав і в нього вчився. Кажу «на жаль», бо тим прикріша мені втрата цієї незвичайної і всебічно обдарованої людини. Популярні статті в наших умовах вже не можуть особливо братися під увагу. Тим більше, що тут [,] у Празі [,] є таки досить визначні музикознавці, як Дм. Антонович [5], Штешко [6], які хоч і не є з нами в контакті, але при нагоді завжди можуть, як то кажуть [,] «скритикувати».

Може вам цікаво було б мати останню працю Ф. Шешка «Березовський і Моцарт. З історії української музики XVIII стол.», де автор переповідає, на

жаль, дуже поширену легенду-анекдот, вигадану Нестором Кукольником [7] аж в першій половині XIX ст. про те, ніби обидва ці композитори брали участь в один і той самий час іспити у проф. Мартіні в Болонії. Як тільки вийдуть відбитки з останнього тому «Наукового збірника» Укр. університету в Празі ми постараємося вислати Вам цю брошуру. До речі, може б Вам придалася адреса й самого університету (Прага II, Ве Смичках 29, II)?

Зазначимо при цій нагоді, що ми свого часу, ще в січні місяці з приємністю передрукували Вашу статтю про Леонтовича, так само, як пізніше, вже в місячнику, перебрали дві статті Дм. Ревуцького про Лисенка. Але на загал [,] беручи дуже багато місця присвячувати музичним статтям тепер ми ще не в стані, хоч не відмовляємося час до часу містити такі статті.

Ще раз дякуємо за надіслання статті «Українські композитори».

Слава Україні!

М.Мухин [8].

П.С. Поштова адреса наша:

«Наступ» [9], Прага XIV, 65, Постфах 3

Від Богдана Кравціва

Берлін, 21 січня 1943

Високошановний Пан Олександр Флоринський

в Кам'янці-Подільському

Високошановний пане!

Щиро дякуємо Вам за Ваше ласкаве співробітництво в «Голосі». Водночас із цим листом надсилаємо по 2 примірники бажаних номерів часопису із Вашими статтями. Гонорар перекажемо трохи згодом, як будуть у нас налаштовані можливості надсилання грошей в Україну.

Просимо дуже співпрацювати й надалі. Очікуємо обіцяних статей. з Різдом Христовим і Новим Роком прийміть побажання щастя, добра й успіхів у праці.

З українським привітом Богдан Кравців [10].

Доручив адміністрації висилати Вам постійно «Голос» з 1 ч. за 1943 р по 2 прим. як співробітників.

Від Григорія Світлицького

Минають дні, минають ночі,

Минає літо, шелестить

Пожовкле листя, гаснуть очі,

Заснули думи... [11]

Що це, скажете Ви [,] дорогий і шановний пане Олесю [,] за пісня, на дворі весна [,] а він про осінь базікає. А і всправді [,] на дворі весна. Яскраво сяє сонце, дерева вкриваються квітками. Співають пташки, чого ж кращого? А того [,] що нема спокою [,] а навіть і здоров'я. То хворів стрептококовою ангіною, з якою пролежав шість тижнів (так в тексті. – *I. Н.*) в постелі, а тепер грип, правда [,] уже пройшов, но на повітря ще не вихожу. Спасибі Вам [,] дорогий [,] за Вашу думку про мене. Одержав від пані Єзерницької передану Вами газету «Голос» [,] в якій Ви вмістили свою статтю про мене. Чудово. Читав її з

хвилюванням. Дуже вдячний Вам за неї [,] а більш за те, що не забуваєте [,] із почуттям відноситесь до моєї творчості. Повідомила мене пані Єзерницька, що портрет Ваш уже під шклом [,] і Ви його одержали не пошкодженим. Жалкую [,] що не вдалося його закінчити. Того, що треба було зробити [,] я не зробив і тому незадоволений.

Працюю зараз багато, но все для продажу, треба якось існувати, а мистецтво [,] як також не приходить казати [,] написав кілька речей до виставки [,] яка скоро буде існувати. Мої мотиви [:] «З осінніх пісень», «Вечірні мелодії», «Присмерки». Художники працюють во всю [,] вчора я узнав [,] що на цю виставку надіслали вже понад 800 речей. І все це халтура, нічого спільного не має з мистецтвом. На цю виставку треба дивитись як на дешевий базар. А саме головне те, що журі робить оцінку Ваших творів.

За останній час художники зовсім перестануть бути художниками.. Скрутне становище життя робить з них ремісників. Школи нема, вчитись немає у кого [,] і жаль [,] талановита молодь займається не тим чим треба. Не знаю [,] де вони ще беруть фарби.

У мене всі фарби [,] які потрібні для [«Місячних ночей»] витратились і [,] на жаль [,] я не можу нічим їх тепер замінити. Швидко прийдеється [,] мабуть [,] перейти на вугілля і крейду. Взагалі [,] погано. Не мріялось [,] що в останні роки прийдеється так жити.

Передайте мої найкращі бажання Вашій дружині [,] на жаль [,] вона не в Києві [,] де я її змалював би.

З сердечною пошаною Г. Світлицький [12].

Моя половина надсилає Вам обом бажання [,] всього кращого.

2/V-1943.

Від Юрія Шевельова

№1

Мюнхен, 17.9.1946

Високоповажний пане Олександрє!

Знову затримав відповідь Вам. Але за цей час я не забув про Вас і про ваші новелки. Перебуваючи в Штутгарті, я говорив про них на редакційній нараді альманахів МУРу. Вирішили ми, що «Етюд», «Той день» і «На межі» можна прийняти до друку в альманасі, але для другого числа, бо перше вже сформоване. А тут я мушу попередити Вас, що при теперішній друкарській техніці це може означати може аж пів року чекання. Тому тепер даю Вам на вирішення: чи Ви хочете так довго чекати. Бо в газетах видрукувати їх можна було б далеко швидше. Отже, ще раз напишіть: чи волієте так довго чекати, чи даєте дозвіл друкувати в газетах. Далі: чи маєте Ви бажання, щоб було надруковано й у якій-небудь газеті ваше «Світло»?

З другої серії Ваших новель мені найбільше подобалася новелька «Відчай». І щодо неї я маю спеціальну просьбу до Вас. Я маю намір цими днями написати для «Часу» [13] невеличку статтю про українсько-російські стосунки. Ваша мініатюрка була б надзвичайно добрим панданом до цієї статті. Тому мені дуже хотілося б, щоб Ви дали згоду вмістити її в тому ж числі «Часу». Бо ця мініатюрка – блискучий акт обвинувачення реакційним російським колам.

Дві інші мініатюрки з другої серії мені подобаються далеко менше. У «Вихрестці» сюжет надто напружений. Хоч у житті така подвійна трагедія жидівки-вихрестки цілком можлива, але в мистецтві її дуже тяжко подати виправдано. Хоч Ви підійшли до змалювання ситуації загалом тактовно (за винятком може сцени продажу ікони німцем – вона надто простолінійно-агітаційна), а все таки загальне враження лишається якоюсь штучною мелодраматичності. Стилiстично хотiв би Вас застерегти вiд надмiрного вживання речень без пiдметiв (Пройшли...впала...залишалася...чула...не прислухалася i т.д.). Звичай цей прийшов до нас вiд Стефанiка й галицьких модернiстiв, якi навчилися його вiд полякiв, де вiн природний (бо польськi форми минулого часу мають особовi закінчення, чого нема в наших), але в нас вiн трохи штучний суттю своєю, а до того, ще трохи пахне декадентщиною. Взагалi вiн належить у нашiй мовi до рiзких засобiв, а Ви самi знаєте, що рiзкi засоби вимагають дуже обережного поводження з ними.

Зовсiм невдалою менi здається Ваша «Туга». Задум показати враження вiд України на тлi i на контрастi з готичним нiмецьким мiстечком тонкий i вдалий. Але той вибух ненависти до всього нiмецького, яким кiнчається мiнiатюрка, здається менi не виправданим, не пiдготованим усiм попереднiм розгортанням твору i непотрiбним по сутi. Чи варт нам тепер плекати настрої ненависти до всього нiмецького й Нiмеччини? Чи не краще було б повчитися дечого в нiмцiв, поки ми перебуваємо в iхнiй країнi? Ксенофобiя – зворотний бiк почуття меншевартности i нiколи не буває корисна. Поки нiмцi нам загрожували й ставали на карк, такi настрої були здоровi й зрозумiлi. Чи варт хвицати переможеного? Стилiстично ця мiнiатюрка переобтяжена прикметниками, хоч, правда, є епiтети вдали й стилнi («плодючу живучiсть важкої землi» – прекрасний образ i звукове iнструментовання). Але є багато мертвого, особливо виразно – перше речення, передостаннiй абзац. I потiм загальне зауваження: дуже боюся, щоб наша проза не розпливалася в лiрицi, така загроза перед нею завжди стоїть, це її, нашiй прози, хронiчна хвороба. Хотiлося б бiльшiй мужности – не в агiтацiйностi, не в плеканнi рiзного роду залiзобетонности, а в самому стилi, в окреслюваннi життєвих явищ. Не знаю, чи Ви розумiєте цю мою думку, менi тяжко висловити її яснiше.

Менi хотiлося б почути Вашу думку про всi цi зауваження. Спасибi за Вашi вiдомостi про себе. Вони скупенькi, але в наш час загальної пiдозри всiх до всiх бiльшого вимагати не доводиться. Хотiлося б менi ближче познайомитися з Вами i щоб Ви ближче стояли до нашого лiтературного життя. Може б хотiли подати до МУРу? Я, звичайно, не можу передбачити наслiдкiв, але я особисто голосував би за те, щоб Вас прийняли в кандидати МУРу. Якщо надумаете, то прошу передати менi заяву про це на iм'я правлiння МУРу, зразки творiв для зрензування (я мiг би дати з тих рукописiв, що в мене є) i короткий список головних Ваших друкованих речей.

З ширною пошаною Ю.Шерех

Тiльки закінчив Вам листа, як листоноша принiс нового Вашого з трьома новими новелями. Отже, щоб не зволiкати знову з вiдповiддо, коротко про цi новелi. Рiшуче не подобається менi «Старий». Це традицiйна народницька «жалiсливо-вболiвальна» тема, вiдповiдне i оформлення, аж до iнтонаций:

«Сумно старому батькові на отакому безлюдді, тільки й заговорити до пса, та й той чи довго протягне» – так міг написати який-небудь Модест Левицький [14] без жадних змін. В наш час такі речі видаються цілковитим примітивом. Кілька імпресіоністичних ноток («зорі падали на небі і шлях сріблом голубим обливався» – і навіть з модерністичним (принесеним нашими модерністами з Галичини) сполучником АЖ у значенні «аж доки» або щось подібне, кінцівка – нагадують «Фата Моргана» і не пасують до всього попереднього.

«Гість» – навпаки, Ваша вдача. «Мужицьке» тут осмислене не жалісно, народницькому, а свіжіше, глибше. Звичайно, якщо її надрукувати, то на Вас почнуть собак вішати за ідеалізацію Сходу, але, коли Ви на це готові, то новелька варта друку.

До «Повернення» почасти стосуються мої зауваження до «Вихрестки».

З пошаною й побажаннями добрих успіхів

Ю.Ш.

№2

Мюнхен, 31.12.1946.

Високоповажний Олександрє Івановичу!

І знову я винний. Аж на два Ваші листи відповідаю одним і то з великим запізненням. Безкінечні роз'їзди і інші нікому не потрібні справи. Метушня метушень і вся чеська метушня.

Спасибі за добрі побажання. Дозвольте ж і Вам побажати веселого родинного Різдва і щасливого плідного Нового року. Виконую Ваше бажання і сподіваюся, що цей лист устигне Вам якраз під ялинку.

Але перше, ніж говорити про Ваше оповідання, мені присвячене – за що дякую – хочу поговорити про Ваше письменницьке влаштування.

Звичайно, як письменник Ви нічого не втрачаєте від того, що Ваші речі тихо й мирно складаються у шухляді у Вас і в мене. Навпаки, може навіть виграєте, бо не доводиться Вам почути «суд глушца», який, особливо з незвички, може завдати багато неприємних хвилин. І все-таки пора вже, думаю, просунути Ваші речі читачеві. Це потрібно з трьох причин. Дві з них Ви вказали самі. Ви скаржитесь на безгрошів'я. Звісно, на оповіданнях Ви б не побудували собі палат кам'яних, а все-таки грошей було б трохи більше (до речі, чи прислав Вам гонорар «Час»?). По-друге, Ви пишете про бажання зв'язатися з МУРОм – і це зрозуміло, бо всяка людина потребує товариства людей з такими ж інтересами й потребами. Я далі напишу про формальні умови цього, але поки що скажу, що вступ до МУРу був би полегшений Вам, якби люди знали Ваші твори. І нарешті третє: друкований твір завжди видно авторові інакше, ніж написаний і легше тоді бачити, що там не гаразд.

Скажу одверто: надія на наші журнали – погана. Вони будуть, але це триває так довго і родиться так тяжко, що можна всяку надію й терпець утратити. «Хорс» знов застряг. Наш альманах з трудом почне друкуватися позавтра – і то, якщо не знайдеться ще яка-небудь нова перешкода, – а Ваше ж піде тільки в другому. Одне слово, сумний висновок, якого я доходжу не тільки для Вас, а і для себе: практично треба орієнтуватися в наших обставинах на газети. Тим більше, що вони – нашому читачеві фактично тепер заступають і журнали [,] і книжки, – принаймні тому, хто не читає по-німецьки. Далі –

газети – це єдине, що в нас є законного і чий вихід забезпечений. Газети – єдине, що має тверду фінансову базу і може матеріально стати в пригоді.

Дуже добре знаю мінуси цієї справи: одноденність і партійність. Як тільки Ви почнете друкуватися в якійсь газеті, Вас негайно припишуть до однієї партії, і Ви вже ніколи не доведете, що Ви не верблюд. Так сталося зі мною, так станеться, звичайно, і з Вами. Ви навіть у кращому стані, бо на якийсь час захищені псевдонімом.

Сумно мені писати все це, але доводиться. Я продемонстрував Вам плюси й мінуси. Вирішуйте. Я можу Вас посвятити в ті газети, з якими особисто зв'язаний: «Час» «Українські вісті», журнал (?) «Похід»...

Про вислання нам Ваших збірників я ще раз нагадував. Чи одержали? Статтю з питань сучасної музики все-таки, як буде час, напишіть. Я такого одчаю дійшов, що ніхто в нас не пише про нову музику, що, почувши в Штутгарті Гіндемітового «Матіса, маляра», [15] сам написав про виставу, будиши абсолютним невігласом у музиці, – правда, тільки газетну замітку.

Про Ваш вступ до МВРУ. Я був би дуже радий і можу бути Вашим хрещеним батьком. Але за нашим звичаєм процедура така: треба подати на Кваліфікаційну комісію зразки своєї творчості, комісія призначає двох рецензентів, а потім на підставі їх рецензій приймає рішення. Отже, моя роля могла б полягати в тому, щоб дати добру характеристику на комісії і постаратися призначити не злопыхательних рецензентів. Одначе, можливо, що через те, що Ви фактично зовсім не друкувалися (я маю на увазі Кам'янця), то Вас приймуть спершу не членом, а кандидатом. Проте, в цьому великого лиха не буде. Отже, якщо надумаете, пришліть мені заяву, коротку автобіографію (омінаючи в ній усього, що оминати хочете, бо це тільки формальність) і визначте, які твори Ви хочете приєднати до заяви на рецензію.

Наприкінці про Ваші оповідання. Подарунок критикувати не доводиться. Але в даному випадку порушу звичай. Є у Вашій «Варці» по-моєму три негативні риси. По-перше, стара явно народницька, хоч і підновлена військовою тематикою і парєю молодих. Поза тим такі старі помирили вже в Грінченка, Модеста Левицького, а особливо добре – у Стефаніка. Та і в Коцюбинського вже була така стара («Що записано в книгу життя»). Це – недобре. Стара – явно літературного походження. І може тому (по-друге) вона сприймається алегорично: молоді сили рушили на захід, а те, що лишилося на рідних землях, померло. Я особисто теж так схильний думати: не вірю ані в можливість нашого повернення на Україну, ані в відродження України взагалі. Єдине, що може бути, – заснування нової України десь на незалюднених теренах Америки – і звідти за кілька сотень років може ми будемо возвіщати світові нові істини. Але це моя приватна думка, яку я ніколи не наважусь висловити прилюдно, бо вона тоді виконуватиме дефетистичну функцію. Саме таку функцію може мати і Ваше оповідання. І по-третє: проблема «многочакція». Подивіться, як часто Ви вживаєте цього знака. Він стає символом стилю: стилю розхристаного ліризму. Чи це ж добре?

Я міг би говорити про багато щасливо знайдених деталей, але не в цьому суть.

Так само і «Арабески» по-моєму виграли б, якби пишню-квітчастому стилеві записів був би протиставлений не лірично-імпресіоністичний (три крапковий) стиль внутрішнього монологу, а стиль мужній, ляпідарний. Поза тим, закинув би Вам ще наслідування Коцюбинського. І особисто я, учувши всі ті «хорали, симфонії, віоли», готовий тікати за тридев'ять земель. А втім це вже особисті смаки.

Я пишу Вам тільки негативні зауваження, бо вважаю, що Вас уже не треба підхвалювати. Ви можете уникнути всього цього. Це – передусім справа самодисципліни.

Дуже шкода, що не приїдете на Різдво. Отже, лишається мені чекати Вас до Великодня. Але не виключено, що в квітні-травні я проїдуся по Вашій зоні. Але це тільки припущення.

Ще раз добрих свят. Щиро тисну руку

Ваш Ю.Шерех

№3

Мюнхен, 11.2.1947.

Високоповажний Олександрє Івановичу!

Пробачте, що затримав Вам відповідь на Вашого коротенького листа. Багато їздив, а потім лежав хворий. Я надіслав Вам докладнючого листа в перших числах січня, виконуючи Ваше бажання мати його під ялинку. Там я писав і про одержання нових новель і про передбачувану долю старих. Невже Ви того листа не одержали? Це дуже прикро. Проте, напишіть, чи не прийшов він згодом, якщо ні, то я вишлю Вам його копію, яку десь мушу мати і тоді розкопаю. Чи одержали Ви «Літературний зошит», де Подоляк [16] самовільно вмістив Вашого «Гостя»? І гонорар? Від 2. числа цей «ЛІЗ» буде цілковито органом МУРу. Чи згодні Ви, щоб там тоді що-небудь умістили? Дурна історія з грішми за «МУР». Ми досі не сплатили гонорарів. Тому видавець вирішив (сам) спрямувати суми з інд. замовлень просто до мене, щоб я повернув їх на гонорари. Тих грошей набралось 40 марок, а люди думають, що я торгую книжками. Таке дурне! Отже, чекаю листа і новин. Наш з'їзд плянуємо на 15 березня. Може приїдете?

Чекаю листа. З щирим привітом Ю. Шерех.

№4

Мюнхен, 9.8.48.

Дорогий Олександрє Івановичу!

Давно вже збирався написати Вам, але все не було часу, бо після грошової реформи довелося посилено працювати, щоб залатати діри в бюджеті. Сьогодні вже мав писати, коли прийшов ваш трошки дивний лист.

Буду одвертим. Не зовсім розумію Вашу поведінку останнім часом. Здається я нічим Вас не образив і завжди бажав Вам тільки доброго. Тому мене трошки здивував цей вихід з МУРу без пояснення причин (я і досі цього не розумію). Потім сьогоднішній лист, – якби я знав, що Ви дістали змогу видати новелі, то він був би цілком природний, але я більше, ніж сумніваюся, щоб у теперішніх обставинах Ви таку змогу дістали.

Особисто я завжди вважав, що коли в стосунках між порядними людьми, а за таких я дозволяю собі вважати Вас і себе, – є якісь сумніви або непорозуміння, то найкраще сказати про це прямо, а грюкнути дверима можна і після розмови «по душам».

Коли я оглядаюся назад, то мені здається, що єдине, чим я міг Вас образити, це повернення грошей. Але це від мене не залежало. Вони прийшли в понеділок після реформи, і перекази вже не виплачували ні старими грішми, ні новими, а тільки переказували на рахунок. Але я жодного рахунку не мав, а тому не було іншого виходу, як відіслати ті гроші назад. Та і взагалі вони не варті розмови, на мою думку.

Мені дуже прикро, що доводиться заповняти лист цими нецікавими і (по моему) непотрібними речами. Я мав на думці писати про зовсім інше, і так би і сталося, якби Ваш лист прийшов хоч би завтра.

Отже, повертаю Вам рукописи «Перша любов», «Пан Славко», «Перед лицем чину», «Звичайний день», «На третьому кілометрі», «В дорозі» і «Байдужість». У мене лишилася тільки «Спадковість» [17], бо вона має ввійти в шосте число «Арки», а надія на появу цього числа хоч і не велика, але все таки деяка є. Повертаю Вам усі ці речі тільки на Ваше бажання, бо саме тепер я веду переговори з одним підприємцем про видання журналу в Канаді і якщо ці переговори закінчатся успішно, то Ваші речі хоч частково могли б бути там видрукувані. Якщо з цього нічого не вийде, то я шукатиму інших можливостей, і може щось і знайдеться. Але все таки не смію порушити Вашу безобґрунтовану висловлену волю. Якщо матимете бажання, то прошу прислати ці речі мені назад.

Передайте привіт Вашій дружині, – сподіваюся, що хоч вона не сердиться на мене за невідомі гріхи.

З глибокою пошаною і добрими побажаннями Ю.Шерех.

№5

Мюнхен, 29.X.48.

Дорогий Олександрє Івановичу!

Пробачте, що дозволю собі почати з невеличкого критичного зауваження, на яке, можливо, і не мав права. Звичайно, Ви маєте повне право не пояснювати того чи того факту, – скажімо, в даному випадку Вашого мовчання або перед тим Вашого і досі мені не зрозумілого виходу з МУРу. І ніхто не має не тільки юридичного, а й морального права вимагати від Вас протилежного. Тільки мені так здається, що більший теплоті стосунків більше сприяє, коли люди говорять принаймні про те, що даних двох людей безпосередньо і взаємно, сказати б так, обходить. Ще раз вибачте, і більше до цієї теми не повертатимуся.

Я дуже радий, що Ви зрозуміли, чому я не міг надрукувати «Звичайного дня» і «Перед лицем чину» [18]. Одначе я не дивлюся на справу абсолютно безнадійно. Якщо нам вдасться вирватися з німецького гетта і десь здобути матеріальну базу для існування, то ми й не такі речі зможемо друкувати. А тут я і так дозволяю собі більше від інших і мимоволі виконую роллю такого собі анфана терібля еміграції, але після цих оповідань збойкотували б і Вас [,] і мене. Тому краще, щоб вони трошки полежали.

«Арешт» і «На окопах» цікаві. Не знаю, чи свідомо вони написані прямою протилежною метою: перше – «рубаною» фразою з переходом у кінцівці на побутово-оповідну інтонацію, а друге «побутово-оповідною» інтонацією з переходом у кінцівці на рубану фразу. Друге вийшло, по-моєму, у Вас краще: Ви вже маєте досвід з побутової інтонації. Я тільки не давав би «бестії» на адресу місяця і фабульно не ясно, чому все таки Вадим, що мав переховуватися, потрапив на фронт та ще й під Харковом, а в такому стислому оповіданні, на мою думку, не повинно бути жадних умовностей у розвитку сюжету.

«Арешт» мені здається менше викінченим. Якщо Ви даєте уривчасту фразу і паралелістичні повтори, то мене дратують «водяні» в такому стилі регулярні прислівники: беззвучно ворухається, міцно притисла... Якщо Ви поставили ставку на дієслово, то вже будьте йому вірні до кінця. Краще дайте нове речення, щоб з нього було видно оте «беззвучно», оте «міцно», а не давайте елементів іншого стилю. По-друге, перехід у кінцівці до «оповідної» інтонації з отим початковим «А», з отим «само собою» після суворої манери початку звучить трохи по-блюзнірськи, ніби після трагічного героя раптом слово дали кумасі...

Це, звісно, мої суб'єктивні враження.

У мене нічого нового. В зв'язку з тим, що на мене вже надто багато собак вішають, з одного боку, з тим, що тепер трошки більше платитиме (нібито) наш університет, думаю максимально скоротити свою газетну працю і може взятися за бодай елементарну наукову роботу.

Вашій дружині спасибі за вітання і вітання від мене.

З глибокою пошанною Ю. Шерех

№6

4.1.49

Дорогий Олександр Івановичу!

Мої Вашій дружині і Вам найкращі святкові й новорічні бажання!

Книжечку одержав, дуже дякую.

Але ж Ви таки видавець! Начувайтесь, щоб я не став у Вас проситися зі своїми «творами».

Щиро Ваш Ю. Шерех.

№7

Люнд, 14.06.1950

Дорогий Олександр Івановичу,

Ваші нові оповідання я прочитав не відриваючися. Вони дуже цікаві і рівні, а це [,] останнє [,] дуже багато важить.

Але спершу поясню затримку цього листа і те, що я тільки тепер зміг прочитати їх. Спершу мав возню з мешканням (зверніть увагу на нову адресу), а потім треба було терміново докінчити замовлену статтю для шведів.

Отже, оповідання рівні, випадає тільки «Вечір». Це оповідання мені не подобається. Сама тема – смерть через дитину [,] здається мені [,] затасканою, а потім [,] це єдине, де ще є від того андреевського «лякання» читача, яке я вже колись лявав у Вас. В самій техніці «діялогу» вечора я вбачаю багато зайвого тупцання.

Але в інших діалог на пружинах, логіка діялогу схоплена блискуче, і то в обох виявах – лаконічно-недомовному [,] в одних оповіданнях,

просторікуватому [-] в інших. Прекрасно, що оповідання без філософії і без ідеології, саме тому вони ідеологічні і промовляють. Тільки останні двоє скидаються на програмові, але тоді це ідеологія «Цілуй її, бо молодість не буде» (переклад вірша О. Олеса «Чари ночі». – В.М.), – я думаю, що такої філософії краще було б уникнути, не знаю, як це зробити. Дуже добре, як на мене, те, що оповідання без характерів. Себто, зрозумійте мене правильно, характери скрізь вималюються, але вони вималюються, так би мовити, мимоволі, бо без них не обходиться, але автор зовсім не накидає їх і не хвалиться, що, от, мовляв, уме написати характер. З цього погляду випадає зі стилю «Парю», де надто пахне характе, та це й чи не є з «Чудесного сплава» Кірсона. Це недобре.

Мені здається, що з цих вихідних позицій Вам можна стартувати тепер у повість або драму, – не знаю, у що саме. Вас підстерігають небезпеки: Андреево-Винниченки майже вже втратили небезпечність, а все таки це іноді слід оглянутися і в цей бік. Зате Костецький-Гемінгвей вимагають активного відстохвання.

Пара зауваг до мови. Персонажі непотрібно погалічанили свою мову: зарано, запізно, що і не правда в кінці питань (нормально: а і правда, також на початку фрази (гал. з німецького авх). Вони ж не емігранти. Натомість у автора деякі зайві тут русизми: це ж уже не Сволочовка, тут мова має бути нейтральна. Бережіться нового виду манерності: повторювання тих самих реплік, напр., на стор. 25, чисто літературних конструкцій (Ще мить, і ...).

Ну, оце і все тим часом. Я дуже радий, що Ви живі. Багато вже вмерло.

Оповідання їдуть земноводною поштою слідом за цим листом.

З Вашою оцінкою еміграції і літератури я не згодний. Що еміграція свинство, це Ви маєте рацію. Що вона, якщо повернеться додому, буде чужою і незрозумілою, це теж так. Але вона нічого не може створити, то це, звичайно, не так. Большевики свої програми творили на еміграції, як і Масарік [,] і Пілсудський. Найкращі твори польської літератури творилися на еміграції. Ні, я думаю, що ще можна жити і творити, хоч я не сподіваюся колись бути дома.

І з літературою. Видавати книжки треба. По-перше, література в наш час все таки тільки те, що пройшло друкарню. Добре це чи погано, але це так. По-друге, мало що може бути з Вами і з Вашою машинкою. 1000 примірників [-] це все таки не три. Отже...

З того, що Ви пишете про оригінал і переклад Ваших оповідань, робіть і висновки: якщо буде друкований переклад, то хай там буде зазначено, що це переклад. Тоді це навіть добре – для всіх.

Ви ще хочете про себе, себто мене, – але місцю кінець, відкладімо до наступного разу. Вітання Вашій дружині, добрі бажання.

Ваш Ю. Шерех.

Від Григорія Костюка

*На фірмовому бланкові Об'єднання українських письменників в еміграції
«Слово»*

18 березня 1973

В/п Пан Олександр Смотрич у Торонто

Вельмишановний Олександр Івановичу!

«Буття» – одержав [19]. Радію з Вашого справжнього успіху і сердечно вітаю. Збірка вартісна під кожним оглядом. Сподіваюся, що це нова активна фаза Вашої творчої праці. Зичу дальших успіхів. Пляную, і як дозволить час, то конче десь напишу свою думку про цю появу. Дуже і дуже хочу, хоч я невільник різних інших праць.

Прикро мені тільки, що Ви відмовились від фірми «Слова». Не було жодних підстав і не зрозуміло мені це. Як незрозуміла і Ваша заява «що я не є членом Об'єднання». Ми Вас весь час вважали членом. Але, звичайно це Ваша справа належати чи не належати. Наша корпорація існує на добрій волі кожного працівника пера. Ми нікого не силуємо, але завжди радіємо, коли здібні творчі одиниці гуртуються в творчому колективі. Це об'єднання чисто моральне і символічне. Але воно має свою Вагу.

Зичу здоров'я і дальших успіхів.

Щиро Ваш Григорій Костюк.

Від Василя Барки

№1

Дату не зазначено

Вп О.Смотрич!

Дякую за книжку таких гарних видань; живих і оригінальних, з точністю в графіці побуту нашої «растеряєвщини», – та з «іронією обставин»; все – на стану нашої новелети.

З пошаною і побажанням нових творчих успіхів.

В.Барка [20].

№2

8.01.49 (за поштовим штампом)

Поздоровляємо Вас із Різдом Христовим.

Спасибі за книжечку.

В.Барка

№3

Дорогий пане Олександр!

Прочитав Вашу збірку віршів і порадів з неї. Бо тут на рівні поетичної майстровитости, не нижчому, ніж в чудовій нью-йоркській групі наших неомодерністів, розвинулися мотиви, на жаль, занедбані в ній.

Передусім: від статків людської душі з народно українського вікування, в страшному крузі подій, вірші, з глибокою вдумливістю і гіркотою сучасної правди, дозрілі. Вірші від руки справжнього поета.

Сердечно поздоровляю і жду нових здобутків.

З пошаною і добрими спогадами про зустрічі в Берліні.

Василь Барка; листопад, 1976 р.

Від Івана Кошелівця

№1

Мюнхен, 7 травня 1959

Високоповажний Пане Смотрич,

що «Укр.літ.газета» виходить стільки часу без Вашої участі в ній, це було газеті тільки на шкоду. На те, що я досі Вас не знайшов і своєчасно не запросив до співробітництва, склалося багато причин різного порядку. Якось наш спільний друг Олекса Григорович Ізарський [21] обіцяв мені у справі налагодження з Вами контакту своє посередництво, яке чомусь не призвело до бажаних наслідків. Аж тепер випадково з листа нашого представника в Канаді я довідався про Вашу адресу і поспішаю з цим листом. Якщо Ви не маєте якихось застережень, які не дають Вам можливості на це, я був би дуже радий і вдячний Вам, якби Ви погодилися на співробітництво в газеті. Тим більше, що я дуже високо ціную Вашу прозу і вважаю, що поява її на сторінках моєї газети сприяла б підвищенню рівня останньої. Незалежно від Вашого рішення щодо цього газету ми висилатимемо Вам безкоштовно.

З найглибшою пошаною

Іван Кошелівець [22].

№2

Мюнхен, 4 листопада 1976

Дорогий Пане Олександрє,

Сердечно вдячний Вам за все разом: за листа, чергову самвидану збірку, яку з приємністю прочитав, і пропозицію стосовно чотирьох оповідань. Я давній шанувальник Вашого дуже своєрідного таланту, ще з часів «Арки» [23]. Тож прошу вислати ці оповідання якнайскоріше, щоб вони встигли ще до січневого числа. Була б добра нагода відкрити ним новий рік журналу.

З найсердечнішою подякою і пошаною

Іван Кошелівець

№3

Мюнхен, 28 червня 1977

Дорогий Пане Олександрє,

Ваші поезії я запланував на літнє подвійне число за липень-серпень. Оповідання присилайте також, будуть надруковані ближчим часом. А від літературної праці не відмовляйтеся. Ви ж один у нас справжній прозаїк у малих формах прози. Авторські примірники розсилають з Нью-Йорку. Мабуть, там просто не мали Вашої адреси. Тому Вам вислали два примірники звідси. Я простежу, щоб висилали й далі.

З сердечною пошаною

Іван Кошелівець

№4

(Лист адресовано дружині письменника Олені Флорук)

На фірмовому бланку Українського товариства закордонних студій
«Сучасність»

Мюнхен, 21 липня 1972

Вельмишановна Пані Професоре,

Ваш лист засмутив і збентежив мене. Засмутив безнадією, в якій опиняється письменник, який засадничо має повну свободу, активно діючи

організацію і безліч видавництв навколо, а як доводиться видати маленьку збірку оповідань, тоді він зовсім безпомічний, хоч нормально було б, щоб його шукали, а він лише відбивався від видавців. Особливо у випадку такого письменника, як Олександр Смотрич. А моє збентеження від того, що велике довір'я виявили Ви до мене, а тим часом я таки самий безпомічний, щоб у чомусь допомогти. У видавництві, в якому я працюю, ледве чи від мене щось залежить, бо я виконую лише технічну роботу, а з іншими видавництвами я не маю жодного контакту і навіть поняття не маю про їх зацікавлення.

Смотрич запам'ятався мені, здається, з оповідань, друкованих в «Арці». З того часу проминуло чверть століття. Усе, що там друкувалося з прози, я геть чисто забув, яскраво залишилися в пам'яті тільки оповідання Смотрича. І цього вже було б досить, щоб знати мою думку про нього, бо в цих останніх він такий самий живий і яскравий, як у тодішніх. Аж дивно, щоб такий письменник мав труднощі в пошуках видавців.

Наша сьогодення література, на жаль, поляризується на двох полюсах. На одному кволо доживає віку псевдопатріотична література, яка з добрими намірами пропагує, що все українське найкраще і нам «кривда си діє». Але при всіх добрих намірах вона не є літературою. А на протилежному полюсі дуже активно товчється літературний снобізм. Не менш бездарний, але крикливий. Посередині ж, де має бути справжня література, витворюється вакуум. Там стоять ріденько одиниці, далеко не так оптимістично, як у звітах «Слова». І однією з дуже яскравих цих одиниць був для мене й залишається Смотрич. Мені напрошується відразу низка порівнянь з іншими літературами, в яких письменники типу Смотрича користуються великою популярністю. Але від порівняння утримаюся, бо знаю, що письменники порівнянь не люблять. І слушно. Бо справжнє не надається до порівняння: воно живе саме собі. Такі є й Смотричеві твори. І як шукати вже порівнянь, то в наближенні їх можна знайти, але врешті доведеться сказати, що найбільше Смотрич подібний до ... Смотрича. У нього і люди [,] й речі просто таки живі й говорять самі за себе, так що авторові наче не треба нічого від себе ні додавати, ні щось пропагувати. Тому й нема в нього так різючого в літературі фальшу. Я не знаю, наскільки автобіографічне перше оповідання, але в ньому чудова характеристика: «Писати я міг, коли хочу, скільки хочу й навіть, що хочу». Справді може, і йому виходить все, що він хоче. Ці оповідання, як і звичайно буває, не всі рівні, але в такої нерівності авторові немає чого соромитися, бо серед них є просто добрі речі і є шедеври. Я так думаю, що якби на таку збірочку не знайшлося б видавця, то це означало б, що ми втратили розуміння: що таке власне література! З свого боку я спробую декого перекоувати, хоч не знаю, чи матиму успіх. А як матиму, то повідомлю Вас. Рукопис висилаю звичайною поштою, щоб коштувало дешевше.

З найсердечнішою пошаною Іван Кошелівець

Від Юрія Косача

Не вказано дати (з тексту випливає, що не пізніше 1951 р.)

В/Шановний Пане Смотрич!

Здається, що вдасться перебороти хвилю й продовжувати «Обрії» [24]. Тому прошу надіслати ще щось, а як не маєте, то піде те, що надіслали. Заразом, якщо хочете, пришліть кілька дат літературної діяльності й світлину. Я хочу дати кілька портретів співробітників.

Вітаю
Ю.Косач [25].

Від Івана Коровицького

№1

31 травня (1977 р. за поштовим штампелем)

Вельми-Вельмиповажний Пане!

Від Олекси Григоровича (Мальченка-Ізарського) саме отримав три примірники ЛІРНИКА [26]. Я б дуже бажав мати й послідню прозаїчну збірку Вашого САМ ВИДАВ. Якщо маєте – пришліть та й згадайте про мій борг Вам – за ці ЛІРНИКИ та прозу. Улітку плянуємо з дружиною бути у Торонто. Якщо у тел. кнзів є Ваш номер тел., то подзвонимо до Вас.

Якщо б Ви плянували побувати десь в околиці т.зв.»Союзівки» [27], то повідомте, і я подав, де ми мешкаємо – це якихось 2 милі від Союзівки.

Щиро Ваш І.Коровицький [28].

№2

Високодостойний і дорогий Смотриче!

Спасибі за теплі слова і за «Ночі» [29]. Я ці ночі колись, – давно-давно – переживав так глибоко, що намагався визволитись від їхньої згущеної п'янки. Мій примірник хтось зачитав, – тож подвійно вдячний за Ваш дар. Нині Ваша проза (затримавши краще з давньої) довершено достигла. Не треба радити, але я поклонник Смотрича-прозаїка і у перекладах він, як прозаїк, може увійти у світову літературу. Не лише на бокову це судилося.

Хочу колись відгукнутися на збірку прози, але це не значить, що нетерпеливо не чекатиму на цикл барвистих віршів (чи «барвистих» це іронічно?) у «Сучасності».

Щиро Ваш І.Коровицький.

29.10.79

Ваша репліка про «вищі сфери» доречна, і Ви відчули присмак трохи-трохи здавкової нещирості. Тримайтеся земних сфер, так краще мистцеві.

№3

Вельмишановний Пане!

Щирий привіт і занепокоєне питання, чи Ви не забули про королеву літератури – прозу? Я затужив за Вашими оповіданнями, потрібними усім-усім.

Хвилююся, що поезія заповонила Вас, отож замовляю свою занедбану прозу.

З щирим привітом, Ваш І.Коровицький

10.11.80

Примітки:

4. Ревуцький Дмитро Миколайович (5.04.1881–29.12.1941) – відомий український фольклорист, літературознавець, музикознавець. Племінник письменника О. Стороженка.

5. Антонович Дмитро Володимирович (2 (14).11.1877–12.10.1945, Прага) – історик українського мистецтва, театру.

6. Шешко Федір Миколайович (4.09.1977 – 31.12.1944, Прага) – громадський, культурний діяч, музикознавець.. Був викладачем, доцентом УВУ (1924–1944), читав курс «Історія української музики». М.Мухин у листі згадує працю Шешка «Березовський і Моцарт...», яку надруковано у : Науковий збірник Українського вільного університету в Празі. – Т. 3. – Прага, 1942. – С. 357-374.

7. Кукольник Нестор Васильович (8 (20).09.1809 – 8(20).12.1868, Таганрог) – російський письменник першої половини XIX століття.

8. Мухин Михайло Миколайович (1894, Київ – 02.09.1974, Регенсбург, Німеччина) – літературознавець, критик, журналіст. Був прихильником ідеології Д. Донцова, друкувався у «Віснику» під псевдонімом Читач. Належав до управи культурної реферантури ОУН (м), працював в редакції часопису «Наступ» (Прага). Саме до цієї газети О. Смотрич надіслав статтю. Невдовзі М. Мухин переїхав до Львова, де працював викладачем мистецько-промислової школи у відділі різьби. 1944 виїхав до Німеччини. В Інтернеті зазначено, що Мухин помер 7 вересня в м. Альган. Ми ж виправляємо помилку відповідно до некролога п.н. «Помер літературознавець Михайло Мухин» (див.: Свобода. – 1974, 24 верес. – С.1).

9. Газета «Наступ» – орган ОУН, виходила упродовж 1939–1944 років.

10. Кравців Богдан Миколайович (5.05.1904–21.11.1975) – український письменник, журналіст, член ОУП «Слово», член УВАН у США. Був першим крайовим провідником ОУН.

11. Григорій Світлицький цитує слова Т. Г. Шевченка з вірша «Минають дні, минають ночі», що його написав поет у В'юниці 21 грудня 1845 року.

12. Світлицький Григорій Петрович (1872 – 1948) – перший народний художник УРСР. Наприкінці 1941 р. намалював пастельний портрет молодого Олександра Флоринського (Смотрича).

13. Націоналістично орієнтована газета «Час» виходила в 1945-49 рр. у Фюрті (Німеччина) за редакцією політв'язня концтабору Заксенхаузе, члена ОУН Романа Ільницького (1915–2000).

14. Левицький Модест Пилипович (13.07.1866 – 16.06.1932) – письменник, культурний діяч, педагог, лікар, дипломат. Один із засновників київської «Просвіти» (1906). З листа переконуємось, що Ю. Шевельов не сприймав традиційну прозу письменника.

15. Пауль Гіндеміт (Хіндеміт; 06.11.1895–28.12.1963) – німецький композитор, диригент, теоретик музики. У листі Ю. Шевельов згадує оперу П. Гіндеміта «Художник Матіс» (Mathis der Maler; 1934–1935).

16. Подоляк – псевдонім Григорія Костюка (1902–2002) відомого літературознавця, критика, керівника літературної організації «Слово» (1954–1975), іноземний член Національної академії наук України.

17. Йдеться про оповідання О. Смотрича «Спадковість», яке було надруковане в журналі «Нові дні», 1955, червень.

18. Новели «Звичайний день», «Перед лицем чину» увійшли до збірки О. Смотрича «Вони не живуть більше» (Ганновер, 1948).

19. Повна назва збірки О. Смотрича «Буття. 16 нікому непотрібних оповідань» (Торонто, 1973).

20. Барка (Очерет) Василь Костянтинович (1908–2003, Нью-Йорк) – відомий український письменник.

21. Ізарський Олексій Григорович (справжнє прізвище Мальченко; 30.08.1919 – 28.03.2007) – український письменник. Закінчив романо-германське відділення Київського університету (1941). У Полтаві 1942 р. почав писати повість «Ранок», яку завершив 1943-го в Кам'янці-Подільському, куди переїхав разом із батьками та братом Борисом. Саме тут вперше познайомився з О. Смотричем. В Полтаві завдяки П. Ротачу 2006 р. опубліковано «Висмики з щоденників. 1940–1980-і роки» О. Ізарського. У них автор частково згадує про Смотрича, трагічну смерть дружини Олени Флорук, зокрема на 196 сторінці занотовано: «13.09.1974. Лист від Ліді Палій з вісткою про загибель Олени Флорук, дружини О. Смотрича. А вона, а вони були в нас наприкінці минулого року в листопаді, а вона здалася мені надзвичайно милою!.. Вона заговорила про мої книги, про мою «творчу енергію!» – написав Ліді, чекатиму на з'ясування подробиць обставин» (с.196). Отримавши лист від адресата, О. Ізарський 21.09.74 р. записав: «Кілька рядків Л. Палій: Олена Ф. (Смотрич) загинула в Норвегії. Обірвалася гондола. До Європи вона поїхала на з'їзд славістів». О. Ізарський мешкав у Клівленді, де й завершив свій земний шлях.

22. Кошелівець Іван Максимович (справжнє прізвище Яресько; 10(23).11.1907 – 05.02.1999, Мюнхен) – літературознавець, критик, перекладач, журналіст. Почесний доктор філософії УВУ, член УВАН. Разом з Ю. Лавріненком редагував «Українську літературну газету» (1955-60), був редактором ж. «Сучасність» (1961-66, 1976-77, 1983-84).

23. «Арка» – щомісячний журнал, присвячений літературі, мистецтву, культурі. Виходив у Мюнхені за редакцією В. Домонтовича та Ю. Шевельова, ілюстрував часопис Я. Гніздовський. Вийшло всього 11 чисел.

24. Літературна газета «Обрії» (Нью-Йорк) виходила в 1950-51 рр. за редакцією Ю. Косача. Редакція не змогла втриматися на видавничому ринку, а також через брак коштів на видання. О. Смотрич був співробітником часопису. Редактор видання інформує автора про те, «що вдається перебороти хвилю й продовжувати «Обрії». Сам Смотрич, як недавній газетяр, про «Обрії» у № 3-4 за 1951 р. писав: «Перше число справило враження деякого хаосу в розташуванні. Крім того, хроніці відведено трохи забагато місця». О. Смотрич в «Обріях» надрукував оповідання «Їх було четверо» (1951, №3 (4), «Самітність» (1951, №4 (5)).

25. Косач Юрій Миколайович (05(18).12.1909, с. Колодяжне, нині Ковельський р-н, Волинська обл. – 11.01.1990, Пассейк, Нью-Джерсі, США) – письменник, журналіст. Онук Олени Пчілки. З 1947 р. Косач був членом редколегії літературно-мистецького місячника «Арка».

26. «Лірнику» – назва збірки поезій О. Смотрича, що вийшла 1976 р. в Торонто.

27. «Союзівка» – український культурний центр, який розташований в Кергонксоні, Нью-Йорк. В 1952 р. Український народний союз для своїх членів, придбав у власність 250 акрів площі (частково лісною, зі ставом) з дев'ятьма будинками, плавальним басейном, тенісним кортом. Будинки, розміщені на певній відстані, названо на честь регіонів України. Союзівка» використовується для проведення семінарів, досліджень спадщини, фестивалів, концертів, урочистостей, художніх виставок, дитячих літніх таборів. Тут цілорічно працює будинок відпочинку.

28. Коровицький Іван Іванович (24.06.1907–08.06.1991) – літературний критик, педагог, бібліограф, доктор філософії, член-кореспондент УВАН (з 1964), член ОУП «Слово».

29. «Ночі» – назва збірки новел О. Смотрича, що вийшла в Ганновері 1947 р.

Summary

Vitalii Matsko, Inna Nikitova

«The Whole World is in the Small Volume of Smotrych!»

For the first time article systematizes and analyses previously not published letters to O. Smotrych (Florynskyi) on the basis of which partially can be observed the stages of the biographical journey of the writer, in particular, literary and educational activity, ideological and artistic views, the process of reconstruction of creative ideas, tools and techniques of the poetics of epistolary autobiography. The historical and literary dimensions of genesis of literary epistolary have been studied. It is proved that, in accordance with theoretic-methodological bases of the study we took into consideration the theoretical model of functional-semantic organization of literary epistolary that incorporates the basic typological features.

Key words: *discourse, genre, epistolary writing, internal emigration, the author's «I».*

Дата надходження статті: «26» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «16» травня 2017 р.

УДК 821.161.2 - 94.09 Гуменна

ВІТАЛІЙ МАЦЬКО,
доктор філологічних наук, професор
(м.Хмельницький)

Аперцепція символів в художній практиці Докії Гуменної

У статті проаналізовано семантику кольорів, польових квітів та явищ природи, що їх оприявила у своїй художній практиці письменниця української діаспори Докія Гуменна. Доведено, що образ природи постає через символізацію й відбиває як різновекторну автопсію персонажів (самопізнання через аналіз власних вчинків), так і колізії, контрастність (зіткнення протилежних поглядів, інтересів). З'ясовано, що обсервація символів допомагає дешифрувати людину й світ в художніх образах. Розкрито гносеологічне, наукове пояснення символів, що має інтерполяційне тлумачення, яке залежить від змалювання внутрішнього світу героїв, часово-просторових вимірів, загальної специфіки художнього моделювання, пізнання під кутом зору сприйняття реальності чи ірреальності буття.

Ключові слова: аперцепція, символ, алегорія, образ природи, семантика, пейзажні метафори.

Постановка проблеми в загальному вигляді... В сучасному українському літературознавстві своєрідність підходу до визначення символів в художньому тексті має кілька тенденцій, перша з яких співвідноситься із пошуком нових підходів до визначення конотативності дефініції символу із розширенням методологічного інструментарію, теоретизацією у матриці історико-літературних досліджень, а друга – з переосмисленням авторського звернення до символізації як образно-тропеїчного прийому, позначення конкретних чи уявно-абстрактних понять і явищ дійсності. З давніх-давен кожен письменник під час написання твору звертається до символів (пригадаймо «Слово про Ігорів похід»), присутні вони й у художній спадщині Д. Гуменної. Майже до кінця 80-х років її ім'я піддано забуттю, лише на початку незалежності України відбулося повернення на батьківщину, хоча в діаспорному культурному середовищі про неї писали в українській західноєвропейській періодиці одразу ж після публікації перших частин роману-тетралогії «Діти Чумацького Шляху».

Аналіз досліджень і публікацій. Проза письменниці потрапила під пильний «приціл» критиків, авторитетних літературознавців, серед

яких – Г. Костюк, Ю. Шевельов (Шерех), М. Мушинка, О. Лятуринська, Лада Горлиця (Олександра Костюк), Л. Дражевська, Н. Іщук-Пазуняк, В. Жила та ін. Після майже п'ятдесятирічного періоду замовчування письменниці в Україні, нарешті першими поцінуванням творчості Д. Гуменної зацікавилися й написали розвідки в періодиці А. Погрібний, М. Васьків, Ф. Погребенник. Згодом її художня практика знайшла своє втілення у дисертаційних та монографічних дослідженнях Т. Ткаченко, О. Коломієць, Т. Черкашиної, В. Мацька, Т. Швець, В. Родигіної, П. Сороки та ін. Скажімо, її біограф Петро Сорока у властивому стилі висловлює таку квінтесенцію: «Людина не може зробити більше, ніж їй відведено долею. Але вона повинна прагнути перевершити себе. Докія Гуменна була з того рідкісного розряду людей, які перевершують себе» [7, с. 43].

Мета статті – подати міркування щодо сприймання символів в художньому творі через пізнавальну діяльність, пов'язану із самосвідомістю, саморефлексією, інтелектом реципієнта.

Виклад основного матеріалу... У творчій спадщині письменниці помітним є той факт, що автокомунікація героїв, внутрішні діалоги, ліричні відступи синтезують сповідь, інтелектуальну рефлексію, яка тяжіє до сповідального письма з елементами автобіографізму із вкрапленням аперцепційних символів, пов'язаних із самосвідомістю, внутрішнім світом автора, а мова персонажів – це голос автора, можна сказати, свідок епохальних подій, втілення творчого задуму. Має рацію А. Фріш, який, аналізуючи концепції «літератури-свідчення», пропонує бачити у свідкові «передусім допоміжного персонажа – не так героя, як інтерсуб'єкта» [10, с.53].

Позаяк аперцепція є виявом загального закону, за яким зовнішні предмети і явища визначають зміст психічної діяльності особистості, то, залучаючи до художньої структури низку символів, Д. Гуменна у такий спосіб намагається здивувати світ, читацьку аудиторію, маючи на думці естетичне сприйняття. Так, у новелі «Пахощі польових квітів» в осердя сюжету прозаїк поклала автобіографічний факт із періоду навчання в Київському інституті народної освіти, свої враження від літньої подорожі додому, на Жашківщину, разом із однокурсником Миколою. Увагу реципієнта сфокусовує не на другорядному персонажі, а на імпресіоністичному нюансуванні, творчій уяві довкола вражень: «Обоє ми мріяли зробити щось велике й гарне у житті, хоч самі ще не знали, що воно має бути. І це нас об'єднувало, викликало радість єдності, щастя поділеної думки. Це непідроблене й здивоване захоплення, повага й довір'я, що проймали нас обох щораз сильніше, впливали дивно. Кожне з нас розкривало себе якнайповніше, кожне з нас

несподівано й для себе запахло, зазвучало, заіскрилося, – ми відчули, що стали стократ багатші: багатством однієї душі, помноженої на багатство другої» [4, с. 3].

Враження від новели – імпресіоністичний малюнок, який передає літні пахощі полів Київщини, піднесений стан душі, настроїв героїв, яким сили додає природа. Символ винесений у заголовок. Польові квіти викликають асоціацію, збуджують уяву читача про польовий червоний мак, білі ромашки, сині волошки. Останні – це символ святості, чистоти помислів, дитячої вродливості, привітності і добра. Мак символізує багатоаспектність понять, калейдоскопічність пояснень: безмежність зоряного світу, сонця, зірок, сну і смерті, плодючості, заспокоєння, швидкоплинного життя (швидко відцітває мак), вродливої дівчини, безневинно пролитої крові (у християнстві), надійного обереза від нечисті (святим маком обсіпали хату).

Про польову ромашку. Ця тендітна квітка асоціюється із символом кохання. Свою любов до дівчини, мами, сім'ї, Вітчизни, рідної землі ми неодмінно висловлюємо за допомогою ромашки. Про ці польові квіти в народі, та й художній літературі, написано чимало віршів, складено пісень. З давніх-давен ромашку називали ромен-зіллям за їх жовту середину, а в природі польова ромашка ще й є захисником рослин. Кажуть, якщо довкола яблуні посіяти польову ромашку, то на дереві ніколи не буде плодоярки.

Образ природи постає через символізацію й відбиває як різновекторну автопсію персонажів (самопізнання через аналіз власних вчинків), так і колізії, контрастність (зіткнення протилежних поглядів, інтересів). Обсервація символів допомагає дешифрувати людину й світ в художніх образах. Гносеологічне, наукове пояснення символів має інтерполяційне тлумачення. Воно залежить від змалювання внутрішнього світу героїв, часово-просторових вимірів, загальної специфіки художнього моделювання, пізнання під кутом зору сприйняття реальності чи ірреальності буття. Ампліфікація, компонент однотипних виразів розкриває своєрідну кореляцію, співзалежність від номінативної (головної) фрази чи словосполучення.

Пейзажні метафори в прозі Д. Гуменної слід розглядати і як художній прийом, і як кут зору автора, заакцентовуючи на приналежності людини до біосфери, в якій всі процеси взаємозалежні. Людство є незначною її частиною, а людина – лише одним із видів органічного життя. Homo sapiens (людина розумна; розум виділив її з тваринного світу) протягом століть прагнула не пристосуватися до природного середовища, а зробити його зручним для свого існування. Моделюючи світ і людину в ньому, звертаючись до пейзажних мотивів,

письменниця, отже, художніми засобами трансформує розв'язання екологічних проблем на діяльність особистості, яка відповідає за безпеку біосфери, довкілля.

У новелі погляд автора звернено до астральних знаків: «Сонце ще не пекло, але його прозолоть уже насичувала прозорий блакитний ранок. Само ж воно сяяло й пливло в небі так, що хотілося стати язичницею й складати йому пісню-хвалу, пісню-славу. Хвилі його світла заливали мене й Миколу» і далі: «Уже сонце випустило свої найдовші рожеві промені і розіслало їх по всьому небу, по всіх полях, як наближалися ми до Сніжок, глухого села, що стояло в густих садах, осторонь від широкого тракту. Уже повіяла вечірня прохолода, низини залягли в сині серпанки» [4, с. 4]. Отже, здавна у слов'янських народів символ сонця залучали в різні обереги, бо сонце знаменує енергію, радість, життєвий колокруг, щастя, світло в житті. Тому й прозовий твір малої форми весь пронизаний світлою енергетикою.

Упродовж 1946–1949 рр. Д. Гуменна працювала над романом-хронікою «Хрещатий Яр» про події Другої світової війни. Твір побачив світ на чужині 1956-го під маркою ОУП «Слово» (Нью-Йорк). Авторка закумулювала трагедію свого народу в Києві, який потрапив поміж двох тоталітарних сил: сталінізму й фашизму. В романі детальна хроніка окупації столиці України нацистськими загарбниками в 1941–1943 рр. Можна було б таку прозу віднести до художньо-документальної, позаяк на широкому фоні мистецького відтворення подій надибуємо щоразу ситуації, численні епізоди, вчинки, що їх міг бачити і пережити автор, як свідок суворого часу. І справді, читач легко впізнає в образі головного персонажа Мар'яни Вересоч авторку епічного полотна, яка лишилася в окупованому Києві і вела свій щоденник.

«Хрещатий Яр» – художній роман, в якому на фоні недоладного, напівголодного існування окупаційної доби Києва перед реципієнтом крок за кроком змодельовано три групи персонажів: до першої належать ті, що лишуються відданими радянській владі і відходять з нею у тил, а деякі з них залишилися у підпіллі; далі описано тих, хто з трепетом в душі, але потайки, чекає на повернення «культурною Європою» старих, добрих для них дореволюційних часів; а до третьої групи персонажів письменниця віднесла тих, хто є національно свідомим українцем і сподівається у воєнній хуртовині знайти можливість для відродження української державності – це романтики, але героїчні, стоїчні. Як резюмує В. Василенко, Д. Гуменна, реконструюючи власне минуле, зацентровує на взаємозв'язку несвідомих імпульсів, що відбуваються у психіці людини, з воєнними

катаклізмами, перипетіями тоталітарної епохи [1, с. 108]. Устами об'єктивного митуя Віктора Прудюса (прототип І. Кавалерідзе, який керував відділом культури Київської міської управи під час нацистської окупації) письменниця говорить про «ушкоджене покоління», бо інтелігенцію винищено, творити нікому, «тепер тут – пара недобитків, зелень, перекручена в советській машині, оці модні західні течії «конкістадорів» та «аристократів уха»... Кілька черепків з однієї колись цілої посудини» [5, с. 218]. Метафоричний фразеологізм, позначений лексемою «черепки» ясно вказує на знищення культури національної, символізує розпорошеність мистецького процесу, а отже, склеїти розбитого горщика не можна. Черепок – це уособлення стану людської душі, страх, хаос і безправ'я. Війна принесла розруху, яка символізується у купі каменю і цегли. Травма у центрі Києва: «Дійсність стала подібна до теперішнього Хрещатика. Нічого цілого, камінь і цегла безладно громадаються вищими і нижчими купами, мільярди площин різних форм у безсистемності хаосу...» [5, с. 176].

Роман-хроніка віддзеркалює події, які довелося пережити автору, що їх втілила в художній версії, заглядаючи в минуле. З приводу цього психоаналітик З. Фрейд вивидить таку формулу: «Відношення, яке встановлюється між спогадом і відтворенням, у кожному випадку різняться», однак пацієнтові складно збагнути, що «уявна реальність» його спогадів – це лише «відбиток забутого минулого» [8, с. 243]. Alter ego Д. Гуменної, художньо втілено в образі Мар'яни, б'ється думкою у своїй кімнаті київської квартири, як у гніздечку пташка: «От і вона звилася собі гніздечко над безоднею, хоч яке воно. Гніздечко – кімната, в якій стільки пережито. Гніздечко – мрії і марення про досконалу людину, думи про світобудову. Гніздечко – сплетіння песимізму-оптимізму. І навіть гніздечко – нудьга. І от – літ у безодню...» [5, с. 30]. В ліричних відступах прочитується голос автора про трагедійний світ і людину, її гніздо, яке «падає в прірву, у безодню. І не знає, чи жива зостанеться, чи закрутить її вир-чорторий, чи вилетить «на той бік». І що там? Людина заціпеніла, скулилась, чекає свого кінця» [5, с. 75].

«Я»-его шукає виходу із ситуації, кидає погляд «на той бік», «Мар'яна хоче бачити людей, питати, знати. Чи то тільки на неї така депресія напала, чи й на всіх чорна хмара налягає? Чи є якісь проблески...» [5, с. 46]. Вона розчарована в «neue Deutsche Weise» (нових німецьких порядках), як і розчарована комуністичних, тому й обирає шлях невідомого, аби виїхати у далекий світ. Залучає до художнього тексту й символ річки, як життя невпинного течію. Хрещатик називає образно людською рікою, «вічно живою київською артерією, куди сходяться всі людські ріки й струмки мільйонного

міста» [5, с. 58], але війна внесла свої корективи, тому «на цьому Хрещатику так тепер тихо, як і тоді, коли він ще був Хрещатим Яром. Тільки тоді... річечка жебоніла під вербами, а тепер порожнеча, мертва завороженість, моторошна павза перед чимось страшним» [5, с. 380]. Річка номінує амбівалентний символ, який співвідноситься як до творчої, так і до руйнівної сили природи. Річка очищає, впливає на родючість землі, вказує на рух життя, але й річка для людини – це стихія, перешкода, небезпека, яка пов'язана з повинню, потопом.

У 1968 р. Д. Гуменна надрукувала роман «Золотий плуг», в якому внутрішній світ персонажів відлунує у гамі кольорів. Різні кольори, «залучені» письменницею в художній текст із реальної дійсності, відбивають різнобарвність навколишнього середовища. Бінарність, поляризація зовнішнього та внутрішнього світу письменницею передається кольоровою атмосферою. Найчастіше в романі трапляється золотий колір (30 разів) і зелений – як символ життя (14). Інші предмети позначені такими кольорами: червоним – 6, жовтим – 5, рожевим – 2, чорним – 5, сірим – 6, рудим – 5, блакитним – 4, білим – 5 разів. Окрім конкретних предметів, співвідносні з різними кольорами й абстрактні поняття: «безбарвно-біле враження», «срібний порух», «синя фантазія». На колір вказують і синоніми – каштанове волосся (руде), світло молочне (біле), іскри фіалкові (фіолетові). Семантика кольору в художньому тексті вжита письменницею не лише для позначення абстрактних понять, а й для більш об'єктивного відображення внутрішнього світу персонажів.

Духовність конститується у вигляді покликання свого носія, позаяк пов'язана з вибором своєї власної подоби, долі й ролі, із зустрічі кожного з самим собою. У романі «Золотий плуг» Д. Гуменна вказує на гори, гірський шлях. Гори розглядаються як характерний творчий об'єкт, топос гори – просторова реальність – уособлює вільнолюбивість народу, що завжди прагнув дійти до вершин досконалості, волі, незалежності. Таким чином, часопростір гір письменниця моделює крізь призму національних проблем. Закцентовуючи увагу на топосі гірського шляху, прозаїк у такий спосіб зображує символ чисельних визвольних змагань, що був для України надто небезпечним простором.

Є у Д. Гуменної й позначення нечестивого, як сатанинської системи, що «так глибоко проникає в людину...» [9, с. 83] – уособлення зла. Останнє в прозаїка складає цілий синонімічний ряд: «Чи існує «нечиста сила»? «Лихий»? «Демон»? «Чорт»? «Сатана»? Як існує зло (це ж різні назви зла), то Бог – Добро не всемогучий, не єдиний, не всесильний. Поділяє силу з якоюсь нечистою?

А я думаю, що все – «чисте». Те, що недобре людині, воно добре іншій істоті, також створеній на щось і з таким самим правом, як і ця істота, людина...

Не вірю я і в «запродану душу дияволові» за золото, успіхи... Це – середньовіччя. Рештки відьомської релігії...» [2, арк.8].

У даному разі письменниця опонує біблійним текстам про Ірода, сатану, в синонімах прочитає дуалістичне трактування про двосвіття добра і зла. Її філософські ремінісценції про «всемогутність» Бога протиставляються «нечистій силі» як вигадка, забобон святих отців; «це – середньовіччя», схоластичне. Атеїстичні погляди Д.Гуменної в наведеній цитаті сфокусовані довкола прикметника «чисте», синонімічного «добру». Головна аксіома – кожна людина повинна творити добро, від чого подобришає світ.

На рівні духовної координати, ідеалізуючи минувшину наших пращурів, авторка розгортає ретроспективний світ свободи. Боротьба за територіальну незалежність, суверенітет прямим текстом не передається. Але усвідомлюється через витворені супровідні картини України-світу, символи. В ідіолекті Гуменної такими виступають степ, кургани та могили. Степ іноді замінює образним синонімом-порівнянням «море»: «Якщо тут було море, то так воно й виглядало, тільки тоді хвиля була піняво-синя, а тепер іде з крайнеба на Миколу золота і, не доходячи, зникає. Херсонщина, Мелітопольщина, Одещина – рівний степ, тільки обрії горбляться далекими могилами. Це ж ті могили, що про них цілу зиму думав, читав, що їх уявляв. Тепер бачить увіч із вікна поїзда» [3, с. 247].

Безмежний степ, позначений константою, асоціюється зі світом волі, свободи через таку якісну ознаку, як «рівний». В уяві реципієнта він наближається до картини світу свободи рідної землі, а могили, кургани – символ споконвічної боротьби за незалежність України. У такий спосіб світ волі декодується письменницею через символ могил: «Інакший і спосіб впорядження могили, ніж у степу. І часто тут трапляється тіло палення... То скитські це городища й могили чи не скитські? А є їх, цих могил скитсько-нескитського вигляду, по всій Україні тисячі» [3, с. 135]. Якщо ж проаналізувати функціонування лексеми «могила», то символом в історичній транскрипції виступатиме «курган» – високий насип давнього поховання. Словник української мови пояснює, що «кургану» передують яма для поховання померлого; 2) переносне значення – смерть [6, с. 772-773]. Але ж у художньому світі Гуменної, в тексті поняття «могила» асоціюється з козаччиною, Запорозькою Січчю, Україною та її славною історичною минувшиною.

Висновки... Отже, у процесі аналізу аперцепції символів в художній практиці Докії Гуменної нами виявлено, що слово є алегоричним. Слово-алегорія створюється волею розуму і дешифрується інтелектуально. Зв'язок між висловлюванням і змістом слова чи словосполученням в алегорії, як правило, умовний, бо алегорія – це спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних подій, явищ, осіб. І значення символу не може бути до кінця визначене. Символ невичерпний, нескінченний. Але, якщо символ знаменує собою таємницю, то наближена до нього алегорія, навпаки, висловлює конкретний зміст, і досягає своєї мети як літературний прийом, щоправда, якщо означений сенс у ній відкритий. Символи ж у структурі тексту Д. Гуменної надають художньому образу глибину і виразність, а також пов'язують різні плани (історичний, сюжетний, підтекстовий, реальний, міфологічний). Ознайомившись із прозою письменниці, спостерегли, що символ звернений до розуму, почуттів реципієнта, його підсвідомості й породжує складні асоціації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Василенко В. С. Модифікація травми в українській епіграфічній прозі другої половини ХХ століття : дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Василенко Вадим Сергійович. – К. , 2016. – 204 с.
2. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. / Щоденники Докії Гуменної. – Ф.234. – Од.зб.14.
3. Гуменна Докія. Золотий плуг: [роман] / Гуменна Докія. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. - 292 с.
4. Гуменна Д. Пахоці польових квітів: Новела / Докія Гуменна // Молода Україна. – 1969. – Ч. 174. – С. 2 – 4;
5. Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941– 1943) : Роман-хроніка / Докія Гуменна. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 408 с.
6. Словник української мови: в 11 томах. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.4. – 840 с.
7. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет. До 100-ліття з Дня народження письменниці / Петро Сорока. – Тернопіль: Арії, 2003. – 496 с.
8. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Собр. соч.-В 10 т. Т. 3: Психология бессознательного. – Москва: Фирма СТД, 2006. – С.227–290.
9. Ярмусь С. Та не однаково мені...: Україна очима канадського українця / Степан Ярмусь. – К. – Вінніпег: Наша наука і культура, 2001. – 111 с.
10. Frisch A. The Ethics of Testimony: A Genealogical Perspective / A. Frisch // Discourse. Winter & Spring, 2004. – Vol.52 (1/2). – P.36–54.

References:

1. Vasylenko V. S. Modyfikatsiya travmy v ukrayins'kiy epihratsiyniy prozi druhoiy polovyny KhKh stolittya : dys... kand. filol. nauk : 10.01.01 / Vasylenko Vadym Serhiyovych. – K. , 2016. – 204 s.

2. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohiyi Instytutu literatury imeni T.H.Shevchenka NAN Ukrayiny. / Shchodennyky Dokiyyi Humennoyyi. – F.234. – Od.zb.14.

3. Humenna Dokiya. Zoloty pluh: [roman] / Humenna Dokiya. – N'yu-York: Ob'yednannya ukrayyns'kykh pys'mennykiv «Slovo», 1968. - 292 s.

4. Humenna D. Pakhoshchi pol'ovykh kvitiv: Novela // Moloda Ukrayina. – 1969. – Ch. 174. – S. 2 – 4;

5. Humenna D. Khreshchatyy Yar (Kyiv 1941– 1943) : Roman-khronika / Dokiya Humenna. – Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 2001. – 408 s.

6. Slovnyk ukrayyns'koyi movy: v 11 tomakh. – K.: Naukova dumka, 1973. – T.4. – 840 s.

7. Soroka P. Dokiya Humenna. Literaturnyy portret. Do 100-littya z Dnya narodzhennya pys'mennytsi. – Ternopil': Ariy, 2003. – 496 s.

8. Freyd Z. Po tu storonu pryntsyapa udovol'stvyia / Zyhmund Freyd // Freyd Z. Sobr. soch.V 10 t. T. 3: Psykholohyya bessoznatel'noho. – Moskva: Fyrma STD, 2006. – S.227–290.

9. Yarmus' S. Ta ne odnakovo meni...: Ukrayina ochyma kanads'koho ukrayyntsyia / Stepan Yarmus'. – K. – Vinnipeh: Nasha nauka i kul'tura, 2001. – 111 s.

Summary

Vitalii Matsko

Apperception of Symbols in Artistic Practice of Dokiia Humenna

The article analyzes the semantics of colors, wild flowers and other natural phenomena, which were described in the artistic practice of Ukrainian diaspora writer Dokiia Humenna. It is proved that the image of nature arises through symbolization and reflects both autopsy of varied characters (through self-analysis of the actions) and collisions, contrast (clash of opposing views, interests). It is found out that observation of symbols helps to decrypt a person and the world in artistic images. The epistemological, scientific explanation of symbols, having interpolation interpretation that depends on the depiction of the inner world of the characters, time-spatial dimensions, overall specificity of artistic design, knowledge at the angle of perception of reality or unreality of life has been revealed.

Key words: *apperception, symbol, allegory, image of nature, semantics, landscape metaphors.*

Дата надходження статті: «24» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «03» травня 2017 р.

УДК 821.161.2'367

НАТАЛЯ МИТРОХІНА,
магістр
(*м.Хмельницький*)

**Комічне як основа поетики
(оповідання «Ініціатива Лариси Гаврилівни» та
«Письменник» О. Смотрича)**

У статті вперше в українському літературознавстві проаналізовано комічність, як один із ключових аспектів творення оповідань «Ініціатива Лариси Гаврилівни» і «Письменник». Досліджено, що у вищезазначених прозових творах особливу роль відіграють гостре сатиричне зображення дійсності, головних персонажів, парадокс, інвективні стратегії.

Ключові слова: *комічне, О. Смотрич, сатира, сарказм, гротеск, інвектива.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Про комічне як про літературну та естетичну категорію є чимало досліджень, зокрема принципам та засобам комічного присвячено праці З. Нестера, Б.Пришви, А. Щербини, П. Майдаченка, В. Косяченка, Н. Руснака, І.Безпечного, Ю. Борева, Н. Віннікова та ін. Водночас досі обійдена увагою дослідників гумористична проза малого формату українського письменника О. Смотрича (1922–2011), який мешкав у Канаді, не розкрито його форми гумору, художні засоби його втілення, що вказує на актуальність дослідження в аспекті аналізу поетики прозаїка.

Формулювання цілей статті... Мета статті – окреслити засоби творення комічного за оповіданнями діаспорного письменника О. Смотрича «Ініціатива Лариси Гаврилівни», «Письменник» в контексті розкриття дефініції «комічне».

Виклад основного матеріалу... Дослідниками доведено, що в художній літературі існують основні форми гумору – це іронія, сатира, сарказм, оксюморон, анекдот, жарт, каламбур. Зазвичай гуморескою називають художній прийом у творах літератури або мистецтва, заснований на зображенні чого-небудь у досить комічному вигляді. І. Фролов співвідносить комічне з категорією естетики, «що виражає у формі осміяння історично обумовлену (повну або часткову) невідповідність даного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному плину речей і естетичному ідеалу прогресивних громадських сил» [7, с. 237].

ґрунтується на контрастах, які утворюються внаслідок невідповідності явища звичним нормам. Головне джерело комічного – невідповідність суті та оманливої форми явища, суперечність між формальним і змістовним рівнями, між метою і засобами її досягнення, невідповідність справжніх якостей людини і того, ким вона прагне здаватися, на що претендує.

Комічне – одна з форм перебування людини у свободі. Це спосіб позбутися серйозності, що властива буденній свідомості, схильний зводити дріб'язкові цінності у ранг вищих, надавати їм глобального значення. Ф. Ніцше влучно визначив комічне як «художнє звільнення від огиди, що спричинена безглуздом» [4, с.83]. Сміх у творах художньої літератури, передусім у її гумористичних і сатиричних жанрах, як і вся художня література, вся художня культура, стали справжнім надбанням народу, мистецтвом, яке належить людству.

Спробуємо визначити деякі критерії художності комічного. Цілком зрозуміло, що одним з найважливіших критеріїв є відображення життєвої правди. Саме від цього фактору насамперед залежить естетичне значення комічного, вірне відтворення ним естетичних властивостей дійсності. У правдивому відтворенні характерних для дійсності недоліків і у висміюванні їх виняткове значення має світогляд митця. Треба підкреслити, що для естетичної категорії комічного роль світогляду в процесі художнього пізнання, чіткість, твердість, переконливість ідейних позицій є особливо важливим [3, с. 45].

Засоби комічного у переплетенні з трагічним склали основу художньої спадщини поета, прозаїка Олександра Смотрича (справжнє прізвище – Флоринський), який народився 28 квітня 1922 р. в Кам'янці-Подільському, під кінець війни емігрував до Німеччини, де закінчив Ганноверський музичний інститут (1949). Емігрував до Канади, до виходу на пенсію був професором музики Торонтського університету. Помер письменник 13 грудня 2011 р. у м. Фергусі. Перші оповідання та новели надрукував 1946 р.

Майстерно застосовуючи сатиру, сарказм, гротеск, чорний гумор та інші засоби творення комічного, літератор викриває усі недоліки радянського суспільства, життєві реалії минулої епохи у своїх прозових творах. Генеза творення засобів комічного простежується і в поетичній діяльності письменника. Утім варто зауважити, що поезії автора загалом тяжіють до ліричного зображення світу, передачі почуттів митця до отчого порога, рідної землі. Дослідження використання літератором засобів комічного проведено на основі аналізу оповідань О.Смотрича «Ініціатива Лариси Гаврилівни» та «Письменник». Аналізуючи твори, спостережено, що О. Смотрич вдався до різних

видів творення комічного. Майстер стилізації заради розваги вдається до маскуванню, ігрового азарту, прагнучи створити оригінальну прозу малої форми, в якій утілено головні погляди на життя негероїчних персонажів, літературний процес засобами комічного.

Розглянемо детальніше кожний із видів комічного.

Сатира – гостра критика чогось, окремих осіб, людських груп чи суспільства з висміюванням, а то й гнівним засудженням вад і негативних явищ у різних ділянках індивідуального, суспільного й політичного життя, суперечних з загальнообов'язковими принципами чи встановленими ідеалами[2].

В оповіданнях «Ініціатива Лариси Гаврилівни» і «Письменник» О.Смотрич за допомогою сатири висміює тогочасне радянське суспільство та його державний устрій. Якщо у першому названому нами творі висміюються вищий клас населення (псевдоінспектор із кримінальних справ та його дружина, секретар райкому партії, актриса опери і балету, начальник райміліції), то у другому оповіданні викриваються вади простого населення, яке живе не своїми турботами, а любить засуджувати і критикувати чуже життя.

Окрім сатири в оповіданні «Ініціатива Лариси Гаврилівни», простежуємо і сарказм. Під сарказмом слід розуміти один із різновидів сатиричного викриття, уїдливу насмішку, що вказує на недоліки особи, чи будь-якого явища або предмета. Суть сарказму – це вміння сказати людині гірку правду, застосувавши тонкий жарт, в'їдливу насмішку [3]. Прикладами застосування вищезазначеного засобу творення комічного є опис головної героїні твору: «...натягне на себе червоний шлафрок чи щось у тому роді і лазить комунальним подвір'ям, неначе свіже повітря нюхає. Мабуть, не мала нюху чи що, бо коли б мала, то б не нюхала б такі смердючі пахощі» [5 с. 152]. Ознаки сарказму помічаємо і у висловлюваннях автора щодо державної влади. Автор із характерною насмішкою порівнює різні за рангом посади: «Ну, а що таке, скажіть самі, начальник райміліції, з псом чи без пса, в порівнянні з міністром (по мильних справах)? Можна сказати – сама пляма від блощиці і нічого більше» [5 с. 155].

Гротеск – тип художньоїобразності, який ґрунтується на химерному поєднанні фантастичного і реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного, життєподібного і карикатурного. Гротеск – найвищий ступінь комічного [1]. В оповіданні «Ініціатива Лариси Гаврилівни» цей засіб комічного виражається у поєднанні життєподібного та карикатурного. Твір починається із розповіді про сім'ю, яка, за версією автора, проживає у квартирі із двома спальнями і кухнею. Комічність ситуації тут виражається в тому, що живучи під

одним дахом, подружжя спить у різних спальнях і ходить один до одного в гості. Вони настільки чужі одне одному, що дружина лише за деяких обставин дізнається про справжній фак та освіту свого чоловіка. За її ініціативою чоловік відкриває підпільний бізнес із виготовлення мила. Давши хабар милом із запахом фіалок, «бізнесмени» налагоджують стосунки із владними органами та обходять усі заборони на свій бізнес. Подружжя заробляє добрі гроші, й саме вони посприяли частковому налагодженню більш-менш нормальних стосунків у сім'ї.

Щоб досягнути бажаного комічного ефекту О. Смотрич вкраплює у твір абсурдну ситуацію про зникнення пса начальника райміліції. Така нестандартна подія наче не має ніякого відношення до описуваного: *«І все ж, ви, мабуть, скажете: - Ну, а причому тут все таки пес начальника райміліції? Правду кажучи, не знаю»* [5, с.55]. Автор не розшифровує алюзію, дає читачеві самому домислити, що пес начальника міліції пішов на мило.

Гротеск в оповіданні О. Смотрича «Письменник» полягає в поєднанні комічного та трагічного. Комічність простежується у засудженні сусідками молодого письменника короткими репліками. Замість того, аби жити своїм життям, жінки цілодобово спостерігають за чоловіком та його батьком. З одного боку вони жаліють старого, син якого, на їхню думку займається дурницями замість того аби влаштуватися на офіційну роботу, а з іншого частково критикують і його самого: *«В усіх діти, як діти, а у нього син – письменник! Обое, можна сказати, без штанів ходять. Мало не побіраються...»* [5, с. 237]. А в комедійному прочитується соціальна нерівність, стратифікаційна картина радянської інтелігенції, яка ледве зводить кінці з кінцями.

В оповіданнях О. Смотрича завдяки гротеску акцентується увага на втраті людьми моральних цінностей, на духовній деградації суспільства, штучності життя та контрастності філософії буття сусідів і письменника.

Чорний гумор – це гумор з домішкою цинізму, комічний ефект якого полягає в глузуваннях над смертю, насильством, хворобами, фізичними каліцтвами або іншими «похмурими», макабричними темами [8]. У творі «Письменник» чорний гумор також має місце. Це, зокрема, роздуми однієї із жінок про майбутнє своїх сусідів: *«Старий тих штанів не дочекається – сусіди без штанів поховають... А синок свої у божевільні дістане. У нього очі помутніли... Уже сам до себе говорить... Уже й кури над ним сміються!»* [5, с. 237].

Сатиру із домішками цинізму вбачаємо у наступній репліці однієї із героїнь твору: *«Що мале, що старе! Старий потроху виживає з розуму! Тут усе в порядку... А з його синком я думаю не все в порядку! Адже ж – красень хлопець! Ну був би горбатий, чи кривий, чи дуже низькорослий, чи з такою пікою що на люди страх показатися – нехай би вже тоді писав на здоров'ячко! А то-ж... Не поїму!»* [5, с. 238]

Отже, проаналізувавши твори «Ініціатива Лариси Петрівни» та «Письменник», можна констатувати, що при написанні означених оповідань О. Смотрич уміло використав засоби комічного, такі як: гостра сатира, сарказм, гротеск, чорний гумор. Завдяки цьому автору вдалося дотепно висміяти недоліки радянського суспільства. Водночас нами спостережено, що, попри чітку радянізацію головних героїв оповідань, вловлюються паралелі із сучасним життям, коли існують і тіньовий бізнес, і не менш сусіди з недремним оком. Саме тому твори О. Смотрича є досить актуальними і в наш час. Читаючи їх, ми знаходимо чіткі прототиби людей, які нас оточують, можемо черпати для себе повчальні висновки.

Гуморески О. Смотрича – це яскрава сторінка розвитку національної сміхової культури, у якій оприявлено багатогранність і суперечливість суспільного життя української інтелігенції в умовах несвободи творчості, ідеологічного диктату тоталітарної системи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гротеск [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL : <http://uk.wikipedia.org>. – Назва з екрана.
2. Засоби творення гумору та сатири у творах Остапа Вишні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL : http://text.tr200.biz/referat_zarubejnajaliteratura. – Назва з екрана.
3. Косяченко В. Жанри сатири і гумору в українській радянській літературі / В. Косяченко, І. Руснак, Ю. Гречанюк. – К.: УМК ВО, 1988. – 60 с.
4. Ніцше Ф. Народження трагедії, або еллінізм і песимізм. Ч. 2 / Ф. Ніцше. – М.: Думка, 1990.
5. Смотрич О. Подорож в країну ночі / Олександр Смотрич – Хмельницький: Просвіта, 2010. – 388 с.
6. Смотрич О. Скупі вірші [Текст] :поетичні твори / Олександр Смотрич. – Хмельницький : Цюпак А. А., 2011. – 152 с.
7. Фролов І. Філософський словник / І. Фролов. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.
8. Чорний гумор [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL : http://uk.wikipedia.org/wiki/Чорний_гумор – Назва з екрана.

References:

1. Hrotesk [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: URL : <http://uk.wikipedia.org>. – Nazva z ekrana.

2. Zasoby tvorennya humoru ta satyry u tvorakh Ostapa Vyshni [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: URL : http://text.tr200.biz/referat_zarubejnajaliteratura. – Nazva z ekrana.

3. Kosyachenko V. Zhanry satyry i humoru v ukrayins'kiy radyans'kiy literaturi / V. Kosyachenko, I. Rusnak, Yu. Hrechanyuk. – K. : UMK VO, 1988. – 60 s.

4. Nitsche F. Narodzhennya trahediyi, abo ellinstvo i pesymizm. Ch. 2 / F. Nitsche. – M.: Dumka, 1990.

5. Smotrych O. Podorozh v krayinu nochi / Oleksander Smotrych – Khmel'nyts'kyy: Prosvita, 2010. – 388 s.

6. Smotrych O. Skupi virshi [Tekst] :poetychni tvory / Oleksander Smotrych. – Khmel'nyts'kyy : Tsyupak A. A., 2011. – 152 s.

7. Frolov I. Filososf'skyy slovnyk / I. Frolov. – M. : Polytyzdat, 1981. – 445 s.

8. Chornyy humor [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: URL : http://uk.wikipedia.org/wiki/Chornyy_humor – Nazva z ekrana.

Summary

Nataliia Mytrokhina

Comic as the Basis of Poetics (the short story «Initiative of Larysa Havrylivna» and «Writer», by O. Smotrych)

In the article for the first time in Ukrainian literary criticism the comicality, as one of the key aspects of creating the stories «the Initiative of Larysa Havrylivna» and «Writer» has been analyzed. It is studied that in the aforementioned prose works special role is played by sharp satirical depiction of reality, the main characters, paradox, invective strategies.

Key words: comic, O. Smotrych, satire, sarcasm, grotesque, invective.

Дата надходження статті: «21» березня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «25» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2-6(081.2)«19»

ОЛЕКСАНДР ОНИЩЕНКО,

викладач

(м.Хмельницький)

Літературний портрет Івана Франка у спогадах родичів письменника

Проаналізовано мемуарно-автобіографічну прозу Анни Франко-Ключко та Василя Франка, які значно розширили портрет класика української літератури І.Я.Франка. Доведено, що спогади варіюються то з портретуванням, характеристикою персонажів, то з описом пейзажів, інтер'єрів, то з авторськими відступами (висловлення мемуариста у прямій формі свого ставлення до зображуваного, певної

події, факту, явища). Філософія зображуваного у спогадах спроектовується на ланцюжок подій, до яких прикута увага реципієнта і сприймається як реально фіксований у своїй завершеності. Закцентовано, що мемуари не позбавлені суб'єктивізму. У прозі non-fiction вловлюється феномен: іноді авторам важко переказувати подієвий зміст ліричними лініями, фабула (подієвість) ослаблена, подається фрагментарно, уривчасто, з перебігом асоціативності, іноді різкою зміною, перебігом вражень та почуттів.

Ключові слова: спогади, Іван Франко, наратор, мемуарно-автобіографічна проза, літературний портрет, суб'єктивність.

Постановка проблеми у загальному вигляді... Для осмислення історичного шляху вітчизняної літератури, її специфіки і всього багатства проявів та потенційних можливостей відкриття й дослідження мемуари українського письменства мають неабияке значення, як свідчення особисте, і найменш підвладне кон'юктурі, диктатові ситуацій. Спогади є явищем життя, спонтанним виявом думки, людських почуттів. Із плином часу мемуарна автобіографістика набуває іншого звучання, багатозначності, певною мірою чинник суб'єктивності відходить на другий план. Наратор, виступаючи свідком минулих подій, уможливорює реципієнтові доторкнутися до історичної реальності, усвідомити її значно глибше. Нефікційна проза оприявнює центральні лінії: мемуари як біографічний документ, оскільки спогади здатні компенсувати різного роду документальні лакуни, руйнувати стереотипи, подавати об'єктивну інформацію про оточення й добу. Відповідно біографічний спектр не відхиляє потужності критичного аналізу в розкритті творчої індивідуальності письменника, єдності особистого й громадського, художнього й публіцистичного, морального й етичного формату.

Аналіз досліджень і публікацій... Мемуари є предметом історико-літературного тлумачення. За роки незалежної держави пошавились творчі пошуки вітчизняних науковців у малодосліджених, досі маргінальних напрямках літературознавства. Зокрема, сферою активних студій є нефікційна проза еміграційних мемуаристів. Із досліджень зазначеного жанру в теоретико-історичному аспекті вирізняються праці Л.Вашків, О.Галича, В.Дудка, В.Кузьменка, Ж.Ляхової, Т. Черкашиної, М.Назарука, В.Качкана, Т. Швець. Останнім часом значний внесок у розвиток документальної франкіани здійснили науковці Н. Тихолоз, М. Шалата, М. Гнатюк, Р. Горак, Я. Горак, Л. Зарицька та ін., однак всебічному аналізу, в якому б

розкривалась єдність особистого й громадського, художнього й публіцистичного, морального й етичного ще недостатньо приділено уваги. Саме спогади родичів І. Франка є надзвичайно цінним джерелом для створення фундаментальної, об'єктивної наукової біографії письменника.

Формулювання цілей статті... **Мета статті** – проаналізувати мемуарно-автобіографічну прозу, виявивши в ній літературний портрет Івана Франка з урахуванням структурної та ідейно-художньої еволюції.

Виклад основного матеріалу... Насамперед зазначимо, що значна частина мемуарних, автобіографічних й мемуарно-автобіографічних творів належить до царини документальної літератури, що має розгалужену видову й підвидову систему. Як зазначає Т. Черкашина, зі структурно-типологічного погляду, документальна література складається з чотирьох основних напрямів: історичної документалістики, художньої біографіки, художньої публіцистики й мемуаристики. Основними критеріями диференціації стали основний об'єкт документальної оповіді; джерела отримання документальної інформації; види авторської присутності в тексті (і як конкретного, і як стороннього спостерігача, тобто свідка чи головної дійової особи); суб'єктивний чинник особистої участі в подіях, описаних у творі, особистого знайомства з безпосередніми учасниками подій; жанрово-типологічні характеристики документальних творів [8, с. 6] Доведено, що мемуаристика й автобіографіка мають низку спільних типологічних ознак, зокрема ретроспективність, документальність, фактографічність, концептуальність, суб'єктивність.

У цьому контексті мемуаристика трактується як синтез художніх та документальних творів, де наратор є свідком чи безпосереднім учасником зображених подій, реконструйованих або зафіксованих не лише за допомогою офіційних, особистих документів, а й базованих на пам'яті автора. Спогади – це твір про себе, своє життя й життя близького оточення. Переплетення мемуарного й автобіографічного надibuємо у спогадах А. Франко-Ключко «Іван Франко і його родина» [5], «Рукописи Івана Франка в Канаді...» [6], В. Франка «Спомини» [7], «Листи Василя Захаровича Франка до племінника Михайла Миколайовича Франка» [1].

Спогади доньки І. Франка за структурою оповіді відносимо до літературно-історичного та автобіографічного, оскільки йдеться про літературну працю та літературне оточення І. Франка, а також автор розповідає про перипетії власного життя. Насамперед прочитується образ автора зі справжнім життєписом, з ним тісно пов'язаний сюжет, композиція та особливості оповіді. Сюжет, персонажі, простір і час

відносно вільні, виклад матеріалу прив'язаний настільки до життєвого шляху автора, що, на перший погляд, не викликає сумніву в його несправжності, реалістичності. Насправді є певні неузгодження в судженнях. Скажімо, А. Франко пише про те, як в дитинстві вона тишилась гостям їхньої хати, особливо, коли «була родина тата; спершу його вітчим і мама, потім по їх смерті приїздили його брати Онуфрій і Захарій з жінками і дітьми» [5, с. 16].

Для достовірності викладених фактів співставимо розповідь Василя Франка (1899-1980), який згадує, як навесні 1915 р. у Жовкві в нього вкрали батькові коні. Аби минути батькової кари, шістнадцятилітній юнак чотири дні пішки йшов за порадою до стрийка Івана. У Львові досі ніколи не був. Хворий письменник сидів у кріслі супроти сонця, перепитав: «Та чи ти не Михайлів (друге родинне ім'я Захара. – О. О.) син з Нагуевич? Яким чудом ти тут взявся?» (с.13). «На перший погляд, здивувало мене стрийкове життя і оточення. З родини при йому не було нікого. Оба сини, Тарас і Петро, – на війні, дочка Ганя – в Києві, а дружина хвора, в шпиталі» [7, с.13]. Отже, за свідченням В. Франка, він разом з батьком жодного разу не гостював у дядька Івана.

Під час революції дочка І. Франка приїхала до Львова і «тоді ж я відвідала татового приятеля й нашого опікуна Карла Бандрівського. Він оповів мені про тяжке життя тата в часі моєї відсутности. Маму віддали до шпиталю для умово-хворих, а тато спочатку жив сам у хаті, потім узяли його до приюту Січових Стрільців. Тато не хотів там бути, все вертався до власної хати й усе налягав на братанка Василя, що був йому для помочі, щоб він відпровадив його назад до хати. Василь не відважився протиставитись волі тата і, не порадившись ні з ким, повів тата вночі додому» [5, с. 47].

Діаметрально протилежними є спогади очевидця останніх днів життя поета. В. Франко в листі (23.08.1967) до племінника Михайла подає широку панораму родинних стосунків з А. Франко і правду про те, що, мабуть, письменник відчував свої останні дні, усвідомлював, як сили покидають його, тож хотів померти у власній хаті, просив братанка відвезти з приюту додому: «А тепер щодо Гані. Вже кілька років минуло, як мав нагоду її відвідати в Торонті. Вона вже коло одного сина, купили собі досить гарний домок. Син її, невістка і внучка дуже гарні і ввічливі люди. От так і познайомились, і вже час від часу ми переписувались, і та наша приязнь тревала зо два роки, і десь вона стрінулась з одною панею, і ця пані наговорила їй всяких нісенітниць про мене. Ця пані була завіدوزателькою приюту січ. стрільців у Львові, і коли Стрийко Іван захорував, тоді доктор зарекомендував Стрийкови перейти до того приюту, де буде мати відповідну прислугу, ну і

лікарську безплатну поміч, одже мій Стрийко на те згодився під умовою, що мене ніяк не хоче від себе пустити додому до Нагуевич. Отжеж ми оба в тім приюті перебували цілу зиму» [1]. Виходить, що братанок даремно хліб не їв, саме він виконував чорнову роботу, доглядав у приюті І. Франка, а пані І. Домбачевська виконувала професійні обов'язки і не більше, тому нині дещо гіперболічно, завищено звучить її роль щодо опікунства над поетом: «Пані Ірина разом з лікарем Володимиром Щуровським та медсестрою Софією Монджейовською доглядали за великим мислителем української нації в останні дні його життя» [3], і не розшифровується, в чому саме полягав означений догляд.

На таку амфіболію (неясність) стислу відповідь прочитуємо у листі В. Франка до свого племінника. Лапідарно, одним абзацом: «Не можу сказати, що в приюті було зле (навпаки), було, як на тодішній военний час жилося нам дуже добре а взглядно хорому. Майже щоденно приходив головний лікар і приписував всякі нові медикаменти і радив, що з тим робити... І так ми перебули в приюті до місяця Марта. Надворі було ще досить зимно, сьніг, мороз. Одної ночі мій Стрийко розбудив мене і сказав, щоби я вбирався і йшов найти фіякра і то за всяку ціну. Була саме друга година по півночі і ще сказав мені, що ми мусимо тої ночі опустити приют і перейти до власного дому, а було то досить далеко приют від нашого дому, і я послухав, вийшов на головну улицю, а там ні живої душі не було і я так троха походив і вернув назад до хати. Мій Стрийко вже був радий, що є звозчик, а коли дізнався, що нема, то й насварив на мене і сказав, що мусиш найти, бо я мушу сьогодні звідти вийти. Що воно таке було і по сьогодні не знаю. Це була таємниця, яку Стрийко забрав з собою, отже фіякра я не знайшов, а поїхали ми в 6 годині рано трамваем» [1].

Не повів хворого вночі додому, а таки повів «рано трамваем». Медсестри вранці виконують хворим процедури, вони ніяк не могли не помітити, що пацієнт покидає приют. І яка тут може бути образа дочки до неповнолітнього, недосвідченого хлопця. З моральної точки зору, чи правильно вчинили дорослі діти, коли покинули напризволяще важко хворих батьків, ось яку проблему слід було поставити в центр оповіді. Зустрівшись з «татовим приятелем» К. Бандрівським, А. Франко поцікавилась спадщиною батька: «Гроші зібрані під час поїздок, що були зложені в банку як Фонд І. Франка – як пояснив мені п. Бандрівський – були передані маляреві Трушові, бо він дуже бідував» [5, с. 47]. Морально-етична дилема до кінця не з'ясована. Зокрема, чи правильно вчинив «опікун» при живих дітях І.Франка, важко сказати. З точки зору гуманності приятель письменника поступив нерозсудливо,

бо і важко хвора дружина Франкова потребувала догляду, і діти не мали великих статків, бідували не менше Труша. Тому, вважаємо, правильніше було б прямим спадкоємцям розпорядитися коштами батька. Тим більше, за свідченням В. Франка, К. Бандрівський не так, як належить «доброму приятелеві» доглядав письменника. Коли вранці Василь навідався у канцелярію до опікуна і розповів, яким чином І. Франко покинув приют, то «пан Бан[дрівський] ... як не скочить до мене з образливими словами: і лайдаком, і бойком, і селюком мене називав, і бігав по канцелярії з кутка в кут. «І що ж ти наробив?»... бідака знав про своє горенько, що треба буде тепер дійсно заопікуватися хорим – цього він найбільше боявся» [7, с.21].

Текстова канва мемуарно-автобіографічного твору В. Франка, як бачимо, складається з письмового спогаду, що є основним, й інтертексту (чужого мовлення) – джерела мемуарного й автобіографічного характеру. Як очевидець останніх днів життя письменника, автор спогадів про рідного дядька, на відміну від А. Франко, яка почула від п. І. Домбачевської-Рибчак (1886–1964) децю перекручені факти, детально розповідає про участь Бандрівського в його опікунській справі, чого «він найбільше боявся». А щоб не було зайвих очей і клопоту «пан Б[андрівський] відшукав якусь іншу жінчину і наказав їй, щоби вона все держала під замком, і в той спосіб змусити мене голодом вступитися зі Львова... по яких трьох днях я найшовся в безвихідному положеню. Стрийко вже був не в силі тої події перебороти... По сьогодні бачу і чую слова хорого: «І що той Бандрівський робить зі мною? Прямо живого загання мене в могилу» [7, с.25-26]. Спогади В. Франка перекреслюють тезу А. Швець, яка в коментарях до спогадів М. Грінченко резюмує про те, наче І. Франко особисто запросив Зигмунтовську доглядати за ним, мовляв, «вдруге Зигмунтовська тиждень господарювала в домі Франка (на його ж запросини) з 6 по 11 квітня 1916 р., доглядаючи безнадійно хворого. З 12 квітня упродовж останніх півтора місяці життя хворим опікувалася літня жінка, вдова Стефанія Левинська (Танячкевич), донька священика Данила Танячкевича» [2, с. 226]. Такі події, за свідченням племінника, відбулись поза волею поета, бо саме «пан Б[андрівський] відшукав якусь іншу жінчину і наказав їй, щоби вона все держала під замком».

Отже, письменник не схвалював дії «опікуна», адже братанок Василь замінив йому сина, слухався стрийка, допомагав у письменницькому ремеслі: «Писали ми часто короткі статті чи вірші, які я відносив до «Просвіти», а ті давали до редакції часопису, і через кілька днів були друковані» [7, с.17]. Свою вину щодо неналежного

догляду за хворим К. Бандрівський зіпхнув на сільського хлопчину з Нагуевич, мовляв не треба було забирати письменника з приюту. Тобто, не слід було виконувати стрийкову останню волю. Якби Василь її не виконав, то картав би себе усе життя. Тому скрушно, з болем у серці сприйняв образу опікунів: «Я голосився в січові станиці і зараз виїхав з Львова до кадри УСС, яка перебувала в селі Липиці Дол[ішні] Рогатинського повіту. По двох тижнях мого побуту в кадрі прийшла вістка: І[ван] Франко помер. Так що не довелося бути мені на похороні, на яким пан Б[андрівський], пані Зигмонтовська і пані Домбачевська перед людьми виливали всю злість на неслухняного хлопчиська, який був причиною передчасної смерті І[вана] Ф[ранка]» [7, с.26].

Автор переконливо апелює до читача об'єктивними конкретними фактами, «стрийка я любив і доглядав, як власного ока» (с.25), подіями. Заперечує В. Франко й свідчення Домбачевської у поліпшенні фізичного стану письменника такою квінтесенцією: «Та ще одну брехню пані Ірена причепила, що Франком в приюті була велика полегша в його фізичнім здоровлю, що вже вставав з ліжка, сідав коло стола і дещо писав. А я скажу, що то все неправда, бо стан его здоровля не поправився, а з кожним днем погіршувався» [1]. Подієвість, інтерпретація в нефікційному творі створюють фабульний подійний ряд не за законами мистецтва, а за логікою життя, на відміну від сюжету в художньому тексті. Наративна структура увиразнюється причинно-часовою послідовністю: автор спогадів розповідає причину, що змусила прибути до Львова й зустрітися зі стрийком І. Франком, змальовує побут і літературну працю останніх днів письменника, а розв'язкою є опис насильницького спонукання К. Бандрівського, аби племінник покинув хворого стрийка. Композиційні прийоми відбуваються й на сюжетному рівні, й на рівні позасюжетних елементів.

Дослідники Л.Левітан, Л.Цілевич композиційний прийом співвідносять із художньо-мовленневим елементом. Унісонуючи Георгу Гегелєві про форму та зміст, автори монографії «Основи вивчення сюжету» розглядають останній із діалектичної точки зору, позаяк, з їхнього погляду, саме в художніх елементах наявними є протиріччя – тобто мова не може бути сюжетом, відповідно сюжет не є мовою – та єдність: «Мова породжує сюжет, а сюжет існує завдяки мові» [4, с. 8]. Літературні критики розглядають сюжет в ракурсі предмету, тобто те, для чого написаний твір. Сюжет дослідники тісно пов'язують з метою автора, а фабулу – із засобом досягнення означеної мети.

У спогадах А. Франко події варіюються то з портретуванням, характеристикою персонажів, то з описом пейзажів, інтер'єрів. Філософія зображуваного у спогадах дочки І. Франка спроектовується

на ланцюжок подій, до яких прикута увага реципієнта і сприймається як реально фіксований у своїй завершеності. Насправді мемуари не позбавлені суб'єктивізму. У прозі non-fiction вловлюється феномен: відчувається, як зчаста авторці важко переказувати подієвий зміст ліричними лініями, фабула (подієвість) ослаблена, подається фрагментарно, уривчасто, з перебігом асоціативності, іноді різкою зміною, перебігом вражень та почуттів. А. Франко: «Люди приїздили до тата за порадою, за вказівками. У їхніх очах тато був людиною всезнаючою, вченою, «паном», але приступним і до кожного ласкавим. Він не тільки порадив, але де міг, допоміг і люди по кількадемній гостині відїздили задоволені.

Грушевський відносився до тата нетактовно, помітував ним, накидував йому свою волю, нетактовно підкреслюючи, що тато є йому підвладним. Татова горда і вільна вдача не переносила накидування чужої волі і підвладності. Тато глибоко обурювався і терпів» [5, с. 27].

Мотив дороги у нефікційній прозі підкріплений топонімами. Художній топонім у тексті є своєрідним сконденсованим образом історичної картини, подій кінця XIX-поч. XX століття Західної України. Образ путівця в контексті набуває конкретного емоційно-оцінного вираження: «Це були поїздки до села Голобутова біля Стрия, до Довгополя, до о. Попеля, до Бурачка, до Завадова до о. Нижанківського, до Косова, а потім до Криворівні, Жабйого, Буркуту. До Голобутова ми їздили декілька літ підряд. Винаймили половину хати у селянина і мали зовсім вигідне приміщення» (с.14). Спогади А. Франко передає через власне «Я», внутрішній світ, в автобіографічному ключі. Її пам'ять про І. Франка резонує зі спогадами про львівський період життя, з дитячих та юних літ.

Авторка суб'єктивно описує подорож в Україну, називає факти, нічим не підтвержені, як хворий письменник міг подорожувати за кілька днів до Одеси, та інших міст: «Втомлена татова душа шукає розради і він їде в Україну – ще раз побачитись із своїми друзями, ще раз побувати там, де бував ще молодим, повним запалу й віри в життя. Він їде до Тригубових, потім до Чикаленка, з яким постійно переписувався і приятелював. Заїздить аж до Одеси, надіючись віднайти спадок по дідові моєї мами генералі. Але по короткому часі повертається розчарований [5, с. 37-38].

Такі факти були невідомі Марії Грінченко, в якій тоді гостював письменник і про свої мандри нічого не повідомляв. Авторка згадує: «Вкінці лютого чи в початку березня 1909-го року помер Петро Антонович Косач (насправді помер Косач 2 (15) квітня. – *О.О.*), чоловік Олени Пчілки. Надвечір я йшла на панахиду і бачу – поперед мене йде

чоловік, і постать його нагадала мені Франка. Але відкіля ж тут візьметься Франко? – подумала я. Бачу, чоловік пішов у той будинок, куди йду я; увіходжу в хату до Косачів – і він там. Придивляюсь – і справді ця нужденна постать дуже-дуже нагадує Франка. Аж тут і він побачив мене і підійшов привітатися. Так, то справді був Франко, похилий, схудлий, з тими ж сумними, але тепер пригаслими очима, з покорченими пальцями на руках (с.207-208). Сумнівно, чи важко хворий письменник, який «грошей сам не міг виймати з кишені, то прохав купців виймати і брати, скільки їм належить (с.209), подорожував до Одеси, адже, як зауважує М.Грінченко, «тим часом з Києва телеграфували до Львова, що Франко в Києві і прохали, щоб хтось приїхав по його. Через якийсь час приїхав його старший син Андрій. Виявилося, Франко, не сказавши нікому нічого, здобув собі паспорта, сів на поїзд та й майнув у Київ [2, с. 210]. Важкохворий письменник у березні-квітні 1908 р. перебував в Ліпiku (Хорватія). Сам не подорожував, за ним до Хорватії приїжджав син Тарас. А. Франко довільно поводитись із датуванням, згадуючи батьковий запис на поштової картці з Ліпика, занотовує: «Дати немає; здається це було в листопаді 1909 року», відсутня й логіка висловлювання, зокрема «В санаторії батько почав поправлятися, але він просив нас, щоб ми забрали його додому, він почувався там погано, тому, що лічення він там жадного не діставав...» і тоді «брат Тарас зараз же поїхав до Ліпика й привіз батька в дуже тяжкому стані» [6, с. 6].

Отже, проаналізувавши мемуарно-автобіографічну прозу, в якій оприявлено літературний портрет І.Франка, можна констатувати, що вона увиразнює філософсько-екзистенційний, літературний та історичний характер. Наскрізним мотивом проходить фатум, присуд долі людини з Великої літери, яким був Іван Франко. Моделі, контексти, модуси прози non-fiction сконцентровані навколо основного просторово-часового континууму, прямо й опосередковано вказуючи на танатологічні мотиви. Проведений аналіз спогадової літератури, авторами яких є родичі І.Франка, спостережено, що провідними жанрами виступають гібридні (колажні) жанри – суспільно-побутові новелети, історичні есе, мемуарна автобіографія, зарисовка (А. Франко), автобіографічний нарис, подорожні описи (В. Франко). Вони не є самостійними жанрами, а модифікаціями публіцистичних, документальних та художніх жанрів. А. Франко описує життя в автобіографічному ключі, оприявно конструктивістські наративи через власне «Я» – пізнає довкілля й подає його в описах. Її документалістика – це не сухі цифри, перераховані факти і події, а

майстерно написана метажанрова літературно-мистецька продукція, що служить розбудові національної культури.

Літературний портрет І. Франка у спогадах рідних заповнює інформаційний вакуум. А. Франко-Ключко переважно описує і коментує етапи біографії письменника до часу свого виїзду зі Львова, а В.Франко подає цікаві факти дієвості праці письменника та його побут з весни 1915 до квітня 1916 року. Реконструкція життєвого шляху, участі І. Франка в літературному процесі за спогадами родичів характеризує світогляд, сприймання і розуміння письменником суспільного середовища, еволюцію його художнього самовідчуття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Горак Р. « Як там зараз на нашій Горі?» (Листи Василя Захаровича Франка до племінника Михайла Миколайовича Франка) [електронний ресурс] / Роман Горак. – / <http://lib.if.ua/franko/1314022971.html>
2. Грінченко М. Спогади про Івана Франка та про його сямове огнище [Підготовка тексту, коментарі Алли Швець] / Марія Грінченко // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К.:ВД «Стилос», 2010. – Т. 5. - С. 190-227.
3. Домбачевська Ірина Григорівна [електронний ресурс] // https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%86%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0
4. Левитан Л. Основы изучения сюжета / Л. Левитан, Л. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1990. – 187 с.
5. Франко-Ключко А. Иван Франко і його родина: Спомини / Анна Франко-Ключко. – Торонто: Ліга визволення України, 1956. – 130 с.
6. Франко-Ключко А. Рукописи Івана Франка в Канаді = I. Franko's manuscripts in Canada: (Лист із Ліпика, Югославія та інше) / за ред. Я. Рудницького / А. Франко-Ключко. – Вінніпег: Printed by Trident Press Ltd., 1957. – 16 с.
7. Франко В. Спомини «хлопчиська неслухняного з Нагуевич» // Василь Франко. Спомини [Упор. З. Франко, С. Паранюк]. – Львів: ТзОв «Дизайн-студія «Папуга», 2015. – 112 с.
8. Черкашина Т. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція : автореф. дис ... д-ра філол. наук / Т. Ю. Черкашина . – Київ, 2015 . – 36 с.

References:

1. Horak R. «Yak tam zaraz na nashiy Hori?» (Lysty Vasylya Zakharovycha Franka do plemynnyka Mykhayla Mykolayovycha Franka) [elektronnyy resurs] / Roman Horak. – / <http://lib.if.ua/franko/1314022971.html>
2. Hrinchenko M. Spohady pro Ivana Franka ta pro yoho semyove ohnyshche [Pidhotovka tekstu, komentari Ally Shvets'] / Mariya Hrinchenko // Spadshchyna:

Literaturne dzhereloznavstvo. Tekstolohiya / Instytut literatury im. T.H. hevchenka NAN Ukrainy. – K.:VD «Stylos», 2010. – Т. 5. - S. 190-227.

3. Dombachevs'ka Iryna Hryhorivna [elektronnyy resurs] // https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%86%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

4. Levytan L. Osnovy yzuchenyya syuzheta / L. Levytan, L. Tsylevych. – Ryha: Zvayhzne, 1990. – 187 s.

5. Franko-Klyuchko A. Ivan Franko i yoho rodyna: Spomyny / Anna Franko-Klyuchko.. – Toronto: Liha vyzvolennya Ukrainy, 1956. – 130 s.

6. Franko-Klyuchko A. Rukopysy Ivana Franka v Kanadi = I. Franko»s manuscripts in Canada: (Lyst iz Lipika, Yuhoslaviya ta inshe) / za red. Ya. Rudnyts'koho / A. Franko-Klyuchko. – Vinnipeh: Printed by Trident Press Ltd., 1957. – 16 s.

7. Franko V. Spomyny «khlopchys'ka neslukhnyanoho z Nahuyevych» // Vasył Franko. Spomyny [Upor. Z. Franko, Ye. Paranyuk]. – L'viv: TzOv «Dyzayn-studiya «Papuha», 2015. – 112 s.

8. Cherkashyna T. Ukrainyń'ka memuarно-avtobiohrafichna proza KhKh st.: zhanrova, strukturna ta ideyno-khudozhnya evolyutsiya : avtoref. dys ... d-ra filol. nauk / T. Yu. Cherkashyna . – Kyiv, 2015 . – 36 s.

Summary

Oleksandr Onyshchenko

Literary Portrait of Ivan Franko in the Memories of Writer's Relatives

The article analyzes the memoirs-autobiographical prose of Anna Franko-Klyuchko and Vasył Franko, who greatly expanded portrait of the classic of Ukrainian literature Ivan Franko. It is proved that memories vary with postrecovery, characteristics of the characters, with description of landscapes, interiors, with the author's digressions (the statement of the diarist explicitly their attitude to the represented, a specific event, fact, phenomenon). The philosophy of the depicted in the memories is being projected on a chain of events, which attracted the attention of the recipient and is perceived as really fixed in finality. It is accented that the memoirs are not devoid of subjectivity. Non-fiction prose captured the phenomenon: sometimes the authors find it hard to retell the event the contents of the lyrical lines, the plot is weakened, served fragmentary, sketchy, over associativity, sometimes abrupt change, impressions and feelings.

Key words: *memories, Ivan Franko, narator, memoirs, autobiographical prose, literary portrait, subjectivity.*

Дата надходження статті: «05» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «20» квітня 2017 р.

УДК 801.6:821.135.1-1Ангел

КРИСТІНІЯ ПАЛАДЯН,

кандидат філологічних наук, докторант
(м. Чернівці)

**Віршування Дімітрія Ангела
в контексті румунського символізму**

Стаття присвячена вивченню особливостей віршованих форм румунського поета Дімітрія Ангела, одного з представників румунського літературного символізму. Показано, що поет експериментував у більшості випадків в царині образної семантики і значно меншою мірою видозмінював ритміку вірша. В аспекті метрики і ритміки, Д. Ангел використовував поетичні форми, вироблені поезією попереднього періоду. Превалюють ямбічні структури – 88,9%. Найуживанішим розміром виступає восьмистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад. Це один з нових розмірів, впроваджених у румунській літературі поетами-символістами. Ямбічному восьмистоповику властива константна цезура перед 10-м складом та регресивна акцентна дисиміляція із сильною акцентуацією 2-го і 4-го та 6-го і 8-го іктів. Другим за уживаністю є шестистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад. Вірші з таким розміром називають «румунським александрином». Ябцн1 має постійну цезуру перед 8-м ненаголошеним складом і константний 3-й ікт на 6-му складі, що створює двоскладову, симетричну структуру, де 1-й і 3-й ікти в кожному піввірші – сильні, а 2-й – слабкий.

Ключові слова: символізм, версифікація, силабо-тоніка, метр, ритм, ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, Дімітрій Ангел.

Постановка проблеми в загальному вигляді... В румунському літературознавстві хронологічно у поетичному символізмі виділяють чотири періоди: а) *теоретичний період*, представлений поетом Александру Мачедонскі, якій заявив про нову поезію у своїх статтях: «Poezia viitorului» («Поезія майбутнього»), «Despre logica poeziei» («Про логіку поезії») та пропагував символізм у своєму журналі «Literatorul» («Літератор»); б) *перехідний період* від романтизму до символізму, представлений поезією Штефана Петіке, Дімітрія Ангела та Юлія Чезара Севеску; в) *власне символізм* з його зовнішніми характеристиками, орієнтованими на інновації в царині віршової форми: поезія Іона Мінулеску та с) *символізм* найвищого художнього

рівня з характерними образно-семантичними та структурно-композиційними ознаками: поезія першого періоду творчості Дж. Баковія.

Дімітріе Ангел є одним із центральних представників символізму в румунській літературі. Він представляє другий період, який часто називають «музичним» символізмом. У своїх творах поет підносить природу, особливо флору з її симфонією ароматів, що призводить до сп'яніння. Поет не просто оспівує красу своїх улюблених квітів, він шукає в природі характеристики, тотожні людським почуттям, прагне використовувати квітковий світ для зображення людського буття. Такі ознаки спостерігаємо у його збірці «În grădină» («В саду»). У ній поет постає справжнім мрійником та уважним фіксатором деталей.

У збірці «Fantazii» («Фантазії») його світогляд дещо змінюється. У книзі відображено поетове паризьке богемне життя з подорожами та морськими пейзажами. Тут Д. Ангел постає не тільки ліриком, але й мислителем, створюючи природні мотиви на основі особистих почуттів або спогадів та стверджуючи, що завжди шукає «форму досконалого і вічного життя». У «Фантазії», насправді співіснує, поет-романтик і поет-декадент, саме в цьому полягає цінність і значення його творів в період змін епох та проголошення поезії модернізму, до якої поет виявився несприйнятливим.

Аналіз досліджень і публікацій... Поезія Д. Ангела завжди перебувала в центрі уваги літературної критики. Його вірші здобули високу оцінку Е. Ловінеску, Дж. Келінеску, Т. Віану та інших румунських літературознавців. У цих працях виявлено переважно змістові константи й домінанти його ідіостилю та особливості художнього моделювання. Тим часом розгляд версифікаційної майстерності Д. Ангела залишається на периферії. На окремі властивості ритмомелодики звертають увагу Л. Галді [15] та В. Стрейну [17], проте досі немає дослідження поетичного доробку Д. Ангела щодо метрики та ритміки.

Формулювання цілей статті... Мета статті полягає у статистичному дослідженні поетичного матеріалу Д. Ангела у зрізі метрики і ритміки. Віршознавчий аналіз поетових творів дасть нам можливість зрозуміти специфіку його віршування та певні закономірності розвитку румунської поезії початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу... Поетичний доробок Д. Ангела складають дві збірки – «În grădină» («В саду», 1906), «Fantazii» («Фантазії», 1909) – та вірші, опубліковані в періодичних виданнях. Усього було проаналізовано 54 поетичні твори, 1159 віршованих рядків.

Загальна метрична картина означених збірок у статистичному вимірі представлена у *табл. 1*.

Таблиця 1

Метричний репертуар творчості Д. Ангела

<i>Метр</i>	<i>Вірші</i>	<i>Відсоток віршів</i>	<i>Рядки</i>	<i>Відсоток рядків</i>
Ямб	48	88,8	985	85
Хорей	2	3,6	56	4,8
Дактиль	1	1,9	56	4,8
Амфібрахій	3	5,5	62	5,4
Всього	54	100	1159	100

З наведеної таблиці бачимо, що твори Д. Ангела витримані у царині силабо-тоніки. В цілому поет використав 9 розмірів, серед яких: чотиристоповий ямб (далі – Я4), п'ятистоповий ямб (Я5), шестистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад (Я6цн1), восьмистоповий ямб з цезурним нарощенням на один склад (Я8цн1), восьмистоповий хорей (Х8ц), різностоповий врегульований хорей (Х4343), шестистоповий дактиль (Д6ц), чотиристоповий амфібрахій (Ам4ц) та шестистоповий амфібрахій (Ам6ц). Серед них лідирують ямби – 88,8% (85%) – тут і далі частки подано у відсотковому відношенні: кількість творів зазначено без дужок, а число рядків – у дужках.

Серед поетових ямбічних структур домінує 8-стоповик– 42,6% (36,6%) усіх творів. Це один з нових розмірів, впроваджених у румунській літературі поетами-символістами. Апробував Я8 А. Мачедонскі, теоретик румунського символізму. Румунському восьмистоповику властиве цезурне нарощення на один склад і константна цезура перед 10-м складом. Визначальним фактором ритмічної структури цього розміру є константна наголошеність предцезурного ікта, що створює в кожному піввірші регресивну акцентну дисиміляцію із сильною акцентуацією 2-го і 4-го та 6-го і 8-го іктів.

Про український восьмистоповий ямб писав І. Качуровський. Віршознавець стверджував, що це «розмір вельми рідкісний» та зауважував: «Більше, ніж сім-вісім стоп ямб мати не може: тоді він неминуче розпадається на окремі два вірші. Вже й семистоповий і восьмистоповий ямб мають тенденцію до розпаду, але їх ще може втримати як цілість «обруч» із рими» [8, с. 30].

Наведемо для прикладу уривок вірша «Farmec de noapte» («Чарівна ніч»):

*În pragul scârilor rămas-am și nu-mi mai recunosc grădina.
E noapte, -o noapte viorie, de parc-ar fi trecut lumina.
Prin ochii cei mai duși de visuri, prin inima cea mai blajină,
E-o dulce noapte alungată dintr-un serai, de vreo cadână [13, c. 24].*

U U U U U U U U | U U U U U U U U
U U U U U U U U | U U U U U U U U
U U U U U U U U | U U U U U U U U
U U U U U U U U | U U U U U U U U

Про ритміку російських двоскладових розмірів із сильною цезурою писав Дж. Бейлі. Він вважає, що «так як їхньою спільною рисою є константний ікт перед цезурою, то вони виробляють відповідні цьому ритмічні особливості і повинні вивчатися окремо від інших двоскладових розмірів» [1, с. 250].

При вивченні ритмічної інерції двоскладових розмірів К. Тарановський [12, с. 325] та М. Гаспаров [4, с. 77] вказують, що ритмічна тенденція яка визначає розташування сильнонаголошених і слабонаголошених стоп у творі підпорядковується двом законам: 1) закону висхідного зачину, коли перший ікт прагне до сильної наголошеності; та 2) закону регресивної акцентної дисиміляції, коли сильнонаголошені і слабонаголошені стопи чергуються у вірші через одну від кінця до початку.

Щодо ритміки восьмистоповиків Д. Ангела, то розглядатимемо їх, як поєднання двох 4-ст. ямбів. Поетові 8-стоповики складаються з двох піввіршів з 4+4 іктами із відносно сильними 2-м та 6-м іктами та константами на 4-му та 8-му іктах. У таблиці 2 подано усереднені показники наголошеності стоп Я8цн1. Щоб зрозуміти специфіку ритмічних варіації ямба з цезурним нарощенням, при аналізі ми вказуємо на кількість і на відсоток наголосів на ікті і на складі. З таблиці 2 видно, що ритмічна інерція двочастинна, але не симетрична. Регресивна акцентна дисиміляція діє окремо в кожному піввірші, але слабо виражена, тому що різниця між наголошеністю перших двох іктів у піввіршах незначна. Спостерігається тенденція до посилення 1-го та 5-го іктів, яка би вирівняла контраст між першими двома стопами. У Я8цн1 не фіксуємо характерного зменшення відсотка наголошеності 3-ого ікта, який би підкреслив контраст між найслабшою стопою і сильною константою. Таким чином, найслабшим іктом у восьмистоповому ямбі залишається 7-й. Те, що у Д. Ангела 7-ий ікт слабший (менш наголошений) за 3-ий показує, що поет розуміє цей розмір як єдиний ритмічний рядок.

Таблиця 2

Розподіл наголосів у 8-стоповому ямбі Д. Ангела

Стопа	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Склад	2	4	6	8	11	13	15	17
Відсоток	70,8	75,3	60,5	100	72,6	81,6	36,4	100

Отже, восьмистоповий ямб має альтернований вид ритму. Усереднена різниця між I і II та V і VI стопами складає – 4,5% та 9%. Процент рядків з позасхемними наголосами невеликий – 4,3%. У деяких творах спостерігаємо вкраплення неklasичних версів, але їхня частка незначна – 1%.

Шестистоповий ямб є другим за уживаністю у поезії Д. Ангела, ним укладено 35,2% (37,1%) усіх творів. Для румунського шестистоповика властиве цезурне нарощення на один склад, вірші з таким розміром називають «румунським александрином». Вони мають постійну цезуру перед 8-м ненаголошеним складом і константний 3-й ікт на 6 складі, що створює двочастинну, симетричну структуру, в якому акцентна дисиміляція діє незалежно в кожному піввірші. Таким чином у шестистоповиках сильними виступають 1-й і 3-й та 4-й і 6-й ікти, а слабкими – 2-й і 5-й.

Наведемо приклад з поезії «Reverie» («Мрійливість»):

*Cântai un cântec straniu din țările de Nord,
O melodie blândă și limpede ca gheața;
Și eu visam pe gânduri ce dulce-ar fi fost viața
Să am cu tine-o casă pe-o margine de fiord* [13, с. 60].

U1U1U1U | U1UUUUU
UUU1U1U | U1UUUU1
U1U1U1U | U1U1U1U
U1U1U1U | U1UUUUU

У Я6 Д. Ангела домінує симетричний вид ритму шестистоповика із константною жіночою цезурою. Кожен вірш має структуру подвоєного тристопового ямба, в якому I і II стопи сильні, а II – слабка. Також простежується синтаксична та інтонаційна завершеність кожного піввірша, що свідчить про орієнтацію поета на традиційний для румунської поезії вид 6-ст. ямба. У таблиці 3 подано усереднені показники наголошеності Я6:

Таблиця 3

Розподіл наголосів у 6-стоповому ямбі Д. Ангела

Стопа	I	II	III	IV	V	VI
Склад	2	4	6	9	11	13
Відсоток	72,6	64,2	100	85,2	34,8	100

Наголошеність стоп виявляє відоме коливання ритму, що створює двочастинну симетричну інерцію ритму, тобто чергування сильних і слабких іктів у межах кожного піввірша. Коливання ритму завершується в межах першого піввірша, а в другому повторюється, причому у другому піввірші контраст між сильними і слабким іктами набагато різкіший, що створює рельєфніший ритмічний малюнок. Різниця між наголошеністю I і II та IV і V стоп становить 8,4% і 50,4%. Характер низької наголошеності V стопи вказує, що поет відчуває її, як передостанню, яка передує кінцю рядка.

Віршовані твори, укладені 4-стоповим ямбом становлять 5,5% (4,2%) від усіх поетових творів. Серед ритмічних форм чотиристопоного ямба М. Гаспаров виділяє два види: без альтернованого ритму або «архаїчний» (I стопа сильніша ніж II) та з альтернованим ритмом або «традиційний» (II стопа сильніша ніж I) [3, ст. 138-142].

У чотиристопоєвиках Д. Ангела засвідчено «традиційний» вид ритму. Наведемо приклад з поезії «Curcubeul» («Веселка»):

Ce schimbătoare e la munte 000100010
Lumina; cât ai scăpăra, 01010001
Un curcubeu a-ntins o punte 000101010
Din casa mea pân'la a ta [13, с. 75]. 01010001

У цьому вірші акцентуація стоп така: 75; 100; 37,5; 100. Стовідсоткова наголошеність II стопи вказує на закон регресивної акцентної дисиміляції, який створює двочастинний альтернований ритм Я4. Повнонаголошених рядків – 18,8%. Версів з позасхемними наголосами не зафіксовано. У таблиці 4 подані усереднені показники наголошеності стоп Я4:

Таблиця 4

Розподіл наголосів у 4-стоповому ямбі Д. Ангела

Стопа	I	II	III	IV
Відсоток	81,3	87,5	31,3	100

Така наголошеність II стопи засвідчує наявність «традиційного» ритму. Показник повнонаголошених рядків – 16,7%. 4-ст. ямб Д. Ангела представляє собою двочастинну структуру Я4 зразка кінця XIX століття [10, с. 13]. Змістові та інтонаційні вершини намагаються співпадати із сильними 2-м та 4-м іктами. Але, в той же час, в його ритміці спостерігається тенденція до посилення першої та послаблення другої стопи. Такий діапазон ритмічних форм пояснюється насамперед – музичністю – однією з основних ознак символізму.

П'ятистоповий ямб характерний для 5,5% (7,1%) від усіх поетових творів. Поет будує свої п'ятистоповики на основі регресивної акцентної дисиміляції – із сильними 1-м, 3-м та 5-м іктами.

Про ритміку російського Я5 писали К. Тарановський та М. Гаспаров. Вони показали, що у 5-стоповому ямбі метрично сильними (часто наголошуваними) є I, III і V стопи, що спричиняє виникнення альтернованого ритму. При появі цезури, непостійної за характером, а особливо за місцем розташування, у п'ятистоповику стають можливими відхилення: з'являється висхідний («французький») ритм, при якому II стопа дорівнює сильній I або й сильніша від неї, і спадний («англійський» або «німецький») ритм, при якому II стопа дорівнює III. [3, с. 145-147].

Акцентуація стоп у 5-стоповиках Д. Ангела показує наявність первинного-тривершинного ритму. Наведемо приклад з поезії «Ex-Voto»:

Păşeşte-ncet, să nu deştepşi tăcerea, 0101010101010
Coboară-ncet ca-ntr-un cavou pustiu 01010001010
Şi-ascunde-ţi bucuria ori durerea [13, с. 86]. 01000100010

Розподіл наголосів у творі свідчить про наявність альтернованого виду ритму із сильними непарними іктами: 73,7; 47,4; 78,9; 36,8; 100. Повнонаголошених рядків 10,5%, версів з обтяженнями не зафіксовано.

У інших творах позиція наголосу на 2-ому ікті посилюється і вирівнюється з 1-м іктом, створюючи малюнок подібний до вторинного висхідного, або французького ритму. Наприклад у поезії «Alesul» («Обранний») акцентуація стоп така: 72; 72; 78; 32; 100. Але у цих поезіях 2-й ікт не стає сильнішим за 1-й, це пояснюється відсутністю цезури. Такий більш менш рівномірний розподіл наголосів на перших іктах вирівнює ритміку твору. Ця тенденція до наголошеності стоп є абсолютно відмінною від форм попереднього періоду, для яких був характерним спадний вид ритму [10, с. 13]. У таблиці 5 подана акцентуація стоп у поетових Я5.

Розподіл наголосів у 5-стоповому ямбі Д. Ангела

Стопа	I	II	III	IV	V
Відсоток	70	61,2	89,9	37,1	100

Отже, маємо Я5 з альтернованим видом ритму. Повнонаголошених рядків – 12,5 відсотка, версів з обтяженнями не зафіксовано.

Хореїчні структури властиві двом поезіям, що становить 3,7% (4,8%) усіх творів. Серед хореїчних розмірів Д. Ангел використав восьмистоповик із чоловічою цезурою та різностоповий врегульований хореї.

Восьмистоповим хореєм написаний вірш «Visătorul («Мрійник»), його частка становить 1,9% (2,1%) від усіх поезій. Ця форма є характерною для румунської поезії XIX століття. Увів цей розмір у румунське віршування І. Асакі, запозичивши її з давньогрецької літератури. Поет вважав, що твори з глибоким тематичним змістом треба писати лише довгими хореїчними версами. За спостереженнями Л. Галді наявність хореїчного 16- 15-складовика в творчості румунських письменників є «архаїчною рисою» і відгомонам античного хореїчного тетраметра [15, с. 171]. Ч. Дрейдж стверджує, що хореїчний 8-стоповик з'явився в давньогрецькій драмі, хоча деякі віршознавці пов'язували його із народним віршем [5, с. 84]. За спостереженнями Ч. Дрейджа Х8 розглядався, як маловживаний, незвичайний та екзотичний розмір. Його апробували, лише в кількох десятках творів ранні символісти.

Щодо ритміки Х8ц, то розглядатимемо його, як поєднання двох 4-ст. хореїв. За класифікацією М. Гаспарова у Х4 можна виділити два види ритму: 1) «архаїзований» (наголошеність II стопи нижча, ніж 94%); 2) «традиційний» (наголошеність II стопи 99,5% - 100%).

Пропонуємо для прикладу фрагмент поезії «Visătorul («Мрійник»):

*Albă-i piața Barberini către miezul nopții vara,
Când se-ntoarce singuratic un poet spre casa lui.
Până-n Lajiul vechi e cale – dar la Roma ești în țara,
Unde poți să stai de vorbă cu divinile statui... [13, с. 66]*

10100010 | 00101010
 00100010 | 0010101
 00101010 | 00101010
 00100010 | 0010001

Дані таблиці 6 показують, що розподіл наголосів створює альтернований вид ритму із чергуванням слабких і сильних іктів. Лінія ритму хвилеподібна і відповідає двочастинній ритмічній інерції. Відсоток наголошеності непарних іктів значно менший, ніж парних, що ідеально відповідає законів регресивної акцентної дисиміляції.

Таблиця 6

Розподіл наголосів у 8-стоповому хорей Д. Ангела

Стопа	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Відсоток	50	79,2	58,3	100	16,7	95,8	50	100

Як бачимо, у восьмистоповику панує «архаїзований» вид ритму, хоча у другому піввірші засвідчено тенденцію до більшої наголошеності II стопи, що призводить до альтернованого ритму. Різниця між наголошеністю I і II та V і VI стопами становить 29,2% і 79,1% відповідно.

Різностоповим хореем написана поезія «Ceasurile» («Часи»), його частка складає лише 1,9% (2,7%) усіх творів. Поет використав «німецьку» традицію, тобто чергування 3- та 4-стопових рядків:

În orașul unde-am stat ∪∪∪∪∪∪∪∪∪
Ani li ani, când crește ∪∪∪∪∪∪
Liniștea pe înserat, ∪∪∪∪∪∪∪
Turn cu turn vorbește [13, c. 45]. ∪∪∪∪∪∪

Трискладові метри характерні для 7,5% (10,2%) усіх творів. Серед них найширшого використання набули амфібрахічні поезії, їхній сегмент складає 5,6% (5,4%) від силабо-тонічних структур.

Дактилічними розмірами укладено поезію «Himera» («Химера»), його частка становить 1,9% (4,8%) віршованих творів:

Plin de dezgust pentru lumea aceasta banală și tristă,
Tainic Himerii i-am spus: – «Du-mă pe celalt tărâm.»
Du-mă-într-o lume mai bună în care să nu fie oameni,
Căci între mine și ei nu e nimic obștesc [13, c. 93].
 ∪∪∪∪ | ∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪
 ∪∪∪∪∪∪∪∪ | ∪∪∪∪∪∪∪∪
 ∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪ | ∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪
 ∪∪∪∪∪∪∪∪ | ∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪∪

Твір витриманий у річищі дактилічного шестистоповика. Розташування наголосів та словорозділів у творі навивають уявлення про античний «елегійний дистих», тобто поєднання одного рядка гекзаметра і одного верса пентаметра. Цей розмір був вельми популярним в античній поезії, але пентаметр окремо від гекзаметра не використовувався. М. Гаспаров вважав, що елегійний пентаметр виник на основі дактилічного гекзаметра, шляхом подвоєння його першого піввірша [2, с. 70]. За твердженнями В. Гудвіна, елегійний пентаметр є каталектичним дактилічним гекзаметром із цезурою після довгого складу третьої стопи та пропуском його двох коротких складів [14, с. 361]. За спостереженнями Ч. Дрейджа, найвпливовішим елегійним поетом в античній літературі був Овідій. Ч. Дрейдж вважає що, античний поет творив свої дистихи із сильною цезурою. Особливістю віршування Овідія, яке унаслідувало і інші поети, є обов'язкові дактилічні стопи у другому піввірші пентаметра, обов'язкова чоловіча цезура, яка не допускала коротких односкладових слів та переважання в клаузулі двоскладових слів [6, с. 74].

Метрична схема античного елегійного дистиха із сильною цезурою така:

—○○— | ○○—○○—X
—○○— | —○○—X [16, с. 359].

У схемі знак — означає довгий склад, ○○ — два коротких, які можуть бути замінені у вірші одним довгим, а X — довільний склад. При переході з грецької на латинську мову, всі довільні склади на початку і всередині вірша змінюються в довгі.

Елегійний дистих Д. Ангела своєрідний приклад силабо-тонічного відтворення античної форми. Вважаємо, що поет спирався на досвід М. Емінеску, який укладав античні розміри силабо-тонічними рядками, де замість довгого вживав наголошений склад, замість короткого — ненаголошений, а спондеї здебільшого передавав хореем [11, с. 115]. Д. Ангел створив оригінальну ритмічну структуру яка, значно відступає від Овідієвих правил. У наведеному прикладі фіксуємо наявність усіх дактилічних стоп, що створює горизонтальну ритмічну лінію, тільки в одному рядку третя стопа дактиля замінена хореем. Рядки гекзаметра на 78,6% мають сильну чоловічу цезуру, інші 21,4% — слабку жіночу. В першому рядку чоловіча цезура розташована не на третій стопі, а на другій. Також в одному рядку (3,5%) цезура закінчується односкладовим словом. Щодо пентаметра, Д. Ангел грішить проти класичних правил. Поет сім разів (25%) порушує

традицію в цезурі, закінчуючи її односкладовим словом. Він також не дотримується правила щодо клаузули (у творі шість пентаметрів (21,4%) закінчуються односкладовими словами). Бражає кількість пропусків наголосу на першій стопі дактиля у пентаметрі – 37,5%. Таким чином поет створює своєрідні трибрахії, яких не допускала антична кількісна метрика. Така структура твору доводить, що Д. Ангел постає експериментатором щодо засвоєння елегійного дистиха. Його вірш, хоча і схожий на античну форму, звучить вільніше і не виявляє монотонності канонічного розміру.

Чотиристоповим амфібрахієм витримано 3,7% (3,7%) від амфібрахічних творів. Наведемо приклад з поезії «Fantome» («Примари»):

Cu pânzele-ntinse, să-și afle scăpare, 010010 | 010010
Vin nave grăbite de vânt și de frig; 010010 | 010010
Iar albe fantome se-nalță din mare, 010010 | 010010
Și-aleargă de-a lungul înaltului dig [13, с. 64]. 010010 | 010010

У вірші простежується чітка цезура. Рядків з обтяженнями – 2,3%, версів з атонованими стопами – 3,2%.

Шестистоповий амфібрахій разом із восьмистоповим ямбом є одним із розмірів впроваджених у румунську поезію поетами-символістами. Вперше така форма зафіксована у А. Мачедонскі. Амфібрахічним шестистопником Д. Ангел написав поезію «Marină» («Морська»), його частка становить 1,9% (1,7%) від усіх творів:

O, mare iubită ! Ce bună amică ești tu cu poezii!
Pornește vaporul, și iată-mă singur din nou lângă pupă.
Viu aeru-mi umflă plămâni de parc-aș sorbi dintr-o cupă
Demonică, filtru-ncărcat de toate puterile vieții! [13, с. 98].
010010010 | 010010010
010010010 | 010010010
010010010 | 01000010
01001001 | 010010010

У творі фіксуємо один рядок із каталектичною цезурою, його частка становить 5%, атонованих версів – 10%.

Висновки... Аналіз метричних форм поезій Д. Ангела показав, що його твори витримані у річищі силабо-тоніки. Це доводить, що не всі поети старшого покоління символістів змогли реалізувати на практиці

теоретичні засади модернізму. Поет експериментував у більшості випадків в царині образної семантики і значно меншою мірою видозмінював ритміку вірша. Інновацією його віршування є використання нових понаддовгих розмірів, серед яких виділяються ямбічний восьмистоповик та амфібрахічний шестистоповик.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бейли Дж. Избранные стихи по русскому литературному языку / Дж. Бейли. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 376 с.
2. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. / М. Л. Гаспаров ; [изд. второе (дополненное)]. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
3. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика / М. Л. Гаспаров ; [изд. второе (дополненное)]. – М. : Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
4. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1974. – 486 с.
5. Дрейдж Ч. Л. Хореический октаметр в русской поэзии от символистов до Мандельштама / Ч. Л. Дейдж // Славянский стих. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – С. 84 – 96
6. Дрейдж Ч. Л. Элегический дистих в русской поэзии / Ч. Л. Дейдж // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 72 – 85.
7. Жирмунский В. Теория стиха / В. Жирмунский. – Л. : Советский писатель, 1975. – 664 с.
8. Качуровський І. Метрика : підручник / І. Качуровський ; [гол ред. М. С. Тимошик, ред. Л. Л. Щербатенко]. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
9. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко ; [2-ге вид., випр. та доп.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
10. Паладян К. Румунське та українське силабо-тонічне віршування ХІХ століття (метрика і ритміка): автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.10.06 «Теорія літератури» / К. Паладян. – Чернівці, 2012. – 20 с.
11. Паладян К. Гекзаметр та його деривати в румунській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття / К. Паладян // Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. Філологія. – Харків : Видавництво ХНУ імені В.Н.Каразіна, 2014. – Випуск 71, №1127. – С. 114–118.
12. Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / К. Тарановский ; [под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А. В. Прохорова, пер. с серб. В. В. Сонькина]. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 552 с.
13. Anghel D. Poezii / D. Anghel. – București : Minerva, 2008. – XXXI, 110 p.
14. Goodwin W.W. A Greek Grammar / W. W. Goodwin. – Welwyn : Palala Press, 2016. – 436 p.
15. Galdi L. Introducere în istoria versului românesc / L. Galdi. – București : Minerva, 1971. – 480 p.

16. Howatson M. C. The Oxford Companion to Classical Literature / M. C. Howatson ; [3rd Revized edition] – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 640 p.

17. Streinu V. Poezie și poeți români / V. Streinu. – București : Minerva, 1983. – 495 p.

References:

1. Beyly Dzh. Yzbrannyye stykhy po russkomu lyteraturnomu yazyku / Dzh. Beyly. – M. : Yazyky slavyanskoj kul'tury, 2004. – 376 s.

2. Hasparov M. L. Oчерk ystoryy evropeyskoho stykha. / M. L. Hasparov ; [y zd. vtoree (dopolnennoe)]. – M.: Fortuna Lymyted, 2003. – 272 s.

3. Hasparov M. L. Oчерk ystoryy russkoho stykha. Metryka. Rytmyka. Ryfma. Strofyka / M. L. Hasparov ; [y zd. vtoree (dopolnennoe)]. – M. : Fortuna Lymyted, 2000. – 352 c.

4. Hasparov M. L. Sovremennyy russkyy stykh. Metryka y rytmyka / M. L. Hasparov. – M. : Nauka, 1974. – 486 s.

5. Dreydzh Ch .L. Khoreycheskyy oktametr v russkoy poezyy ot symvolystov do Mandel'shtama / Ch. L. Deydzh // Slavyanskyy stykh. – M. : Rukopysnye ramyatnyky Drevney Rusy, 2012. – S. 84 – 96

6. Dreydzh Ch. L. Əlehycheskyy dystykh v russkoy poezyy / Ch. L. Deydzh // Slavyanskyy stykh. Lynhvystycheskaya y prykladnaya poetyka. – M. : Yazyky slavyanskoj kul'tury, 2001. – S. 72 – 85.

7. Zhyrmunskyy V. Teoryya stykha / V. Zhyrmunskyy. – L. : Sovet'skyy pysatel', 1975. – 664 c.

8. Kachurovs'kyy I. Metryka : pidruchnyk / I. Kachurovs'kyy ; [hol red. M. S. Tymoshchuk, red. L. L. Shcherbatenko]. – K. : Lybid', 1994. – 120 s.

9. Kostenko N. V. Ukrayins'ke virshuvannya KhKh stolittya / N. V. Kostenko ; [2-he vyd., vypr. ta dop.]. – K. : Vydavnycho-polihrafichnyy tsentr «Kyyiv's'kyy universytet», 2006. – 287 s.

10. Paladyan K. Rumuns'ke ta ukrayins'ke sylabo-tonichne virshuvannya KhIKh stolittya (metryka i rytmyka): avtoref. dys. ... kand. filol. nauk : spets. 10.10.06 «Teoriya literatury» / K. Paladyan. – Chernivtsi, 2012. – 20 s.

11. Paladyan K. Hekzametр ta yoho deryvaty v rumun's'kiy poeziyi kintsya KhIKh – pochatku KhKh stolittya / K. Paladyan // Visnyk Kharkiv's'koho natsional'noho universytetu imeni V.N.Karazina. Filolohiya. – Kharkiv : Vydavnytstvo KhNU imeni V.N.Karazina, 2014. – Vypusk 71, #1127. – S. 114–118.

12. Taranovskyy K. Russkiye dvuslozhnyye razmerы. Statt'y o stykhe / K. Taranovskyy ; [pod red. V. Taranovskoy-Dzhonson, Dzh. Beyly y A. V. Prokhorova, per. s serb. V. V. Son'kyna]. – M. : Yazyky slavyanskoj kul'tury, 2010. – 552 s.13.

Anghel D. Poezii / D. Anghel. – București : Minerva, 2008. – XXXI, 110 p.

14. Goodwin W.W. A Greek Grammar / W. W. Goodwin. – Welwyn : Palala Press, 2016. – 436 p.

15. Galdi L. Introducere în istoria versului românesc / L. Galdi. – București : Minerva, 1971. – 480 p.

16. Howatson M. C. The Oxford Companion to Classical Literature / M. C. Howatson ; [3rd Revized edition] – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 640 p.

17. Streinu V. Poezie și poeți români / V. Streinu. – București : Minerva, 1983. – 495 p.

Summary

Kristiniia Paladian

The Versification of Dimitrie Anghel in the Context of Romanian Symbolism

The article is devoted to the peculiarities of poetic forms of the Romanian poet Dimitrie Anghel, one of the representatives of Romanian literary symbolism. It is shown that poet experimented in most cases in the realm of image symbolism and much less changed the rhythmicality of the poem. In the sphere of meter and rhythm D. Anghel used poetic forms created by the poets of the previous period. Among classical works iambic structures prevail – 88.9%. The most often used meter is iambic octameter with female caesura (I8f). It is one of the new meters introduced into Romanian literature by the poets-symbolists. I8f is characteristic of constant caesura before the tenth syllable and regressive accent dissimilation with strong accent on the second and the fourth as well as the sixth and eighth ictus. Another meter as to frequency of usage is iambic hexameter with female caesura (I6f), which called «Romanian Alexandryn». It has constant caesura before the eight unstressed syllable and constant third ictus on the sixth syllable which forms symmetric structure where the first and the third ictus in each half line are strong and the second is weak.

Key words: *symbolism, versification, syllabo-tonic, meter, rhythm, iambus, trochee, dactyl, amphibrach, Dimitrie Anghel.*

Дата надходження статті: «21» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «19» травня 2017 р.

УДК 821.161.2 Андієвська, Вовк

ОЛЬГА СМОЛЬНИЦЬКА,

кандидат філософських наук

(м. Київ)

**Біблійна символіка самоцвітних каменів
у поезії Нью-Йоркської групи на прикладі творів
Емми Андієвської і Віри Вовк**

У статті розкрито символіку коштовного каміння, використану у вибраній ліриці представників Нью-Йоркської групи. Уперше зіставлено використання самоцвітів як знаків і символів у творах Емми Андієвської і Віри Вовк. Доведено біблійний підтекст каменів у текстах поетес. Наголошується на імпліцитній символіці, яка

включає історичну. Залучається фактаж із релігієзнавства, мінералогії, міфології.

Ключові слова: поезія, символ, коштовний камінь, Біблія, Нью-Йоркська група.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Символіка коштовного і напівкоштовного каміння, а також мінералів, складна і невичерпна, увесь час змінюється та залежить від історії, культури, середовища, де побутують ті чи інші реалії та вірування: індійські, арабські, шумерські, вавилонські, давньогрецькі, давньоримські, біблійні, тощо – до сучасних включно. Каміні фігурують у незліченних забобонах. Отже, навести всі значення самоцвітів, згадуваних чи інтерпретованих поетами НІГ, неможливо, але більша вірогідність витлумачити конотацію відповідно до контексту, в якому творили і творять ці письменники. Відповідно, перспективна для аналізу візуальна за характером творчість письменниць (ідентифікованих з Нью-Йоркською групою – О. Астаф'єв скорочує це як НІГ), які водночас є й художницями – це Емма Андіївська (1931 р. н., з 1943 р. еміграція, далі Мюнхен) і Віра Вовк (Віра-Лідія Катерина Селянська, 1926 р. н., з 1939 р. – еміграція, з 1952 р. у Ріо-де-Жанейро). У пропонованому дослідженні аналізується вибрана поезія цих авторок.

Аналіз досліджень і публікацій... Творчість згаданих письменниць неодноразово аналізувалася самими членами НІГ (наприклад, Б. Рубчаком), Л. Залеською-Онишкевич, І. Фізером та ін. (США), в Україні це наукові праці та рецензії Н. Анісімової, І. Астапенка, О. Астаф'єва, Ю. Григорчук, А. Дрозди, Д. Дроздовського, І. Жодані, І. Калинця, Н. Козіної, В. Мацька, С. Ожарівської, Т. Остапчук, В. Просалової, О. Смольницької, Л. Тарнашинської, Т. Цепкало, В. Шевчука та ін.; у Польщі – праці та переклади Т. Карабовича. Але постійне написання авторками нових текстів і елітарність їхніх складних творів вимагають розширеного підходу. *Виділення невирішених раніше питань загальної проблеми.* Е. Андіївську аналізують як сюрреалістку, її образність візуальна, згущена [1, с. 9 – 12]. Так само – у В. Вовк, але її творчість містить риси неоміфологізму, магічного реалізму, символізму, мундоновізму, романтизму тощо (сама письменниця не відносить себе до конкретного напрямку). Специфіка її творів стає зрозумілою у процесі аналізу. Образотворчий аспект у цих поетес аналізувався О. Астаф'євим [1, с. 31 – 39], І. Жодані [21] та ін., проте варто розширити інтермедіальність, зокрема, біблійний дискурс. У цьому аспекті важливу роль відіграють знаки і символи коштовного каміння. Для статті методологічно корисні праці з мінералогії

(О. Ферсман [29 – 30]), розвідки, які синтезують лінгвістику та мінералогію (М. Белавіна-Ніколашвілі [2 – 9; 24]), художні твори і науково-популярні праці [10; 28], енциклопедичні довідники [18; 22], а також Біблія [26]. Аналіз у пропонованій статті здійснюється відповідно до ерудиції та особистого досвіду авторок – їхніх подорожей, ознайомлення з культурними пам'ятками. Наводиться варіативність назв коштовних каменів, оскільки класифікація їхніх різновидів досі змінюється й вимагає уточнення [2].

Формування цілей статті... Відтак, метою статті є аналіз біблійної символіки самоцвітів у згаданих поетес, причому перспективне залучення інтермедіального і перекладознавчого аналізу. Допоміжним матеріалом виступає анонімна середньоанглійська поема XIV ст. «Perle» («Pearl»), уперше українською перекладена і проаналізована мною. У компаративному річизі інтерес являють її строфи, де описано Небесний Єрусалим (за Одкровенням Іоанна).

Виклад основного матеріалу... Можна виокремити кілька головних рис каменів у віруваннях, мистецтві тощо: 1) біблійна символіка; 2) цілющі та магічні властивості (у тому числі амулети проти чар, приворотні засоби, захист від вроків, тощо); 3) трансформація значень у різних культурах та епохах. Естетична, цілюща і магічна функції були часто нерозривні, що успішно використовувалося в художній літературі – наприклад, доби символізму (проза і драматургія О. Вайлда).

Що приваблювало давніх у коштовному камінні? З одного боку, камінь ніколи не старішає. З іншого, камені доглядали, бо вони могли втратити магічну силу через падіння або через дотик до мерця [19, с. 61]. У відомій в Україні книзі «Фізіолог» була здійснена спроба тлумачити властивості коштовних каменів на підставі євангельської символіки: алмаз означає Христа у людському серці, агат (який нібито вказує нурцю на перли у морі) – Іоанн Хреститель, перлина – Ісус Христос, а народження перлини у мушлі – непорочне зачаття [19, с. 63] (звідси мандорла: Богоматір з Немовлям зображені наче у мушлі): «Висока душа – перлівниця / Зі скритою перлиною / У передогрі вічності» [11, с. 12] (В. Вовк, збірка «Будова», 2015, вірш «Душа»; в інших творах з перлиною перегукується перламутр: переливи, білорожеві барви, райдуга). У В. Вовк коштовні камені – різнобарвні (наскрізний символ – самоцвіт, самоцвіти), екзотичні, часто бразильські, але водночас архетипові. Авторка прагне чіткості й подекуди строгості. Її живописання релігійне й спрямоване на самопізнання та очищення душі: «Самоцвітно всміхнувся Янгол / і

мовив: – Я – твоя Доля» (вірш «Янгол», збірка «Пісня Сирени» (2010) [12, с. 22]).

В Е. Андіївської прикметний цикл «Вігільї» (збірка «Спокуси святого Антонія», 1985). Назва – від лат. *Vigiliae* – «пильнування» (спочатку – у Римі нічна варта): у католиків – переддень Різдва (24 грудня) та відправа. У перших християн – усенічне бдіння перед Різдрвом. Відчуття хаосу, розламаності життя (так само у В. Вовк) тут граничне, проте кода першого вірша пропонує пошук центру, порятунк від смерті, яка чигає скрізь: «І кожен пробує крізь браму-хризоліт / В безсмертя, що свідомість – на золу» [25, с. 54]. Хризоліт: дослівно «золот(ав)ий камінь», синонім – олівін (з XVIII ст. [6]). Колір – переважно золотаво-зелений. Це і камінь Небесного Граду, і захист від демонів, і багатофункціональний амулет [32]. Вважалося, що він рятує від нічних жахів. За барокової доби хризоліт став особливо популярним [19, с. 75]. Брама, згадана Е. Андіївською, означає і межу, і екран (який затуляє моторошну реальність), і вхід у рай. Хризоліт викликає асоціації з Нероновим моноклем: доведено, що ця реліквія не смарагдова, а олівінова [28, с. 84]. Численні подорожі авторки (як і В. Вовк), безпосереднє бачення святинь та інших скарбів можуть бути приводом для такого трактування.

Біблійні ряди каменів (нагрудник первосвященника; Небесний Єрусалим). *Перший ряд*: у тексті Біблії – рубін, йому тотожній сердолік; топаз – перидот, смарагд так і залишається. *Другий ряд*: у Біблії – карбункул, йому тотожній гранат; сапфір – лазурит, алмаз – хризоліт. *Третій ряд*: у Святому Письмі – яхонт або лігур (яхонтами називали червоні та сині камені, найчастіше рубін і сапфір), йому тотожній циркон; агат і аметист і в сучасному трактуванні не змінюються. *Четвертий ряд*: у тексті Біблії – хризоліт, йому тотожній – берил, онікс не змінюється й зараз, а під яспісом, як зараз вважають, розуміється яшма. Ще один набір із дванадцятьох каменів згадується в Одкровенні (Об'явленні) святого Йоана (Івана) Богослова, або Апокаліпсисі (Одкр. 21 : 19 – 21). Тут замість алмаза, карбункула, агата й онікса з'являються хризоліт, халцедон, сардонікс, хризопраз та гіацинт. Хризоліт – сьома підвалина небесного муру (Об. 21 : 19 – 20). (Докладніше: [27]). Отже, в Е. Андіївської камінь другого або четвертого ряду. У згаданій поемі «Перлина», строфа 85: «Йоан повів про хризоліт, / Що сьомий камінь тут на ймення, / Берил – це восьмий самоцвіт, / Топаз – дев'ятий, мовить вчення, / Десятий – хризопраз-сусід, / І сяйво далі незреченне – / Це гожий, гідний гіацинт. / І аметисти провітленні, / Лілові в синяві священні, / Дванадцятий пречистий стан, – / Я знаю: це у Одкровенні / Повів апостол Іоанн» (з

неопублікованого архіву О. Смольницької). О. Ферсман наводив подібну орнаментальність в описах Девараки – індійського міста Крішні, а також в індійській книзі «Мага Судассана-Суттанда» описано сім мурів (валів), причому кожний – з певного каменя: агату, гірського кришталю, жаду, коралу тощо [30, с. 51]. Ці камені (а також інші) вважалися допомогою при астральному контакті [4].

Алмаз (грецьк. *adamas* – «нездоланий», звідси адамант, але є уточнення: «адамант» насправді означає «сталь» [28, с. 39]) у християнстві означав твердість (тобто Христа), витримку перед спокусами. Його «крицевість» відома зі словотвору з пам'яток: «той, який не кується» [7]. Алмаз перевіряється на твердість (по ньому б'ють молотком) – так само випробовують віруючого. У давнину його плутали з кришталем (ознаки: твердість, прозорість). Це Христовий символ. Інший камінь – рубін – хрестоносці брали у походи як захист від чуми; цей камінь обороняв од диявола; через основну ознаку – червоний колір – рубінами довго вважали шпінелі [19, с. 65 – 66]. Рубін – колір крові, часто Христової; так само це любов, мучеництво; королівська порфіра (багряниця). Якщо розвинути образ хрестоносців, то він інтерпретується у В. Вовк: власне хрестоносці; емігранти; вигнанці; конкістадори; мандрівники; прочани. Вони шукали святий Грааль. Ця чаша могла бути смарагдовою (і у легендах вона така; у Генуї відома реліквія саме смарагдового скла, яку називають справжнім Граалем), але перша асоціація – з кров'ю (Христовою), отже, «подвійне дно» означає і рубін. Святою Землею або казковою Індією могла сприйматися Бразилія (Ельдорадо). Це і українське бачення кінця XIX – першої половини XX ст., і специфіка екзотичної країни – наприклад, величезні самоцвітні друзи у крамницях і розвинуте ювелірне та декоративно-прикладне мистецтво. Те ж саме можна сказати про різноманітну флору і фауну, різновиди якої досконало знають лише науковці, але не пересічні бразильці. (Факти наводила В. Вовк у приватному спілкуванні 2011 р.). «Екзотичність» у В. Вовк насправді не змальовує екзотики як такої: це складний підтекст. Наприклад: «У топазових бризках твій регіт зарощує ніч» [13, с. 223]. «Топазові» можна сприймати як доволі частий епітет – за кольором океану (певно, прозоро-блакитним, голубуватим). Але відомі значення топазу: божественна чеснота, вірність, дружба, любов, здатність заспокоювати нервову систему [22, с. 42] (вода має терапевтичний ефект). Також топаз буває жовтих відтінків і може навіть нагадувати бурштин. Отже, цей символ у В. Вовк неоднозначний.

Символіка каменів через еволюцію та різнокультурне сприйняття амбівалентна: так, гранати означали і щастя, і кохання, і водночас в

Італії це був «удовин камінь», який допомагав удовам усе витримати [19, с. 67]. Можна знайти паралелі з рубіном: червоний колір – кров.

Кришталь означав «цноту і чистоту Богородиці» (Мадонни) [19, с. 68]. Головна риса – прозорість, на яку звертали увагу і стародавні греки, і християни. Гірському кришталю надавали сакральні функції (запалювання священного вогню у старогрецьких храмах). У Х ст. кришталь став емблемою візантійських і германських імператорів, а також угорського короля [19, с. 68]. Отже, і рубін, і кришталь означають владу від Бога. Тривожному густому червоно-кривавому кольору можна протиставити об'єктивну прозорість. Рубін може бути маскулітним символом (Христос), кришталь – фемінітним (Мадонна), материнським. В асоціативному ряді кришталь можна поставити разом з перлиною і агатом, у В. Вовк – опалом, а також гіалітом (грец. *hyalos* – «скло» [9]), тобто це теж камінь Пречистої. У плані прозорості інтерес для асоціативного ряду можуть являти діоптази (грец. *dioptevo* – «бачу наскрізь»), прозорі смарагдово-зелені камені [9], подібні до Неронових лінз.

З огляду на тривалий контакт В. Вовк з романською культурою (португаломовною, французькою, іспанською, володіння латинською мовою) і звернення авторки до фольклору різних народів можна звернутися до іспанської пісенної символіки, базованої на католицькій, а притлумлено – ще й арабській: сапфір – камінь істини, вірність, аквамарин – надія, що долає відчай, берил – щастя, бірюза – везіння, аметист – пам'ять і віра, смарагд – безсмертя, рубін – милосердя, гранат – влада і перемога, а корал – оберіг, традиційний подарунок на весілля [23, с. 637]. Корал часто згадується у В. Вовк: це бразильська ікона Матері Божої Коралеві, чия риза розшита українськими емігрантками (інтерв'ю; роман «Останній князь Звонимир» та інші твори: «жива ікона Богородиці Коралів» [12, с. 20] у вірші «Зустріч», «Пісня Сирени»). Корал – український символ, водночас популярний в Європі. Корал означає кров. Також виникають асоціації і з підводними коралами – звертання до перебраного на «чорта» (у даному разі латиноамериканського духа) танцюриста: «Коралевим кущем розгалужуеш свої жили» [13, с. 223] (симфонія «Сальвадор», збірка «Капша Хреста», 1969). Отже, це містеріальність, ритуал. З екстазу=страждання народжується творчість – танець, естетичне враження публіки від нього.

Опал: у В. Вовк це, вочевидь, шляхетний опал з блакитним відтінком. Він символізує божественну проникливість, благочестя і вірність; стародавні римляни гадали, що опали сиплються з небес, коли спалахує блискавка [22, с. 43]. Він і «вогненний», і «чарує зір» [8]. У

Середньовіччя вірили, що цей камінь загострює зір злодіям і затуманює іншим [19, с. 74]. У цьому розумінні неординарна повість «Спілкування з опалевим метеликом» (2012, досліджували: Ю. Григорчук, С. Майданська, О. Смольницька та ін.), де важливу роль відіграють віршовані вставки – імпровізації екзотичного метелика. «Метеличка» Морфо творить містерію, але професор не завжди розуміє поетичних метафор, порівнянь у таких імпровізаціях. Морфо намагається розкрити своєму Анімусу очі, але той, одурманений егоцентризмом і впливом негативної Аніми, вважає метелика маніпуляторкою. Оригінальний епітет – не «опаловий», а «опалевий», який нагадує польський: це питомий галицький варіант. Зовнішність Морфо: «...вблискують голубо-емалеві, опалеві крильця» [14, с. 15]; убита професором, відроджена героїня «мерехтіла опалево-синьо... я мусів рукою прислонити вічі, щоб її світло мене не разило» [14, с. 58]. Це видіння нагадує сяйво воскреслого Христа: сакральне недоступне профанному зору. Отже, тут опалові ознаки: божественність, дотичність небесам і вірність. Недарма осіння Морфо нагадувала «синю хусточку... в золотому листі» [14, с. 58]. Також за кольором це може бути й арктичний опал – суміш азуриту з малахітом, а китайським опалом називали і місячний камінь та халцедон [8], барвами подібні до крилець Морфо. Водночас метелик поєднує і смарагдові риси: «Хіба ти нічого не чув про славну Haetera Esmeralda? Невже не читаєш романів світової літератури...» [14, с. 16]. Вочевидь, це натяк на Есмеральду – героїню роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», яка танцем і целібатом містить функції жриці (проте Клод Фролло сприймав її як блудницю – звідси «гетера» у В. Вовк; так само професор не розуміє Морфо; обидва герої – чоловіки, науковці). Як відомо, ім'я героїні В. Гюго – від її зеленого талісману (іспанською та португальською «esmeralda» – «смарагд»). Інтермедіальний аспект: у французькій екранізації «Собору Паризької Богоматері» (1956) у ролі Есмеральди – зеленоока Джина Лоллобриджиди: колір очей підкреслює характер імені, цей натяк зрозумілий тим, хто читав роман. Як і Есмеральда, Морфо безвинно гине від чоловічих рук, але метелик знову воскресає (а героїня Гюго може відродитись як вічний образ у мистецтві).

Бірюза (у В. Вовк «туркус», англ. turquoise, фр. pierre turquoise – «турецький камінь» [5]) асоціюється з мусульманським Сходом, хоча її давно здобували на Синаї [19, с. 76]; камінь відомий з арабських джерел. За текстами, основна роль – благодіючий вплив на здоров'я. Також це, як і смарагд, це камінь Ізиди (якій відповідає Афродіта) – родючості, кохання, також перемоги [5].

Сапфіри: у давнину ними називали лазурити [19, с. 76] – за кольоровою ознакою, «синій». У Біблії це камінь Небесного Граду. В інших джерелах: «сапфір» (лазурит, ляпіс-лазур) допомагав відрізнати правду від брехні, рятував від меланхолії. У християнстві це небо, пізнання; споглядання (яке «вподібнюється до сапфіра»); софійність [31, с. 435]. Варто звернути увагу на кольорову символіку, пов'язану з церквою. Зокрема, це візантійський обряд (оскільки В. Вовк греко-католичка). Аналізуючи сприйняття символу, П. Флоренський стверджував, що його розуміння знизилося до алегоричного [31, с. 432]. Наводячи теорії Леонардо да Вінчі та Й.-В. Гете про колір, священник приймає ті трактування, які близькі православної теодицеї.

Із вищесказаним пов'язаний іконопис. Цікавим зіставленням з кольоровою гамою поезії В. Вовк будуть висловлені М. Волошином принципи у статті «Чому учат ікони?» (журнал «Аполлон», 1914), а також із його вибраною лірикою. Мотивація вибору – візантійський канон (якому віддана героїня В. Вовк княжна Вероніка [13, с. 170]), українське коріння цього митця (поета і художника, а також мистецтвознавця – досліджувані авторки також поєднують таку діяльність), а також обізнаність В. Вовк з його поетичною і живописною творчістю, причому і з українськими перекладами віршів (спеціально здійсненими мною). Ю. Григорчук досліджувала принципи ікони та вітражів у вербальній творчості В. Вовк [20]. Про враження від творчості М. Волошина зазначає В. Вовк у своїх спогадах «Човен на обрії»: у Коктебелі 2011 р. вона з посестрою, художницею Зоєю Лісовською-Нижанківською роздивлялися «...картини в музею Максиміліяна Волошина... Потім також і ми проходились променадою, з величавим видом на гору Карадаг, звідки добувають коштовне каміння» [15, с. 22]. Мисткині відчували українське коріння поета і художника, і підтвердження такої генеалогії їм було надано (мною). У згаданій статті М. Волошин пояснював про оліфу, яка склоподібно застигала, ховаючи барви (створені яечним жовтком), що тепер «виникають перед нами в усьому своєму горінні» [17, с. 292]. Те ж саме можна сказати про принципи В. Вовк, які нагадують принцип айсберга: головне підготований читач мусить домислити сам, уловити горіння.

Аналізуючи символізм основних іконописних кольорів, М. Волошин наводить їхнє значення, причому ці значення можуть бути використані при дослідженні текстів НЙГ: жовтий – сонячне світло, червоний – земля, синій – повітря. Це три стихії. У В. Вовк: «Сьогодні я ранком молилася / В церкві святого Онуфрія, / В жовтизні, сині та рожевізні / Фресок...» [13, с. 162]. Червоний – «глина, з якої створено людське тіло

– плоть, кров, пристрасть» [17, с. 292] (згадується Адам). Звичайно, у поетів НІГ багато переосмислень і складнішого розуміння цих барв, але основа саме така. Суміш кольорів містична: так, ліловий (поєднання червоного і синього) у М. Волошина: «Фізична природа, просякнута відчуттям таємниці, дає молитву» [17, с. 292]. Виникають асоціації з аметистом. Цей колір протиставляється жовтому – «кольору царственої самосвідомості та самоствердження» [17, с. 293], ліловий і жовтий – кольори вітражів готичних соборів, більше лілового і синього кольорів стає в епохи містичного пізнання, тощо [17, с. 293]. Наведені відкриття не означають схематичності, бо у поета, на думку автора, можна розрізнити «канонічний стовбур рослини і вільне цвітіння індивідуальної творчості на його гіллі» [17, с. 294].

У поетичному циклі М. Волошина «Руанский собор» (1907) впадають у вічі часті поєднання лілового і червоного кольорів – наприклад, вірш «III. Вечерние стекла» (про вітражі) христологічний: «Темным светом вытканые ткани, / Страстных душ венчальная фата, / В них рубин вина, возникший в Кане, / Алость роз, расцветших у креста» [16, с. 82]. В українському перекладі: «Покрівці темнавим світлом тканні, / Душ вельон у пристраснім чутті, / В них рубін вина, поява в Кані, / Червінь руж, розквітлх на хресті» («Вечірні скельця», з неопублікованого архіву Ольги Смольницької). У попередньому вірші, «II. Лиловые лучи», повторюється та сама кольорова символіка. Аметист: якщо в Елладі це був камінь Афродіти, а ще його колір ототожнювали з вином і вважали, що носій аметисту не сп'яніє [19, с. 69], то у католицизмі це камінь кардинал (у православ'ї – архієрея [28, с. 146]). Аметистом оздоблювали оклади ікон, хрести тощо (майбутня мучениця, княжна Вероніка у В. Вовк, протиставляючи матеріальне вічному, пише кардиналу Джованнібаттісті: «Я не кохаюся в Вашому дворі... / Самоцвітних хрестах» [13, с. 170]). Там само, у «Любовних листах княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісті» (1967): «Пишете, що в Вас, Друже, / П'ятірка великих перснів / З рубіном, топазами, аметистами / І що не легко їх зцілувати» [13, с. 162]; як іронічне протиставлення адресантка наводить свій сон про драбину Якова, якою збігав «червоношатий янгол» (натяк на кардинала), і персні у нього були «бородавка – самоцвіт!» [13, с. 162], тобто надмірна сакралізація профанного профанізується.

Варто наголосити, що аметист буває різних відтінків, у тому числі пурпурового (або поєднує пурпуровий і фіолетовий), навіть червоноястого [29, с. 294]. Спільні риси у давньогрецькій (язичницькій) і християнській рецепціях: надання спокою, урівноваженості, стриманості. Водночас це пристрасність: католицька символіка серцець,

які розпинають себе на хресті, саме аметистова [28, с. 146]. І у М. Волошина у цитованому вірші, і у В. Вовк спільний католицький містицизм, причому самоцвітна символіка виникає як асоціації саме під час споглядання архітектури (у поета Срібного віку це Нотр-Дам, у В. Вовк не лише цей собор, але й храм узагалі; також це бразильська барокова архітектура, київська Софія тощо). Отже, самоцвіт=церква, храм. В обох поетів спільний принцип одкровення, що М. Волошин висловлює афористично: «Аметист – молитвенный алтарь, / И сапфир, испуганный и зрящий» [16, с. 82]. Це прозрівання, прозирання таємниці, медитативність.

Висновки з описаного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі... Складність орнаментальних принципів описування Е. Андіївською і В. Вовк самоцвітів базується на біблійній символіці, історичних джерелах, іконописі та мистецтві католицьких вітражів, а також трансформується відповідно до сучасності. Ліричний герой (або героїня) – містик, візіонер, митець, але водночас і модерна людина, яка ще профанна, проте пізнає сакральне. Каміні у поетес – це і мармурові собори чи римські ванни, і прикраси, і реліквії, й інкрустація, причому піднесені у ранг символу, часто сакральні. Робота має перспективу продовження у порівнянні кольоративів і символіки коштовного каміння у поезії В. Вовк із містичною поезією Надії Тефі (Лохвицької, українською вірші та проза перекладені мною), а також письменників різних культур. Також плідне зіставлення вербального і невербального мистецтва на згадану тему у членів НІГ.

Список використаних джерел і літератури:

1. Астаф'єв О. [Передмова] / Олександр Астаф'єв // Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового; Передм. О. Г. Астаф'єва. – Харків : Веста : Вид-во «Ранок», 2003. – С. 9 – 12, 31 – 39.
2. Белавина-Николашвили М. Драг. камень. Что имеем в виду и как называем? / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/02/21/2362>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
3. Белавина-Николашвили М. Культурология камня. Древнейшая история / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/01/10/1125>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
4. Белавина-Николашвили М. Культурология камня. Магия популярных минералов / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/01/10/2222>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.

5. Белавина-Николашвили М. Названия драгоценных камней по мифониму / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/02/28/641>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
6. Белавина-Николашвили М. Наименования драгоценных камней по ассоциациям / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/02/26/682>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
7. Белавина-Николашвили М. Наименования драгоценных камней по их внутренним свойствам / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/02/23/870>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
8. Белавина-Николашвили М. Общеродовые названия драгоценных камней / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/02/22/854>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
9. Белавина-Николашвили М. Прозрачность камня / Марина Белавина-Николашвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/03/09/1043>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 11.01.2017.
10. Валаев Р. Алмаз – камень хрупкий. Новеллы о драгоценных камнях, рассказы / Рустем Валаев. – 3-е, доп. изд. – К. : Радянський письменник, 1973. – 256 с.
11. Вовк В. Будова / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро : Contraste, 2015. – 84 с.: іл.
12. Вовк В. Зеніт / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2012. – 102 с.
13. Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – 422 с.
14. Вовк В. Спілкування з опалевим метеликом / Віра Вовк // Вовк В. Діптіх. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2013. – С. 15 – 16, 58.
15. Вовк В. Човен на обрії / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2013. – 136 с.
16. Волошин М. Вечерние стекла / Руанский собор / Максимилиан Волошин // Волошин М. Собрание сочинений. – Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899 – 1926 / Сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова; Коммент. В. П. Купченко. – М. : Эллис Лак 2000, 2003. – С. 82.
17. Волошин М. Чему учат иконы? / Максимилиан Волошин // Волошин М. Лики творчества / Максимилиан Волошин. – Ленинград : Наука, 1988. – С. 292 – 294.
18. Все о камнях и амулетах от А до Я / Авт.-сост. Н. В. Белов. – Минск : Современный литератор, 2003. – 608 с.
19. Гольцман Е. Е. Дурной глаз и порча / Е. Гольцман. – М. : ТЕРРА, 1996. – 144 с.
20. Григорчук Ю. М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального / Ю. М. Григорчук. – Брустурів : Дискурс, 2016. – 364 с.: іл.

21. Жодані І. М. Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики: Монографія / Жодані І. М. – К. : ВДК «Університет «Україна», 2007. – 116 с.

22. Знаки и символы / Иан Харрисон, Джеймс Л. Харрисон, Салли Реган, Анна Саутгейт, Амбер Токли. – М. : ООО «Изд-во Астрель», 2009. – 352 с.: ил.

23. Испанская народная поэзия : Сборник / Сост. Н. Р. Малиновская и А. М. Гелескул. – М. : Радуга, 1987 р. – На исп. яз. с избранными русскими переводами. – 672 с.

24. Николашвили М. Н. Номинация драгоценных камней в русском языке: этимология, функционирование, типология / Николашвили Марина Николаевна. – Автореф. дис. ... канд. филол. н. – Спец-ть 10.02.01. –русский язык. – М., 2012. – 18 с.

25. Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового; Передм. О. Г. Астаф'єва. – Харків : Веста : Вид-во «Ранок», 2003. – 288 с. – (Серія «Програма з літератури»).

26. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1990 – 55 М.

27. Смольницька О. О. Анонімна середньоанглійська поема XIV ст. «Перлина» («Perle»): відтворення символіки і контекстуальних зв'язків в україномовному художньому перекладі / Смольницька О. О. // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». – 2016. – Вип. 5. – С. 36 – 43.

28. Супрычев В. А. Самоцветы. Геммологические этюды об ограночных камнях Украины / В. А. Супрычев. – К. : Наук. думка, 1981. – 214 с.

29. Ферсман А. Е. Очерки по истории камня: В 2 т. / А. Ферсман. – Т. 1. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. – 304 с., 48 с. ил.

30. Ферсман А. Е. Очерки по истории камня: В 2 т. / А. Ферсман. – Т. 2. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. – 336 с., 48 с. ил.

31. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи / П. А. Флоренский. – М. : ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 640 с. – (Philosophy).

32. Хризолит [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A5%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82>, на рус. яз., свободный. – Дата доступа: 08.04.2017.

References:

1. Astafiev O. [Peredmova]. *Poety «Niu-Yorkskoi hrupy». Antolohiia*. Uporiad. tekstiv O. H. Astafieva, A. O. Dnistrovoho; Predm. O. H. Astafieva. Kharkiv, Vesta, Vyd-vo «Ranok», 2003, p. 9 – 12, 31 – 39.

2. Belavina-Nikolashvili M. Drag. kamen'. Chto imeem v vidu i kak nazyvaem? [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/02/21/2362>, на рус. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

3. Belavina-Nikolashvili M. Kul'turologija kamnja. Drevnejshaja istorija [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/01/10/1125>, на рус. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

4. Belavina-Nikolashvili M. Kul'turologija kamnja. Magija populjarnyh mineralov [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/01/10/2222>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

5. Belavina-Nikolashvili M. Nazvanija dragocennyh kamnej po mifonimu [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/02/28/641>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

6. Belavina-Nikolashvili M. Naimenovaniya dragocennyh kamnej po asociacijam [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/02/26/682>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

7. Belavina-Nikolashvili M. Naimenovaniya dragocennyh kamnej po ih vnutrennim svojstvam [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/02/23/870>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

8. Belavina-Nikolashvili M. Obshherodovye nazvanija dragocennyh kamnej [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/02/22/854>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

9. Belavina-Nikolashvili M. Prozrachnost' kamnja [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.proza.ru/2016/03/09/1043>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 11.01.2017.

10. Valaev R. Almaz – kamen' hrupkij. Novelly o dragocennyh kamnjah, rasskazy. Kyiv, Radjans'kij pis'mennik, 1973, 256 p.

11. Vovk V. Budova. Rio-de-Zhanejro, Contraste, 2015, 84 p.

12. Vovk V. Zenit. Rio-de-Zhanejro – Ljviv, BaK, 2012, 102 p.

13. Vovk V. Poeziji. Kyiv, Rodovid, 2000, 422 p.

14. Vovk V. Spilkuvannya z opalievym metelykom. *Vovk V. Dyptykh*. Rio-de-Zhanejro – Ljviv, BaK, 2013, pp. 15 – 16, 58.

15. Vovk V. Choven na obriju. Rio-de-Zhanejro – Ljviv, BaK, 2013, 136 p.

16. Voloshin M. Vechernie stekla. Ruanskij sobor. *Voloshin M. Sobranie sochinenij. Volume 1. Stihotvorenija i pojemy 1899 – 1926. Sost. i podgot. teksta V. P. Kupchenko, A. V. Lavrova; Komment. V. P. Kupchenko*. Moskva, Jellis Lak, 2000, 2003, p. 82.

17. Voloshin M. Chemu uchat ikony? *Voloshin M. Liki tvorcestva*. Leningrad, Nauka, 1988, pp. 292 – 294.

18. Vse o kamnjah i amuletah ot A do Ja. Avt.-sost. N. V. Belov. Minsk, Sovremennyj literator, 2003, 608 p.

19. Golcman E. E. Durnoj glaz i porcha. M. : TERRA, 1996. – 144 s.

20. Hryhorchuk Yu. M. Proza Viry Vovk: vymiry sakralnoho. Brusturiv, Dyskursus, 2016, 364 p.

21. Zhodani I. M. Emma Andiiivska i Vira Vovk: teksty v konteksti intersemiotyky: Monohrafiia. Kyiv, VDK «Universytet «Ukraina», 2007, 116 p.

22. Znaki i simvoly. Ian Harrison, Dzhejms L. Harrison, Salli Regan, Anna Sautgejt, Amber Tokli. Moskva, OOO «Izd-vo Astrel'», 2009, 352 p.

23. Ispanskaja narodnaja poezija: Sbornik. Sost. N. R. Malinovskaja i A. M. Geleskul. Moskva, Raduga, 1987, 672 p.

24. Nikolashvili M. N. Nominacija dragocennyh kamnej v russkom jazyke: jetimologija, funkcionirovanie, tipologija. Avtoref. dis. ... kand. filol. n. Spec-t' 10.02.01. russkij jazyk, Moskva, 2012, 18 p.

25. Poety «Niu-Yorkskoj hrupy». Antolohiia. Uporiad. tekstiv O. H. Astafieva, A. O. Dnistrovoho; Peredm. O. H. Astafieva. Kharkiv, Vesta, Vyd-vo «Ranok», 2003, 288 p.

26. Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu. Povnyi pereklad, zdiisnenyi za oryiginalnymy yevreiskymy, aramiiskymy ta hretskymy tekstamy. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1990 – 55 M.

27. Smolnytska O. O. Anonimna serednoanhiiska poema XIV st. »Perlyna» («Perle»): vidtvorennia symboliky i kontekstualnykh zviazkiv v ukrainomovnomu khudozhnomu perekladi, *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu. Seriia «Perekladoznavstvo ta mizhkulturna komunikatsiia»*, 2016, Volume 5, pp. 36 – 43.

28. Suprychev V. A. Samocvety. Gemmologicheskie jetjudy ob ogranochnyh kamnjah Ukrainy. Kyiv, Nauk. dumka, 1981, 214 p.

29. Fersman A. E. Ocherki po istorii kamnja: V 2 t. Volume 1. Moskva, TERRA – Knizhnyj klub, 2003, 304 p.

30. Fersman A. E. Ocherki po istorii kamnja: V 2 t. Volume 2. Moskva, TERRA – Knizhnyj klub, 2003, 336 p.

31. Florenskij P. A. Stolp i utverzhenie istiny. Opyt pravoslavnoj teodicei. Moskva, OOO «Izd-vo AST», 2003, 640 p.

32. Hrizolit [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A5%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82>, na rus. jaz., svobodnyj. – Data dostupa: 08.04.2017.

Summary

Olha Smolnytska

The Biblical Symbolics of Gemstones in the Poetry of the New York Group in the Works by Emma Andiyevska and Vira Vovk

The article deals with the symbolics of the gemstones used in the selected texts by the representatives of the New York group. The using of gems as signs and symbols in the lyrics by Emma Andiyevska and Vira Vovk is analyzed for the first time in comparison. The biblical subtext of the precious stones symbolical meaning in the works by both poetesses is proved. The implicit symbolics, including the historical one, is emphasized. The factual material from religious studies, mineralogy, mythology is involved.

Key words: *poetry, symbol, a precious stone (gemstone), the Bible, the New York group.*

Дата надходження статті: «04» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «26» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2:82–12

ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА,
доктор філологічних наук, професор
(м.Київ)

Дискурс донкіхотства як ідеалістична настанова і художньо-естетична практика українських шістдесятників

У статті проводяться паралелі дискурсу донкіхотства як соціокультурного явища з дискурсом українського шістдесятництва. Розглядаються як аксіологічні, так і художньо-стильові віддзеркалення міфологеми сервантівського героя: і в топології життєвого шляху, і в творчості найяскравіших представників цього покоління (Є.Сверстюка, І.Дзюби, І.Світличного, М.Вінграновського, Б.Олійника та ін.). При цьому донкіхотство українського шістдесятництва розглядається в контексті української традиції козацького лицарства й жертвовності.

Ключові слова: *донкіхотство, шістдесятництво, покоління, образ, міфологема, універсалія, вибір, лицарство, жертвовність.*

У потенційно переломні періоди історичного розвитку (а саме до таких належать 1960-ті рр.) особливо яскраво виявляється апологетика донкіхотства – як, зокрема, і в художній творчості, оскільки традиційні сюжети становлять своєрідну художню форму універсальної пам'яті, яка зберігає та осмислює загальнолюдський досвід [20, 6]. Адже в умовах руйнації старого (чи навіть замаху на старе) й тяжіння до нових варіантів суспільного розвитку, зміни аксіологічної парадигми актуалізується пошук ідеалу, шлях до якого завжди лежить на перехресті вибору. Така потреба екзистенційного вибору, що лежить у площині темпоральної вертикалі минуле/сьогоднішнє/майбутнє, неминуче призводить до конфліктної ситуації між людиною ідеалістичної настанови та жорсткою реальністю. Цим пояснюється надзвичайно актуалізована в дискурсі українського шістдесятництва міфологема Дон Кіхота, який «...*мимохідь створив/Пам'ятник Віри – собі!*» (Є. Сверстюк «Сервантес») [18, 13] – як надчасового, універсального образу та як самого непроминального історичного явища, оскільки топологія пошуків ідеального відповідає на головне запитання: «як ми *пізнаємо* реальність» [32, 146]. Йдеться про конфлікти, що виникають «між докорінно різними схемами інтерпретації» [32, 151] світу в його інтерпретативних і комунікативних

зв'язках, типові шляхи подолання яких М. де Сервантес подає у найсистематизованішій формі – і в цьому полягає універсальність твору та визначається його перманентна актуалізація на різних етапах його «відчитування». На такі типологічні й художньо-естетичні конотації значною мірою наснажує переконання ідеолога й натхненника національних змагань, спрямованих на творення іспанської «модерної нації» Мігеля де Унамуно, згідно з яким «божественний останній розділ *«Дон Кіхота»* [...] має стати Євангелієм національного відродження» [30, 112]. І не тільки іспанського: у цьому контексті рядки М. Вінграновського з поезії «Остання сповідь Северина Наливайка *«Ми на Україні хворі Україною, // На Україні в пошуках її...»* [3, 229] мають виразний перегук зі словами Х. Ортеги-і-Гасета, що Унамуно і жив, і помер «від того, що у нього «боліла Іспанія» [22, 293]. Маючи статус універсального, цей твір переростає освоєний ним етнічний простір (тим-то в Ліни Костенко звучить: «у полі, між козацькими могилами, // мій Дон Кіхот шукає вітряка» [13, 176], розширюючись до антропоцентричної моделі, оскільки автор «прийшов до універсального духу, до людини, яка дримає всередині всіх нас. Адже результат будь-якого заглиблення в традицію, здійснюваного в чистоті духу, будь-якого дослідження свідомості (коли нас заторкує людська доброзичливість) – це відірватися від самих себе, звільнитися від індивідуальної плоти, закинути нас із маленької вітчизни в людство» [22, 112].

Уже на початку 1960-х рр. можна було провести сміливу паралель дискурсу донкіхотства як соціокультурного явища з дискурсом шістдесятництва. А на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження В. Симоненка 16 січня 1965 р. в Будинку літераторів Спільки письменників України Іван Дзюба, зокрема, наголосив: «...в цей час, їхню добу торгашеської тверезості, Василь Симоненко був безнадійним Дон Кіхотом, кажучи словами Лесі Українки» [7, 157], протиставляючи тверезу настанову розуму ідеалістично безрозсудному покликові серця. Свідченням того, що сам образ Дон Кіхота вживався у середовищі шістдесятників на означення їхньої несхибності обраному шляхові, є, скажімо, рядки з листа І. Світличного із заслання до подружжя А.-Г. Та О. Горбачів (ФРН): «На духу я не западаю, навпаки, у мене переважно настрої піднесені, оптимістичні (Льоля за те обзиває мене Пангломом, Кандідом, Дон Кіхотом і всякими такими, на її думку, негарними словами [...]) – це мій переважний настрої неправди в цих словах немає. І такий настрої був не тільки в мене, але в більшості з мого товариства [...] думаю про ці роки – і почуття жалю чи втрати не маю зовсім, і навіть здається мені, що ті роки були далеко

не з гірших у моєму житті. Навіть навпаки. Тому коли мені зараз пишуть із співчуттям, пишуть про страдництво, я вдячний моїм кореспондентам за увагу і турботу, але – як же вони погано уявляють мою (і не тільки мою) ситуацію і мій внутрішній стан! Страдником я не почувався ніколи, і в нагнітанні страхів є щось фальшиве» [26, 198].

Образ Дон Кіхота – один з-поміж тих, що мають багатократні варіанти реінтеграції в будь-якій національній культурі, в рецепції шістдесятників постає таким, яким він детермінований цінностями їхнього середовища й розгортається в виразно окреслену апологію лицарства. Благородність рицарства виявилася в «наверненні його до гуманістичного ідеалу: рицар дбав про власне я остільки, оскільки це відповідало поняттю рицарської честі», був здатний на «благородні і жертвовні вчинки, на самовідданість і вірність, міг безоглядно ризикувати життям заради збереження свого рицарського імені» і цим приваблював репрезентантів шістдесятництва, які утверджували свій ідеалізований кодекс моралі й честі [24, 169-170]. Власне, цей образ увійшов у життя шістдесятників назавжди: так, Н. Світлична назвала цикл передач про представників цього покоління «З живучого племені Дон Кіхотів» – під такою символічною назвою й з'явилася згодом книга Івана й Надії Світличних. «Цей літературний символ був близький людям гарту Світличних з їхнім пекучим моральним максималізмом», – зазначає у передмові до книжки М. Коцюбинська вже з висоти нинішнього часу [26, 43]. «Тобі не досить – просто існувати? //Ти хочеш побороти чаклуна?!//Он смерть твоя лулукає совою.//Розвісять сміх над пуццями сичі» – прозвучало в «Баладі моїх ночей» [13, 176]. Варіації на цей сюжет як своєрідну художню форму «універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід» [20, 12] знаходимо в поезії Ліни Костенко, І. Світличного, Є. Сверстюка, І. Світличного, Б. Олійника та ін. Симультанність, надчасовість цього культурологічного образу-концепту світової цивілізації, в якому все людство відбивається не тільки у «дзеркалі іронії», а й у «споконвічному зіткненні ідеального та матеріального, тверезого та ілюзорного» [15, 29], дає підстави віднести українську поезію, яка розгортає цей ідеалістичний вимір буття, до лірико-філософського жанру [29, 220].

Роман М. де Сервантеса «Дон Кіхот», попри завважену багатьма дослідниками вузькість світобачення й нездатність розуміти життя в усіх його справжній складності [1, 380], був і залишається романом універсального значення. «Невипадково багато науковців антропоцентричного кола використовують образ Дон Кіхота в його прозивному значенні як образ-поняття. Напр., в біосоціоніці він поряд з

іншими істор[ичними] та літ[ературними] персонажами вважається ідеальною іпостассю типол[огічно] подібних людей, їх свого роду внутр[ішнім] образом» [10, 154]. При цьому донкіхотство «не адекватне семантичному потенціалу сервантесівського героя, хоча він являє собою перше персоніфіковане узагальнення цього конфлікту», оскільки образу Дон Кіхота притаманна багатозначність, яка з часом тільки набуває подальшої символізації, тоді як змістовність самого явища донкіхотства залишається в принципі незмінною [10, 154]. Апеляція ж до універсальних образів тієї чи тієї культури пояснюється подібністю соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних факторів, які спонукають культурну свідомість одного народу звертатися в пошуках засобів і форм адекватного відображення й осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів другого» [20, 6]. У системі ієрархії аксіологічно-рецептивних доміант шістдесятників ця тема претендує на статус окремого, багато в чому визначального дискурсу, який насправді має дві площини оприявлення: у життєвій практиці та творчості, що дзеркально відбивається, виопуклюючи усвідомлення самими репрезентантами цього покоління свого реального місця в системі суспільних відносин. Це можна означити як усвідомлений романтизм, наївний романтизм з певною долею критицизму, коли вибір шляху в існуючих умовах усвідомлюється розумом, але не відкидається серцем: *«Не встигнеш людям передати й досвіду. // Лиш блискавки напишуть від руки, // як ти загинув, Дон Кіхоте, вдосвіта, // шукаючи грукучі вітряки»* («Балада моїх ночей») [13, 177]. У першому випадку Дон Кіхот виступає як усвідомлення марності зусиль, універсальна модель (чи тип) у літературі, яка «сприймається як щось реально існуюче в суспільній думці, як есенція, яку можна виділити шляхом інтелектуальної дистиляції» [25, 82], у другому – як проекція в творчості того, що розглядається в цьому контексті як топологія життєвого й творчого шляху. Образ Дон Кіхота стоїть в ряду тих персонажів, що їх Ю. Лотман відносить до категорії героїв, які мають *«шлях, здійснюють рух всередині того універсального простору, який представляє собою їх світ»* [17, 467]. Отже, йдеться не лише про універсальність образу всередині універсального простору, а про контури, окреслення власного світу особистості. А конкретніше – про *модель шляху, модель поведінки, траєкторію руху*. Це та модель шляху, яка розгортається через концепт пам'яті, актуалізацію того ідеального виміру, раціональне зерно якого закладено в романі М. де Сервантеса «Дон Кіхот» на всі часи. Попри весь максималізм Дон Кіхота, котрий само реалізовується в ідеалізованому візійному світі, в соціальному плані його дії «зберігають здатність бути виконуваними в

межах *першорядної* реальності повсякденного життя» [32, 152]. Донкіхотство як зразок акцентуїрованої поведінки людини з настановою на втілення загальнолюдського ідеалу, за своєю суттю «не адекватне семантичному потенціалу сервантесівського героя», хоча насправді він відображає перше персоніфіковане узагальнення конфлікту між самою людиною та реальністю» [10, 153-154]. Якщо образу Дон Кіхота притаманна багатозначність, яка не те що не вичерпується протягом його рецептивного життя, а й набуває «подальшої символізації, пов'язаної з наростаючим усвідомленням утаємненості людського буття» [10, 154], то змістовність самого явища донкіхотства залишається в принципі незмінною – аргументом авторів цього погляду служать приклади численних художніх модифікацій у світовій літературі – від прямого наслідування «комплексу протообразу до типологічної співвідносності з ним» [10, 154]. Однак коли йдеться про явище донкіхотства у дискурсі шістдесятництва, важко обмежитися прикладом цієї «книжної» свідомості з домінантою ідеального. Я. Поліщук називає звернення до «світових тем» спробою «історизувати» свідомість»: «дати своєму народові почуття історичного мислення, історичної відповідальності, таке необхідне для нього на порозі доби новітньої історії і передумов творення власної держави, власної національно-патріотичної апології минулого...» [24, 182].

Історичні паралелі, проте, були досить актуальними. На типологічну подібність козацького лицарства до середньовічного лицарського ідеалу вказує О. Кульчицький. Оскільки основою «мінливого» буття в умовах безнастанної загрози був «дружинницький, а згодом лицарсько-козацький ідеал, підпорядкований ідеалам честі, волі й віри» [16, 153] (відлуння якого особливо виразно простежується в поезії В. Симоненка – *Л.Т.*), сама «героїчна форма буття» була геополітично обумовленою для українства. «Тут легко помітити аналогію з тим, як вікове змагання з маврами на іншому просторі Європи – в Іспанії – теж витворило лицарський стиль та ідеал, уособленням якого була, за М. де Унамуно, екзистенційна постать Дон-Кіхота», – зазначає О. Кульчицький. При цьому дослідник звертає увагу на те, що в козацтві «центр життя переносився з існування, з турботи про саме життя «на збереження лицарської честі», на завдання оборони віри як «потойбічної трансценденції» і земних «поцейбічних вольностей» української людини [16, 153]. Так, образ Дон Кіхота, виявляючи «щоразу свою невичерпність та незглибимість, дивовижну «розімкненість» своєї структури для все нових змістових відтінків, смислових обертонів» [29, 220] набував варіативних смислових конотацій відповідно до різних історичних контекстів.

Не заперечуючи настанови на історизацію свідомості, варто наголосити, що звертання шістдесятників до теми Дон Кіхота, попри спроби поставити модель своєї поведінки в межі осмислення реального/нереального, є намаганням актуалізувати саме поняття апріорності ідеалу, повернути свідомість до «найглибшої проблеми реальності індивідуального людського буття» [31 [3], 357] – проблеми онтолого-етичної, яка в ідеалі завжди є абсолютною, проте, без її проєкції на реальне життя немає поступу суспільства. З історико-культурної точки зору в процес кристалізації рефлексивної моральної свідомості неспростовним є внесок лицарства, яке збагатило духовність кодексом честі (шляхетність, великодушність, вірність і т. д.), і питання прилучення до якого для кожного залишається відкритим [11, 146-147], тобто ставить людину перед моральним вибором.

Можна говорити про образні літературні шати, в яку вбиралася ідеалізована свідомість покоління 1960-х з огляду на те, що, по-перше, цей образ був широко зрозумілим, прозорим та ілюстративним (принагідно: «Козак у дозорі» Г. Севрук (туш, перо, 1968) нагадує Дон Кіхота), а, по-друге, простежити витoki поняття «лицарської честі» від доби козаччини було практично неможливо (а в деяких випадках й історично некоректно), оскільки сама тема «міфологізованого минулого» вже з середини 1960-х була в офіційному дискурсі табуованою. У цьому контексті заборони «на історію» є підстави вважати тему донкіхотства своєрідним «історичним прикриттям», сховком шістдесятників у літературну тему від неможливості відкрито декларувати тему національної само ідентифікації, вглиблено в етнопсихологічне підґрунтя минулого. Однак, попри це і тема донкіхотства бачиться швидше заявленою й оприявленою пунктирно, аніж прицільно заманіфестованою. Вона розгортала себе у дискурсі перформативу *бути собою/залишатися собою* дворівнево: *на рівні слова і на рівні вчинку*. Найперше її можемо простежити у творчості тих, хто застановлявся над цією моральною максимом. Натомість у тих письменників 1960-х рр., кому це випробування виявилось не під силу або хто просто не наважувався ступити на цей складний шлях максимального напруження сил, балансуючи на межі намірів і сумнівів, ця тема не розгорнута (за винятком, хіба, Б. Олійника), що робить цей дискурс неповним, оскільки не подає повного зрізу індивідуальної свідомості людини, *яка не наважується*. Тому переносити донкіхотський конфлікт між ідеальним/реальним із площини зовнішньої у площину внутрішню як «конфлікт між двома половинками земної свідомості: «світ в людині» та «людина в світі» [10, 154], можемо на прикладі тих, хто, відчувши «заряд покликаності» (М.

Коцюбинська), свідомо став на цей романтизований ідеалами донкіхотства шлях і був приречений на неминучі випробування. Однак навряд чи можна пристати на думку щодо «трагікомічної напруги» як відсутності взаємокорекції між, з одного боку, надмірною інтровертованістю, зосередженим культивуванням власних фантазій, а тим більше, ініціативною спробою їх реалізації, а з другого боку, рефлексивним самоусвідомленням, опосередкованим закономірностями дійсності, зокрема, колективним життєвим досвідом.

Прикметно, що тема донкіхотства захопила багатьох поетів, чий творчий шлях починався у 1960-ті: (*«Я родивсь безнадійним романтиком. / Дон-Кіхот у масштабі села...»*) («Романтичне інтермеццо»: зб. «Вибір», 1965) [21, 65]. Попри певну настанову, зокрема, «заземлити» тему в «масштаб села», на тлі якого так легко задекларувати свою «інакшість», викличність звичному прагматичному способу життя), Б. Олійник усе ж розгортає значно ширші осяги цієї проблематики. Автор переводить романтичний дискурс донкіхотства в площину протиставлення з одного боку, людей «нової», «прогресивної» свідомості, яким чужа байдужість до долі рідної землі й світу, а з другого – міщан, чия психологія тотожна мовчазній апатії, відсутності зацікавленості у будь-якому креативі: (*«Дон-Кіхоте, давай-но пісню, / Та поділим на двох плаща... / А, їй богу, вона залізна, / Древня логіка у міщан»*) [21, 66]. «Відкритість» теми індивідуальної самоідентифікації, що визначає ідею твору М. де Сервантеса, до проблем сучасності, її «розімкненість» на світ суспільних трансформацій поет маніфестує дуже прозоро: (*«Дон-Кіхоте, гідальго мужній, / Що ж це кінь твій баский поник? / Часом важко бува нам, друже, / В цей двадцятий практичний вік»*). / Скільки їх, од вдоволення сонних, / Добре вигладжених, як плац, / Приміряло на стіл кухонний / Твій легкий романтичний плац. / Чуєш: он вони, добре влаштовані, / І за всяких умов – «на коні». / Рвешся в бій. «А кому це нада?» / Хочеш грому? – сходи в кіно.» [...] / Дорозмножуйтесь в теплім болоті, / У помірність одягнувши свій ляк... / Я кажу: не було б донкіхотів, / Вже б давно посивіла земля!» [21, 66-68]; він утверджує ідею донкіхотства як необхідну умову оновлення землі й всього суцього, умову розвитку й поступу (*«І не всі теореми доведені...»*), фактично розгортаючи метафору романтичної «ідеальності» нового покоління. Тому у відповідь на спокусу «якоритись на супокій» ліричний герой емоційно озвучує риторичне запитання: (*«Почекайте: а як же небо?! / А дорога, а вірний кінь!»*) [21, 66]. Однак у даному контексті йдеться не про пошуки універсального «в суспільній єдності» [25, 82], а про індивідуальний досвід шістдесятників, сумований у досвід генерації, а то й покоління, яке «замахнулося» на

ідею якщо не змінити світ, то принаймні життя цілої країни. Тому-то ця тема й захопила досить широке коло літераторів, які перебували всередині «духовної ситуації» 1960-х рр.

Не випадковим є факт написання І. Дзюбою 1965 р. блискучої статті «Більший за самого себе» з метою привернути увагу до потреби перевидання українського перекладу М. Лукашем «Дон Кіхота». (Однак ні сама стаття, яка мала з'явитися в журналі «Ранок» (редактор журналу В. Коротич побачив у ній якийсь небажаний підтекст), ні саме видання перекладеного М. Лукашем «Дон Кіхота» не з'явилися тоді друком; стаття І. Дзюби вперше опублікована лише через 30 років: Сучасність, 1995, №7/8, С. 82-88). Адже, за свідченням Є. Сверстюка, «Дон Кіхот був учасником наших розмов і дій у 60-ті роки, а може, й раніше, від Довженка» [27, 576]. Принаймні, Е. Соловей намагається прокреслити обриси цієї теми від В. Мисика до В. Базилювського [29, 220-221], вказуючи на її віхи від поетичного дискурсу передшістдесятництва до поетичних шукань пост шістдесятників.

Дзюбин есей «Більший за самого себе», написаний «у формі зіставлення чужих відгуків», дає «прекрасний образ відлуння по всьому світу» [27, 576]. Алюзії до сучасного життя тут більш ніж очевидні – вони особливо прозоро проєктуються на середовище шістдесятництва. Свідченням того, наскільки цей дискурс був небезпечним для тодішньої системи, є той факт, що пильне око головного редактора зуміло побачити в статті загрозливий підтекст, насправді майстерно приховуваний І. Дзюбою за сентенціями видатних мислителів. Однак лінія його розмислів, та ще в контексті світоглядно реформаторських подій, оголювала цей підтекст, виокреслюючи певну концептуальну модель поведінки українських шістдесятників. Крізь продуману структуру цього тексту, ідеологічно «підперту» висловлюваннями безперечних авторитетів-гуманістів різних епох, прозирає досить чітка концепція автора, яка виходить далеко за межі просвітницької мети й актуалізації літературного твору та його головного персонажу. Саме тому є потреба розгорнути ці контексти й підтексти ширше, звертаючись до самого тексту статті. Майстерно цитуючи «незаперечного» В. Белінського, І. Дзюба передусім конкретизує особистість Дон Кіхота як універсалію – на всі часи, доки буде існувати неправда і не скінчиться доти, «доки не затреться різниця між добром і злом», набираючи характеристик «зайвих людей», «диваків», «хімерників» та «ідіотів» в «усіх літературах світу» [6, 83]. Однак розпросторення Дзюбою явища донкіхотства до світових надчасових параметрів, точніше, акцентація на цій особливості існування роману «абстрактного ідеалізму» (Г. Лукач), не зменшує того «нерва

напруженості» для тогочасного сприйняття офіційною системою, що його створює звертання автора до поняття «покоління», неодноразово наголошуване у контексті шістдесятництва, що тоді вже здобулося на статус пасіонарного літературного покоління. Постать Дон Кіхота прямо корелює з аксіологічним полем самого шістдесятництва. Більше того, Дон Кіхот продовжується й «наростає в усе нових і нових поколіннях, які безпосередньо чи опосередковано до нього звертаються і в яких він на будь-якій історичній та психологічній відстані «індукує» необчислимі рефлексії, що долучаються щоразу по-своєму до нагромадженого вселюдського сприйняття Дон Кіхота, – і в цій уже новій і новій хвилі сприймань у свою чергу утривають і розпросторюють образ Дон Кіхота, розповнюють його ореол, употужнюють його «гравітаційне поле» [6, 83]. У цьому гравітаційному полі поетичні твори шістдесятників набирають особливо значимих смислів. Таке герменевтично-рецептивне заломлення образу Дон Кіхота в «духовну ситуацію» 1960-х рр. не тільки актуалізує тему «вічного» інтертекстуального персонажа як певної універсалії, моделі поведінки, а й дає рецепт розуміння розгортання рефлексій нового рівня на новому історичному витку в силовому полі його аксіологічних, хай і ідеалізованих, доведених до абсолюту, координат. Ставлячи Дон Кіхота в один ряд і Прометеем, Гамлетом, Фаустом – як символами «уселюдського духу», І. Дзюба не залишає ревнителю ідеологічної чистоти жодного сумніву в тому, що цей образ нібито наївного борця з вітряками насправді надихає і надихатиме все нові й нові покоління. Перемежуючи цитати Белінського і Ван Гога, Гейне і Герцена, Достоевського і Ейнштейна, Монтеск'є і Горація, Ф. Шіллера й Б. Шоу, Лесі Українки й Ж. Мішле, автор уміло перекидає містки між епохами, простежуючи тяглість явища в національному контексті, викреслює несподівані смислові асоціації, цитатно вибудовуючи своєрідну *концепцію-програму генерації*, домінантними в яких виступають поняття честі, вибору, обов'язку, самопожертви, віри – той концепт віри, що його постійно постулює у своїх працях Є. Сверстюк. «Що ж до мене, – цитує І. Дзюба листи Вант Гога, – то я знаю лише одне: найважливіше – це не ухилятися від свого обов'язку й не йти ні на які компроміси там, де мова заходить про нього. Обов'язок є щось абсолютне. А наслідки? Ми відповідаємо не за них, а за вчинений нами вибір – **виконувати чи не виконувати** свій обов'язок. Така точка зору – пряма протилежність принципів: мета виправдовує засоби» (Ван Гог. «Письма». М.-Л. – 1966.–С.190-191), – то хіба це не голос Дон Кіхота?» [6, 83]. Так тема обов'язку узалежнюється від вільного вибору, а значить – виклику існуючим реаліям.

Однак до питання наслідків І. Дзюба повертається ще раз, наприкінці статті (і це для нього принципово), цього разу не «прикриваючись» жодними авторитетами. Це розгортання теми наслідків – як відповідальності за «вчинений нами вибір» переводиться автором у площину провіденційного застереження, що прочитується двояко: як попередження самим шістдесятникам-пасіонаріям, так і тій ідеологічній машині тоталітаризму, що її розкрутила радянська система. І. Дзюба звертає увагу на те, що Дон Кіхот за всієї своєї доброти не такий уже й лагідний, як здається на перший погляд. І пояснює: «Як і в усякого фанатика, милосердя та правдолюбство уживаються в нього з нетерпимістю: запроваджуючи свої ідеали, підпорядковуючи їм життя, він, може, й не зупинився б перед насильством та несвідомою жорстокістю». Віддаючи належне геніальності М. де Сервантеса щодо діалектики людської природи («всяка одержимість, всякий моноідеїзм можуть бути зв'язані з більшим чи меншим елементом свідомої чи несвідомої нетерпимості, але без них не було б і найсвітліших поривань і найблагородніших добродійств») [6, 87-88], автор дає імпульс застороги тим «гарячим головам», які намагалися педалювати певні суспільні процеси, пропонує діапазон маневру в межах етики ненасилля. Йдеться про таку етику, що вбирає в себе «як засади субстанціональності, що виводить принцип відмови від агресії із особливого метафізичного розуміння людської сутності, так і конвенціональності», і пов'язана з прагматичними параметрами міжособової та міжнародної толерантності» [5, 445]. І. Дзюба пропонує діапазон маневру, аби убезпечитися від тих «підводних рифів», що криються за певними особливостями цього явища, зокрема тиранічної принциповості, фанатизму, що межує з нетерпимістю, від яких сам Дон Кіхот має «дитячі лазівки», змодельовані його хитрістю, оскільки, «впроваджуючи свої ідеали, він, на думку критика, може й не зупинився б перед насильством та несвідомою жорстокістю. І робить висновок: «Тріумфуючий Дон Кіхот, що диктує закони світові, певно, міг би бути страшним, але Дон Кіхот, що виступає проти всього світу (за цей же світ) – прекрасний» [6, 87-88]. Власне, у цій площині міркувань І. Дзюби відчуваються певні програмні тези шістдесятництва, що лежать у площині антитоталітаризму як способу мислення й дії і в цілому сама стаття сприймається як своєрідний ідеалістичний, «етичний трактат» шістдесятників із психологічно розгорнутими застереженнями, що їх завбачливо декларує автор, обстоюючи концепти толерантності, демократизму, поваги до чужого погляду тощо. Тему обов'язку І. Дзюба переводить у площину національного, звертаючись до творчої спадщини Лесі Українки і надаючи їй

міркуванням статусу *імперативу донкіхотства*. Алюзії до ситуації 1960-х рр. тут більш ніж прозорі: «Мені морально неможливо признати політичну прірву (історичну, як казав Куліш) за прірву реальну, і поки я не скинулася спогаду про абсолютно невільну Україну, я не можу, не сила моя скинутися того, чого досі не скинулася при гірших умовах» (Леся Українка, Твори в п'яти томах, т. У, К., 1956, С.21) – хіба це не донкіхотська невідхильність громадянської честі й совісті, невідмовність від самого себе?» [6, 84]. Так донкіхотство як вірність усвідомленому вибору прямо корелює з позицією **бути вірним самому собі, залишатися самим собою** – тільки тоді можна стати врівень із тими, хто ставив «свою честь і славу своєї землі вище за добробут і саме життя...» [6, 84]. Дослідник розгортає цей імператив до таких його добродійних складових, як обов'язок, честь, слава (слава-добродійність) – пізніше концептуалізовані ним у його персональному дискурсі Шевченкознавства. У цій статті І. Дзюба чи не вперше звертається до теми слави (як генетично спадкового концепту козацької слави у трактуванні Т. Шевченка), до важливості її культивування у суспільній свідомості як слави-добродійності (слави-честі), яка може бути «величезною силою етичного вдосконалення й духовної мобілізації, найдійовішою й найінтимнішою формою суспільного імперативу». Слава тут – як антитеза «смирненому корисництву й знітливій самобезпеці» [6, 84], як найвища добродійність лицарської самопожертви, згодом осмислена І. Дзюбою в контексті творчого спадку Т. Шевченка [8, 76-96].

Досить несподівано, начебто методом віддалених історичних асоціацій, І. Дзюба вибудовує месіанський дискурс як невід'ємну складову історичного розвитку людства. Цей висновок випливає з того, що автор ставить поряд не тільки генетично близькі «фігури»-персоналії, а й духовні феномени, які «видаються явищами зовсім іншого порядку, але насправді посідають споріднену духовну домінанту» [6, 84]. Саме вибір фігури – Жанни д'Арк – найближчої сусідки Дон Кіхота «в часі, просторі й [...] за душевною настановою, за візіями, за месіанським складом натури» – дає підстави зробити висновок про проекцію явища донкіхотства на явище месіанства – як усвідомленого громадянського обов'язку самопожертви заради суспільного добра, що проектується на саме явище шістдесятництва. Звідси – й апеляція до постатей Куліша й Лесі Українки, Т. Шевченка з його концептами козацької слави тощо. Кантівський моральний імператив, розгорнутий І. Дзюбою в історичній перспективі як одна з чинних універсальї соціуму й запорука біологічної та космічної еволюції, підкреслюється цитатою «перевіреного часом» Б. Шоу, з якої

впливає, що людина, здатна «йти назустріч злидням, ганьбі, вигнанню, тюрмі, жорстокому поводженню і самій смерті» [6, 85] постає рушійною силою історичного розвитку.

Стаття І. Дзюби цілком відповідає змістом її назві «Більший за самого себе», співвіднесений із постаттю Дон Кіхота, оскільки виходить далеко за межі цього літературного образу й розпросторюється не тільки до явища донкіхотства як романтичної моделі діалогу зі світом саморепрезентації, а й до явища національно осмисленої самопожертви, хоча й «одягнутої в шати» романтичного донкіхотства. Причому автор розглядає це явище зусібіч, наче вивіряє сучасність на відповідність кільком варіантам цієї самопожертви. Безперечно, в статті відлунує внутрішній діалог І. Дзюби, адже стаття писалася 1965-го р., коли шістдесятники зіткнулися з шаленим опором системи тим очікуваним змінам, призвідцями яких вони мріяли стати. Авторіві тези, що виходять далеко за межі теми твору М. де Сервантеса, е етичним підложжям ідей, викладених у трактаті «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Власне, перед нами – літературна проекція ймовірної реакції окремих соратників на його «Інтернаціоналізм чи русифікацію?» (обидва дослідження написані 1965 р.), своєрідний етико-моральний маніфест, етичний фундамент тих положень, що викладені в публіцистичній праці. «Абсолютний соціальний альтруїзм», за І. Дзюбою, може мати широкий діапазон «емоційно особових та вольових виражень» – автор номінує їх від грізного месіанства до блаженного самозречення, від хвиливого просвітлення подвижництва до грандіозно виплануваної і методично переведеної справи всього життя» [6, 85], ставлячи водорозділ між імпульсивно емоційним порухом і виваженим, продуманим налаштуванням на загальну мету. Романтичний вимір топології шляху шістдесятництва автор намагається врівноважити тверезим аналітичним поглядом на мету, засоби й результат явища донкіхотства. Фактично І. Дзюба вибудовує схему досягнення успіху від супротивного: «Часом треба бути легковірним, щоб дійти до серйозного; треба вирватися з смертодайних обіймів «нормального мислення», щоб мислити розумно; треба посідати дар святої сліпоти до незаперечної реальності, щоб побачити реальність вищу й істиннішу» [6, 87]. Однак «незаперечна реальність», сучасна шістдесятникам, потребувала, на думку І. Дзюби, не стільки «святої сліпоти» («*Ти суньголов. Ти скрізь напропадиме.//Чи ти вже зовсім розуму одбіг?!*» – звучить в «Баладі моїх ночей») [13, 176], скільки тверезого бачення й оцінювання як реалій, так і власних сил. Тому ця ідеалістична «донкіхотівська програма», метафорично вкладена у рамки статті «Більший за самого себе», врівноважується працею

«Інтернаціоналізм чи русифікація?» з її чітким фактологічним аналізом і оптикою бачення проблемного поля, позбавленою будь-якої аберації зору. І водночас саме вихід за межі можливого (реальність вища й істинніша – як ідеал, якого треба прагнути), зухвальство бачити віддалену перспективу й давали спромогу рухатися вперед. Ось як проектує автор ситуацію Дон Кіхота на сучасну йому ситуацію вибору: «Згадаймо, як добрі приятелі Дон Кіхота з найкращих міркувань, самовіддано і винахідливо рятували його від чергових безумств повертали до нормального трибу життя. Це ціла велика загальнолюдська тема!» – наголошує І. Дзюба. – «Армії спасіння» в тому чи іншому вигляді існували завжди, і доброзичливці ніколи не дрімали. Бо *тверезодумна*, нормальна, *лояльна людиноодиниця* не попустить поруч себе очевидного і безпідставного відхилення від *оптимального держстандарту*, не простить неповаги до здорового глузду – цього «святая святых» усякого спокою і порядку» (курсив мій – Л.Т.) [6, 86]. Однак він не обмежується прозорими натяками на потугу «лояльності», «уособлену в образі «приват-вірнопідданців», яка запопадливо виконує свою нібито «рятівну» функцію: він розгортає дискурс спротиву тим, хто наважується виходити поза межі, до явища інквізиції, цілком прямолінійно зазначаючи, що це явище в певні історичні епохи «ставало предметом пильної державної політики, головним змістом діяльності цілих інституцій, асоціацій, конгрегацій тощо». «Братолюбне рятування душ» було місією всякої порядної інквізиції, гірко іронізує автор із того приводу, що в це «боговподобне діло» вкладалася вся сила «кебети й серця» не останніх державних мужів [6, 86]. Звісно, таке пряме називання «інквізицією» санкціонованої владою розправи над українською інтелігенцією, яка розпочалася з 1963-го р. минулого століття, якби ця стаття була тоді надрукована, попри всі тонкощі й хитрощі езопової мови послужило би ще одним звинуваченням проти її І. Дзюби.

І. Дзюба, апелюючи до морального імперативу своєї генерації, звертається до слів Ейнштейна, називаючи їх «глибокими»: «Моральні якості видатної людини мають, мабуть, більше значення для певного покоління і всього ходу історії, ніж чисто інтелектуальні досягнення» («Памяті Марії Кюрі», в книзі А. Ейнштейн. «Физика и реальность», М., 1965, с. 116). «Хто зна чи маловідомий у нас моральний подвиг Ейнштейна не значить для людства більше (як у це вірив він сам), ніж його наукові відкриття. Бо, зрештою, наукові відкриття рано чи пізно, заразом чи поодиночі були б dokonані іншими вченими, але яке щастя, що людина котра їх здійснила, водночас явила світові істинну великість душі!» [6, 86-87]. Однак для І. Дзюби, інтелектуала, здатного

бачити шляхи розв'язання проблем національного відродження ширше, ніж суспільно-політичний рух за демократичні права, явище донкіхотства набирає ширших обрисів, вторгаючись у сферу *інтелектуального самозречення*, зразком якого є для автора Ейнштейн, котрий зробив виклик здоровому глузду, здобувшись на кпини своїх колег. Тож Ейнштейнова спорідненість із Дон Кіхотом, за І. Дзюбою, не вичерпується етичним максималізмом: «вона зачіпає, хоч як це парадоксально, і сферу «чисто інтелектуальних досягнень». Адже і науковим своїм відкриттям Ейнштейн зобов'язаний своєму... донкіхотству! Не забуваймо, що саме в єдиній теорії поля колеги бачили донкіхотство» (заперечення проти теорії відносності Бор, Луї де Бройль та ін.). Наголошуючи на тому, що є підстави говорити ще про багато «духовних з'явиськ і феноменів, які увиразнюють вселенські параметри Дон Кіхота», І. Дзюба вбачає переконливість Рицаря Сумного Образу в психологічній істинності й непреложній відкриттєвості, яка «не боїться многовимірності, суперечності і навальних контрастів» [6, 87]. Блискуча ерудиція автора, вміле оперування тими поняттями, що вибудовують його концепцію, здавалося б, безпечними засобами (з допомогою висловлювань світових авторитетів, чії думки годі заперечити чи піддати сумніву) поєднані з глибокою аналітикою та віртуозним умінням користуватися езоповою мовою.

Тема Дон Кіхота як проєкції топології індивідуального та поколінневого життєвого шляху осмислювалася не тільки І. Дзюбою. Тоді ж, із нагоди відзначення 350-річчя від дня смерті М. де Сервантеса, Є. Сверстюк написав статтю «Вибитий з сідла» (публікація з'явилася 1966 р. в ч. 4 журналу «Українська мова і література в школі» (С.92-94) під псевдонімом В. Андрієнко, оскільки автор не міг підписати її власним прізвищем з причини накладених на нього заборон (текст, уміщений в книзі вибраного «На святі надій», К., 1999 – це текст тієї статті, доповнений новішою, написаною 1993 р. як післяслово до планованого дитячого видання М. де Сервантеса: в такому форматі вперше опубліковано саме в книжці вибраного «На святі надій» під назвою «Наш гість жаданий Дон Кіхот». Він став логічним продовженням написаного автором у лютому 1974 р. в лагері Кучино 3891/36 (у книжці вказана дата – 11.74) вірша «Сервантес», означеного ним варіацією на «вічну тему» (саме його він цитує в листі з табору до Ю. Луцького 2 бер. 1981 р., [18, 12-13]. Публікації цієї тематики розгортають у творчості Є. Сверстюка своєрідний авторський піддискурс: «Дон Кіхот» (ж. «Визвольний шлях», 1977, кн.. 6, с 679-682); «Дон Кіхот» (ж. «Визвольний шлях», 11981, кн.. 4, с. 465); Проти вітру

кидає насіння /Вірші/: «Сервантес», «Шпага» (ж. «Україна», 1990, №26, с. 13-16); Шпага //Зб. «Поезія». – Рад. письменник. – 1990 – Вип. 2, С. 153-163); Сервантес («Молода гвардія» 1992, 28 лют.) та ін., що засвідчує вірність автора темі донкіхотства й дає право означити її як одну з концептуальних в усвідомленні ним свого життєвого шляху. У статті Є. Сверстюка «Вибитий з сідла» (1966) можна знайти хіба алюзії до сучасної авторові теперішності, вкладені у кілька абзаців, як-от: «...Зрештою, для нього важливий не успіх, а вірність собі, своїм ідеалам і високим поняттям чести. У найгірших ситуаціях він не падає духом й залишається собою!» [Цит. за: 27, 596-597].

У дискурсі шістдесятництва максима *«залишатися собою»* зберігає статус засадничої впродовж десятиліть, визначаючи сенс топології того нонконформістського шляху, який обрали для себе носії «лицарської чести» ХХ ст. Темпоральна її актуалізація відбувається у Є. Сверстюка в простий спосіб, проте набуває узагальнюючого й певною мірою метафізичного виміру: «...Він і зараз іде по планеті, його дух неодмінно оживає в кожному народі й у кожній людині», що, безперечно, передбачало й актуалізацію цього духу *вірності собі* в контексті української реальності 1960-х рр. Така аналогія до сучасності посилюється узагальненням: «Життя завжди відкрите для подвигу...» [27, 597]. Уже пізніше, в 1993-му, Є. Сверстюк зміг розставити відповідні акценти (друга частина статті «Мігель Сервантес» під назвою «Наш гість жаданий – Дон Кіхот») [Див.: 27, 598-607]. Зокрема, він зазначає, що в добу «цілковитої безпросвітності й задушення особи за комуністичного режиму» Дон Кіхот стає символом позитивного героя, який «виборює право на життя». Більше того, письменник легітимізує в дискурсі шістдесятництва апологетику Дон Кіхота – як безперечний позитив і вияв відваги: «Українська інтелігенція 60-х років зустрілася з Дон Кіхотом по-своєму. То тут, то там з'являвся гурт людей, озброєних уявленнями й чеснотами з добрих старих книжок і лицарською відвагою. Симптоми донкіхотства фіксувалися в КГБ як спроби повстання проти режиму» [27, 605]. Вважаючи найодчайдушнішим лицарем на цій дорозі «шляхетної боротьби» В. Стуса, письменник делікатно розставляє акценти між тими, кого донкіхотство розвело по різні боки барикад: «Декого з тих зухвальців стягував Санчо Панса з висот обов'язку на доли здорового тверезого банального глузду. Тоді вони, махнувши рукою на журавля в небі, опускалися до згоди з владою, писали покайні заяви, і то вже був кінець їхнього донкіхотства. Розпроцавшись зі священними пориваннями й мріями, люди блякли й опускалися...» [27, 605]. Тобто Є. Сверстюк, на відміну од І. Дзюби, звужує явище донкіхотства лише до «поля боротьби»

(«Скільки ламало життя, / Скільки брало на глум – / Чистим лишився стяг, / Вічним – шляхетний сум» – ці рядки засвідчують несхибність позиції й вірність обраному шляху) [18, 12-13], тоді як І. Дзюба розширював його до інтелектуального «інакомислення» як виклику звичним схемам та усталеним стандартам. Стаття завершується згаданим уже віршем «Сервантес», текст якого Є. Сверстюк посилав у листі В. Стусові під час його магаданського заслання і який В. Стус сприйняв «якось особливо інтимно, майже як власний» [27, 606]. (Зберігся, за свідченням Є. Сверстюка, автограф рукою В. Стуса, написаний ним з пам'яті). Рядки Є. Сверстюка «*Чорні в очах хрести – / Тіні від ґрат в хрестах*» – це не тільки вражаючий візуальний ряд жорсткої тюремної реальності (в якій і народжувався, аналогічно до «Дон Кіхота» М. де Сервантеса, вірш самого Є. Сверстюка «Сервантес»), а й віддалена, проте досить прозора біблійна проекція на страдницький шлях Ісуса Христа. Його топологія і є тим фундаментом, на якому ґрунтується, зокрема й опосередковано, через літературний образ Дон Кіхота, віра й послідовність тих, хто кинув виклик не тільки радянській системі, а й власній долі. Оскільки тема «тілесності людини і Христа втілюється у «внутрішньому» сюжеті хлібного зерна, в тій трансформації, яку воно переживає на шляху від народження до смерті, включаючи перспективу свого посмертного відродження» [12, 62], можна говорити про трансформацію в літературному дискурсі шістдесятництва й символічного образу зерна, що, за Г. Сковородою, символізує колообіг життя і нескінченність його оновлення. Християнська проекція тут тим більш очевидна, що пояснюється основною, глибокою ідеєю твору М. де Сервантеса, що її сформульовано таким чином: «головна емблематична сцена «Дон Кіхота» – сцена з вітряками, що об'єднує в собі основні символи роману, від ідеї колообігу життя до хреста (лопасті млина – це *хрест, що обертається*. Як і Дон Кіхот, якого «перемелено» на млині життя, приготований для того, щоб «набути буття істинного», так, зрештою, й репрезентанти шістдесятництва, що не зазнали тріумфу перемоги на рівні системних суспільних змін, зазнали відчуття себе поколінням-предтечею. Пафос наївної віри, присутній у дискурсі донкіхотства, усвідомлювався Є. Сверстюком як послідовність обраної лінії поведінки, здатність залишатися собою – навіть попри риторичне запитання щодо вірності наївному романтизму: «*Лицарський вік минув./Лицарство – вік оман./Може народію втну/На лицарський роман?*» [18, 12]. У Сверстюковій проекції «наївного лицарства» на власний життєвий шлях відчувається потужний струмінь авторської іронії, адже саме це явище передбачає широку рецептивну амплітуду – від захоплення до

іронії й навіть до сарказму. Проте ця іронія не перекреслює пафосу відданості обраному шляху. Отже, образ «лицаря без страху й докору» в інтерпретаційному полі шістдесятництва набирає смислу не тільки універсального образу-символу, а й *міфологеми* і *топосу*, що їх М. Коцюбинська актуалізує таким чином: «Головне тут – той *заряд покликаності*, що об'єднавав цих людей, вивищував їх над обивательським загалом і визначав їхній шлях і вічну актуальність, особливо в умовах «рідної чужини» – України. Вони боролися не з вітряками, ставили перед собою усвідомлені, хай і важко досяжні цілі й таки реалізовували їх у міру сил і можливостей – сьогодні, у ретроспекції часу, це стає очевидним» [26, 43].

Ще одну проекцію цієї теми знаходимо в цитованій уже «Баладі моїх ночей» Ліни Костенко. Її Дон Кіхот актуалізує як проблему вибору («шукає вітряка»), так і, фактично, марності зусиль боротися з усерозлитим злом («і в порожнечу потрапляє спис»). Існують різні версії інтерпретації цієї поезії Ліни Костенко; зокрема стаття О. Варави [2] сприймається як контрверсія до тлумачення цього твору іншими дослідниками [19], які зіставляють його з «Альбатросом» Ш. Бодлера, акцентуючи на опозиції *поет/обиватель, людина духу/людина плоті*. У пропонованій інтерпретації певне місце відводиться темі, на тлі якої поета турбує власна гординя. Згідно з концепцією І. Шаха, Дон Кіхот Ліни Костенко у контексті «карнавального буття», на думку цих дослідників, постає як «мудрець-дурень», «мудрець-ідіот-шейх», подібний до філософа-мандрівника. О.Варава ж, акцентуючи на повторі у тексті займенника «*мій*» (балада *моїх* ночей, *мій* Дон Кіхот, *мої* думки, *моя* гординя), наголошує на власному прочитанні цього образу Ліною Костенко, вводячи його у контекст світової літератури (як-то однойменного роману Г. Гріна чи пушкінського твору). «Авторка переймається долею Дон Кіхота, як власною, він – частина її сутності, але не вона сама («*мій*», але «*інший*») [2, 141]. Відсутність у тексті образу зброєносця Санчо Панси дає йому право зробити висновок про перенесення концепції у сферу цілісності головного героя, оскільки він сам (а не традиційне поєднання протилежностей – Дон Кіхота і Санчо Панси) «поєднує внутрішню і зовнішню людину, тобто є цілісною самостійною особистістю» [2, 144], якій не потрібні прагматичні поводитирі. Власне, переведення образу Дон Кіхота у площину аристократії духу (О. Варава заакцентується на запропонованому поетесою асоціативному ланцюгу: мандрівний лицар / сильна цілеспрямована особистість / аристократ духу, вказуючи на те, що ці образи існують у світовій літературі відокремлено) дає можливість читачеві бути свідком зустрічі в алегорично-фантастичному просторі

«двох свідомостей»: з одного боку, Дон Кіхота, а з іншого (...) самої авторки» [2, 144]. Тому художня свідомість долає замкнутість внутрішнього монологу, виходячи на рівень драматичного діалогу двох історичних свідомостей (адже Дон Кіхот і авторка «Балади» – люди різних історичних епох і формацій), більше того, полілогу – з Іншим, світом, обставинами тощо. Доля Дон Кіхота, якого авторка наділяє статусом обраного, трактується нею, як її власна доля, він – частина її сутності, але не вона сама («мій», але «інший») [2, 144], тобто поетеса не отожднює себе повною мірою зі своїм героєм, залишаючи за собою право бути іншою, сповідуючи хіба саму сервантівську ідею. На відміну од Сервантеса, який зберігає гірку загадку свого героя не до кінця проясненою, Ліна Костенко актуалізує тезу про месійність свого героя, покликаного довести «здатність дорівнювати собі» [2, 142]. Проте риторично-запитальні фрази на кшталт «*Мій Дон Кіхоте, лицарю, чого-бо ти // бредеш один по цій гіркій стежі?*» звернені не тільки до себе самої в ситуації трагічного пережиття власного граничного буття, а й до тієї «шопти» відчайдух, які у лицарських обладунках духу кинули виклик реальності. І все ж звучить сумнів: «*А чи коли доточить хто собою // твої незрячі подвиги вночі?*» [13, 176]. Проте це лише до певної міри співзвучне тезі, нібито мандрі Дон Кіхота – не алегорія долання шляху, а хаотичний рух покинутої людини, яка збилася зі шляху: «*А може навпаки? Божевільний світ...?*» [23]. Соціокультурна ситуація, коли «все довкола мертво, зачакловане» («*І ніч глуха, і поле перекопане, // і в порожнечу поціляє спис*»), звісно, не дає ліричній героїні підстав для оптимізму: «*Мої думки печальні, наче клоуни, // що, сміючись, розмазують сльозу*» [13, 176]. Однак попри відчуття божевільності й абсурдності неспівзвучного ліричній героїні світу вона все ж несе в собі волю до досягнення своєї мети. Дзюбин мотив «армії спасіння» в тому чи іншому вигляді (як цілої великої загальнолюдської теми) у поезії Ліни Костенко звучить надзвичайно різко й безкомпромісно, обертаючись своїм дзеркальним відображенням, де розкривається поняття безликого й безвідповідального натовпу: «*...Ти думав – люди, глянув – барани! // Ти їм на поміч, лицар-недопета. // Ти їх рятуєш, а вони у крик. // Ех, Дон Кіхоте, їм же не до тебе. // Не заважай їти їм на шашилик*» [13, 176] і розгортається в рецепцію лицарства середовищем.

Цій поезії передувала поема Ліни Костенко «Мандрівки серця» (зб. «Мандрівки серця, 1961) – своєрідна варіація на тему *блудного сина* й по-своєму потрактований *олтар людських чеснот* (що в пізнішій творчості Вал. Шевчука знайшло широкое історично й національно детерміноване потрактування цієї біблійної притчі; так само на

біблійній концепції блудного сина як метафорі національної топології шляху постійно акцентує в своїх публікаціях Є. Сверстюк). Поетика цього твору споріднює його і з темою донкіхотства: «...*А мое життя перемелено./Перемелено, перебито./Хоч немарно його прожито*» [14, 100]. Однак досвід, набутий у цих мандрах, де відбувається конфлікт різних інтерпретацій світу, так само, як ілюзій та здорового глузду, дає неоціненне соціальне значення, а не тільки постає креативом для творчих прозрінь. Зрештою, життя доводить ту істину, що «схема інтерпретації у поняттях здорового глузду не є більш прийнятною для ситуацій переходу із цієї реальності, робить марними аксіоматичні підстави всіх можливих пояснень, догідних для щойно полишеної реальності» [32, 164]. І попри те вирватися з цієї спрофанованої реальності не було можливості: шістдесятники мусили перебувати в повсякденних обставинах як єдино можливих згідно з їхнім вибором. Подібно до Дон Кіхота, котрий перебував у світі, якому фактично не належав, оскільки був ув'язнений «у повсякденну реальність, мов у в'язницю й катований найжорстокішим наглядачем – здоровим глуздом, який є усвідомленням своїх повсякденних меж» [32, 168], вони мисленнево належали світові іншому – правди, справедливості, інтелекту, демократичних свобод, переважно не піддаючись «здоровому глуздові» компромісів, який автоматично зараховував людину до «міщан». Бо попри всю зболену іронію й самоіронію й жорсткі перспективи, вони залишали для себе простір надії та оптимізму: *«Замглиє степ козацькими могилами.// Минає час, єдиний секундант.// Стоїть вітряк з опущеними крилами.// Стриножений пасеться Росінант...»* [13, 177]. Тож концептуальний образ-міфологема Дон Кіхота в творчості й топології шістдесятників, розгортаючи дискурс наївного, хоч і усвідомленого романтизму, утверджував себе й по лінії духовної опозиції *донкіхотство/міщанство*, де останнє асоціюється з бездуховністю, черствістю, байдужістю, штучністю (на особливо високих регістрах це утверджувала поезія В. Симоненка й М. Вінграновського). Усвідомлена апологетика донкіхотства в 1960-х рр. зчаста потверджується й самими шістдесятниками. Так, осмислюючи свій творчий шлях, В. Дрозд наприкінці 1980-х зізнався, що віра в майбутнє – «попри все, що ми бачили й переживали» – можливо, це своєрідне «донкіхотство», але «якими духовно збіднілими, замуленими в болото пристосуванства прийшли б ми в сьогоднішній день без нього!» [9, 10]. Ця апологетика розгортає ще один, не усвідомлений самими шістдесятниками дискурс, що лежить у площині пошуку національної та індивідуальної ідентичності, тієї «невданої людини» («повної людини»), яка становила ідеал цього покоління. Концептуальний

образ-міфологема Дон Кіхота в творчості й топології шістдесятників засвідчив, що українській ментальності близький іспанський ірраціональний дух, який ліг в основу філософії кіхотизму Унамуно (див., зокрема, його філософську працю «Життя Дон Кіхота і Санчо», 1905). Маючи певні точки дотику з ученням Г. Сковороди, зокрема у домінуванні духовних, містичних координат над земними, матеріальними, він «протиставлений раціональному, матеріалістичному, прагматично-бездушному духові Європи» [28, 99].

Повернутися до цього дискурсу потребує та дуалістична позиція Дон Кіхота, що її можна означити як втілення трагічних протиріч у царині пошуку людиною самої себе. На потвердження цієї тези зачитую двох дослідників: «Дон Кіхот, як уявляє його собі Унамуно, втілює два типи особистості, які є почасти збіжними і почасти суперечними, – к'еркегорівського лицаря, котрий шукає порятунку для своєї свідомості в крайньому суб'єктивізмі, і надлюдини Ніцше, чия індивідуальність, що не трансцендує за межі часу, засновується на волі до буття. Унамуно розв'язує це протиріччя, наповнюючи трансцендентного лицаря К'еркегора волюнтаризмом надлюдини Ніцше» (Regalado Garciz F. F. *El sievro y el senior*. – Madrid, 1968. – P. 117) [Цит. за: 28, 99]; «Принципово нове потрактування традиції Унамуно (як необхідність пошуку вічної традиції в теперішньому, принципові засади якої викладено в праці «Вічна традиція» – Л. Т.), що перегукується з уявленнями К.-Г. Юнга про глибинні архетипи несвідомого, сьогодні може розглядатися як спроба аналізу ментальних структур етносу. Вічна традиція – це те загальнолюдське, що живе в кожному з нас. Заклик «йти до вічної традиції» є закликом йти до себе як особистості, шукати в собі людину» [4, 91]. Тож пошуки шістдесятниками сквородинівської «повної людини» з тверезою настановою на самовдосконалення й самопізнання («пізнай себе») врівноважуються ідеалістичним комплексом «донкіхотства», творячи дихотомічну модель топології життєвого й творчого шляху цього літературного покоління. Адже, за словами І. Жиленко, «Поки ще мандрує Дон Кіхот – //рецидивом, невмирущим дивом – [...] можна жити на цій землі скорбот».

Список використаних джерел і літератури:

1. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів. – К., 2008.
2. Варава О. Б. Інтерпретація образу Дон Кіхота в поезії Ліни Костенко «Балада моїх ночей»: ідеальний вимір // Вісн. Луганс. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка: Філол. науки. – Луганськ, 2009. – Ч. I. – № 3 (166). – С. 139–145.
3. Вінграновський М. Вибрані твори: у 3-х т.; Т. I: Поезії. 1954–2003. – Тернопіль, 2004.

4. Грабовська І. Йому «боліла» Іспанія // Філософ. та соц. думка. – 1995. – № 11–12. – С. 87–91.
5. Гутов Е. В. Ненасилия Этика // Современный философский словарь / [под общ. ред. В. Е. Кемерова]. – М., 2004. – С. 443–446.
6. Дзюба І. Більший за самого себе // Сучасність. – 1995. – № 7/8. – С. 82–88.
7. Дзюба І. Виступ на вечорі, присвяченому тридцятиліттю з дня народження В. Симоненка в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 153–158.
8. Дзюба І. // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / [Ю. Барабаш [та ін.]. – К., 2008. – С. 76–96.
9. Дрозд В. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля... Начерки літературного автопортрета // Вибрані твори у 2-х т.; Т. 1. – К., 1989. – С. 5–32.
10. Иванов Б. Донкіхотство // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова [та ін.]. – Чернівці, 2001. – С. 153–154.
11. Ильин В. В. Философская антропология: учебное пособие / В. В. Ильин. – М., 2006.
12. Карасев Л. В. Живой текст // Вопросы философии. – 2001. – № 9. – С. 54–70.
13. Костенко Л. В. Вибране. – К., 1989.
14. Костенко Л. Мандрівки серця: [поезії]. – К., 1961.
15. Кримський С. Ранкові роздуми. – Київ, 2009.
16. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук. – Мюнхен–Львів, 1995.
17. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2004.
18. Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком. – Балтимор–Торонто, 1992.
19. Марченко Н., Савчук Р. Дон Кіхот українського міфу // Українська мова та література. – 2000. – № 11. – С. 4–5.
20. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті // Слово і Час. – 2009. – № 2. – С. 3–14.
21. Олійник Б. Вибір! [поезії] /. – К., 1965.
22. Ортега-и-Гассет Х. На смерть Унамуно // Этюды об Испании. – К.: Новый Круг–Порт-Рояль, 1994.
23. Пас О. Новая аналогия: поэзия и технология // Иностранная литература. – 1991. – № 1. – С. 24–236.
24. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії. – Івано-Франківськ, 1998.
25. Проблемы современного сравнительного литературоведения / [отв. ред. Н. А. Вишневская, А. Д. Михайлов]. – Москва, 2004.
26. Світличний Іван, Світлична Надія. З живучого племені Дон Кіхотів; упоряд. М. Коцюбинської, О. Неживого; вст. ст. М. Коцюбинської. – Київ, 2008.
27. Сверстюк Є. Вибитий із сідла (Мігель Сервантес) // На святі надій. -- Київ, 1999. – С. 594–607.

28. Семко Г. С. Мігель де Унамуно: між історією та позачассям // Філосо. та соц. думка. – 1995. – № 11–12. – С. 92–99.
29. Соловей Е. Українська філософська лірика: [навч. посіб. із спецкурсу]. – К., 1998.
30. Унамуно М. Вічна традиція // Філосо. та соц. думка. – 1995. – № 11–12. – С. 100–121.
31. Чижевський Д. Філософські твори: у 4 т. – Т. 3. – Київ, 2005.
32. Шюц А. Дон Кіхот і проблема реальності // Філосо. та соц. думка. – 1995. – № 11–12. – С. 144–169.

References:

1. Bovsuniv's'ka T. V. Osnovy teoriiy literaturnykh zhanriv. – K., 2008.
2. Varava O. B. Interpretatsiya obrazu Don Kikhota v poeziyi Liny Kostenko «Balada moyikh nochey»: ideal'nyy vymir // Visn. Luhans. nats. un-tu im. Tarasa Shevchenka: Filol. nauky. – Luhans'k, 2009. – Ch. I. – # 3 (166). – S. 139–145.
3. Vinhranov's'kyu M. Vybrani tvory: u 3-kh t.; T. 1: Poeziyi. 1954–2003. – Ternopil', 2004.
4. Hrabov's'ka I. Yomu «bolila» Ispaniya // Filos. ta sots. dumka. – 1995. – # 11–12. – S. 87–91.
5. Hutov E. V. Nenasylyya «tyka» // Sovremennyy fylosofskyy slovar' / [pod obshch. red. V. E. Kemerova]. – M., 2004. – S. 443–446.
6. Dzyuba I. Bil'shyy za samoho sebe // Suchasnist'. – 1995. – #7/8. – S. 82–88.
7. Dzyuba I. Vystup na vechori, prysvyachenomu trydtsyatylittyu z dnya narodzhennya V. Symonenka v Budynku literatoriv 16 sichnya 1965 r. // Suchasnist'. – 1995. – # 1. – S. 153–158.
8. Dzyuba I. // Temy i motyvy poeziyi Tarasa Shevchenka / [Yu. Barabash [ta in.]. – K., 2008. – S. 76–96.
9. Drozd V. Moyi dukhovni mandrivky: vid Pakulya do Mryna i zнову – do Pakulya... Nacherky literaturnoho avtoportreta // Vybrani tvory u 2-kh t.; T. 1. – K., 1989. – S. 5–32.
10. Ivanov B. Donkikhoto stvo // Leksykon zahal'noho ta porivnyal'noho literaturoznavstva / [za red. A. Volkova [ta in.]. – Chernivtsi, 2001. – S. 153–154.
11. Yl'yn V. V. Fylosofskaya antropolohyya: uchebnoe posobyе / V. V. Yl'yn. – M., 2006.
12. Karasev L. V. Zhyvoy tekst // Voprosy fylosofyy. – 2001. – # 9. – S. 54–70.
13. Kostenko L. V. Vybrane. – K., 1989.
14. Kostenko L. Mandrivky sertsya: [poeziyi]. – K., 1961.
15. Kryms'kyy S. Rankovi rozdumy. – Kyiv, 2009.
16. Kul'chyt's'kyy O. Osnovy filosofiyi i filosofichnykh nauk. – Myunkhen–L'viv, 1995.
17. Lotman Yu. M. Semyosfera. Kul'tura y vzryv. Vnutry myslyashchykh myrov: Stat'y. Yssledovanyya. Zametky. – SPb., 2004.
18. Luts'kyy Yu. Lystuvannya z Yevhenom Sverstyukom. – Baltymor–Toronto, 1992.
19. Marchenko N., Savchuk R. Don Kikhoto ukrayins'koho mifu // Ukrayins'ka mova ta literatura. – 2000. – # 11. – S. 4–5.

20. Nyamtsu A. Do problemy funktsionuvannya «literaturnykh arkhetyviv» u yevropeys'komu zahal'nokul'turnomu konteksti // Slovo i Chas. – 2009. – # 2. – S. 3–14.
21. Oliynyk V. Vybir! [poeziyi] /. – K., 1965.
22. Orteha-y-Hasset Kh. Na smert' Unamuno // Этюд об Урпаны. – K.: Новы Крех –Port-Royal', 1994.
23. Pas O. Novaya analohyya: poэzyya y tekhnolohyya // Ynostrannaya lyteratura. – 1991. – # 1. – C. 24–236.
24. Polishchuk Ya. Mifolohichnyy horyzont ukrayins'koho modernizmu: literaturoznavchi studiyi. – Ivano-Frankivs'k, 1998.
25. Проблемы sovremennoho sravnytel'noho lyteraturovedenyya / [otv. red. N. A. Vyshnevskaya, A. D. Mykhaylov]. – Moskva, 2004.
26. Svitlychnyy Ivan, Svitlychna Nadiya. Z zhyvuchoho plemeni Don Kikhotiv; uporyad. M. Kotsyubyns'koyi, O. Nezhyvoho; vst. st. M. Kotsyubyns'koyi. – Kyiv, 2008.
27. Sverstyuk Ye. Vybytyy iz sidla (Migel' Servantes) // Na svyati nadiy. -- Kyiv, 1999. – S. 594–607.
28. Semko H. S. Mihel' de Unamuno: mizh istoriyeyu ta pozachassyam // Filos. ta sots. dumka. – 1995. – # 11–12. – S. 92–99.
29. Solovey E. Ukrayins'ka filofs'ka liryka: [navch. posib. iz spetskursu]. – K., 1998.
30. Unamuno M. Vichna tradytsiya // Filos. ta sots. dumka. – 1995. – # 11–12. – S. 100–121.
31. Chyzhevs'kyy D. Filofs'ki tvory: u 4 t. – T. 3. – Kyiv, 2005.
32. Shyuts A. Don Kikhot i problema real'nosti // Filos. ta sots. dumka. – 1995. – # 11–12. – S. 144–169.

Summary

Liudmyla Tarnashynska

Discourse of Quixotism as Idealistic Directive and Artistic-Aesthetic Practice of Ukrainian Men of the Sixties

The article draws parallels between the discourse of quixotism as a sociocultural phenomenon with the discourse of Ukrainian men of sixties. It is considered as axiological and stylistic reflection of the myths servantsa hero: and in the topology path of life, and in the works of the brightest representatives of this generation (I. Sverstiuk, Ivan Dziuba, I. Svitlychnyi, M. Vinohradovskyi. Oliynyk, etc.). In this case the phenomenon of Ukrainian of quixotism of men of sixties is considered in the context of the Ukrainian Cossack tradition of chivalry and sacrifice.

Key words: *quixotism, sixties, generation, image, myth, universal, selection, chivalry, self-sacrifice.*

Дата надходження статті: «17» лютого 2017 р.

Дата прийняття до друку: «10» березня 2017 р.

УДК 821.161.2–32.09

ТЕТЯНА ТКАЧЕНКО,

*кандидат філологічних наук, доцент
(м. Київ)*

**Актуалізація національних концептів
у малій прозі Леоніда Мосендза**

У статті розглянуто мистецьку інтерпретацію національних концептів у новелістиці Леоніда Мосендза. Досліджено чинники українського ренесансу, що залишаються константними в проекції «минуле – теперішнє – майбутнє». Висвітлено роль особистості-націонарія та її відповідальність у процесі консолідації народу, пробудженні пасивної маси, зараженні переможним духом, координації боротьби проти ворогів незалежної держави, формуванні громадянського суспільства. Доведено негативний вплив псевдоісторичного бачення окремих персоналій, що спотворюють істинну візію та пропагують хибні орієнтири. Встановлено пріоритетну функцію етногенетичної пам'яті в подоланні рабської свідомості, позбавленні комплексу меншовартості, психології жертви й утвердженні самобутності нації.

З'ясовано семантику образів-символів, значення назв і постаті наратора у текстовій організації творів. Особливу увагу звернено на ідіостиль автора.

Ключові слова: *особистість, нація, концепт, символ, проекція.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Творчість Леоніда Мосендза жанрово розмаїта. Письменник презентував поеми, вірші, роман, повісті, оповідання, новели, есе. Однак досі читацькому загалу він відомий винятково як поет. Звідси, аналіз малих прозових текстів члена Легії Українських Націоналістів є визначальним складником цілісної візії доробку і внеску постаті у поступ культурно-громадського життя українства 20–40-х років ХХ ст.

Аналіз досліджень і публікацій... Творчий та життєвий шлях Леоніда Мосендза студіюють з огляду на світоглядні орієнтири митця та історичний контекст, зокрема, відомі комплексні праці Романа Задеснянського (Бжеського), Ігоря Набитовича, Олега Багана, які обирають визначальною автобіографічну, неоромантичну або історіософську домінанту відповідно. Та більшість літературознавців, аналізуючи епічну спадщину «вісниківця», зосереджують увагу на незакінченому романі «Останній пророк» (Остап Гарнавський, Богдан Кравців, Микола Васьків, Тетяна Яковенко, Віра Просалова), лише побіжно згадуючи новелістику непересічного, а, на думку Дмитра

Донцова, «найкращого» в цьому жанрі, автора. Збірки «Людина покірна» і «Помста» є знаковими не тільки у спадщині, але і в самоусвідомленні митця. Адже, осягаючи й переосмислюючи буремні події минулого, письменник вдається до рефлексії, вербалізує національні імперативи, метафоризує дійсність, надає художнім текстам позачасового звучання.

Формулювання цілей статті... Мета статті – дослідити актуалізацію національних концептів у малій прозі Леоніда Мосендза.

Виклад основного матеріалу... Центральним персонажем кожного твору «пражанина» є людина. Письменник наголошує на значенні думки, слова та вчинку індивіда у розвитку етносу, народу, нації, повсякчас доводячи цей взаємозв'язок. Він прискіпливо аналізує психологію особи у межовій ситуації, відтворюючи процес її деградації чи еволюції в історичному контексті доби. Варто зазначити, що автор лише умовно розділяє персонажів на свій / чужий. Принаймні такий поділ притаманний власне сюжетній колізії. Натомість у лабораторії обсервації, рецепції та інтерпретації людського «Я» він відсутній.

Наприклад, у новелі «Людина покірна» представник старорежимної влади інженер Калер протиставляється натовпу революціонерів. Оповідач, який, імовірно, виступає alter ego автора, презентує дві антиномічні пари: людина – система, особистість – юрба. Крім соціального аспекту, втілено психологічний ракурс, коли відбувається формування т. зв. культурної істоти, не здатної до самостійного мислення, що неминуче зумовлює духовне самознищення.

Звідси, юрба ототожнена з диким звіром. Аналізуючи постать очільника змін, Леонід Мосендз використовує контраст, зіставляючи маргінала-корманича та особистість-захисника системи. «Мавпа з мотузком у зубах» виявляється примітивною істотою в людській подобі, яка самостверджується кров'ю. Натомість інженер гідно приймає смерть: відштовхуючи сибіряка, він чинить самогубство. Тобто система виховала особу, та не змогла викоренити індивіда. Тому нікчема не може судити й виносити вирок особистості, котра не встановлює місце і час відходу, але здатна самостійно вирішити, як піти.

Синдром жертви, яка часто вражає українство в обурливому смиренні перед загарбником, представлена в новелі «На утвор». Оповідач наголошує на емоційному зараженні юрби, коли в умовах постійної напруги і смертельної небезпеки атрофується розум та нівелюються будь-які чуття, крім страху й інстинкту самозбереження. На культивуванні подібних емоцій ґрунтується диктаторський окупаційний режим, що перетворює людину на худобу. Лише надзусиллями герою вдається подолати вплив «гуртово-отарних» і

«покірно-бездушних» ув'язнених та, ризикуючи життям, здобути свободу: «Людина гідка, коли пониженням власної гідності хоче вижебрати собі життя. Але немає огиднішого видовиська, як бачити людину, що попустила своєму тілу з радощів визволення від смерті» [3, с. 130]. Подібний образ одинака, здатного піти проти більшості, висвітлено в новелі «Вояк відходить».

Комплекс меншовартості детермінує ставлення представників інших націй до українців. Твір «Люди» має мозаїчну побудову, зміщення часових площин, поєднання спогадів і рефлексій. Однак щоразу впадає в око тенденція земляків поступатися принципами, свободою, територією та наче вибачатися за існування. Коли окупанти збагачуються на українській землі, її громадяни асимілюються, аби не заважати гіднішим націям. Тож тільки пропагуючи особисту й національну гідність можна повернути іманентну онтологічну основу буття, витворити / воскресити та зберегти самобутній народ і державу.

Аби підкреслити небезпеку повторення історичних помилок, Леонід Мосендз використовує історичні паралелі на образному й сюжетному рівнях.

Так, у творі «Роксолана» йдеться про жінку, яка зраджує не тільки чоловіка, родину, народ, але передусім – себе. Бранка з минулого та модерного часу віддається чоловіку, винному в смерті найдорожчих.

Письменник акцентує увагу на оманливій міфологізації. Адже Настю Лісовську, яка насправді була байдужа до українства і знищила Османську імперію, зображують величною правителькою. Та популяризація, тим паче, схвалення колаборації або конформізму, неодмінно спричинює появу й збільшення кількості ренегатів у громаді, прирікає її на асиміляцію та занепад.

Перетин особистого і національного втілено у протиборстві чоловіків. Керівник уособлює партійного діяча-шовініста, котрий самостверджується, принижуючи інших. В образі молодого інженера представлено людину, яка, будучи працівником системи, веде підпільну роботу, а, опинившись у лабетах окупантів, демонструє громадянську позицію та гідно приймає смерть.

Відтворюючи історію любовного трикутника, письменник з'ясовує семантику поняття «зрада». У творі наявний особистісний, родинний та загальнолюдський вияви, але домінує національний. Водночас наскрізною виступає автоалюзія-дороговказ: «не висвітлювати, а реагувати» [3, с. 76]. Звідси, від вчинків людини залежить доля нації.

Визначальна роль національної самосвідомості особи підкреслена у новелі «Хазарин». Зіставляючи український та єврейський народи, оповідач апелює до предків (Володимир відмовився від хозарської віри)

і до сучасників, які, знаючи історію власної країни, мусять визнати відсутність єдності та зрадливості своїх. Саме через це українці втратили державу, а прагненням її відродити перешкоджає інертність маси. Якщо євреї на чужині об'єднуються та хазяїнують, то українці навіть на своїй землі стають приймаками-жебраками: «не були б таким народом-квашою, як тепер [...] не було б з них літеплої саламахи [...] І гинути не хоче, і плакати не може. Бо своєї правди не шукає» [3, с. 50]. Єдність народу вибудовується в образ цілісного організму – одне тіло, воля, мета, обіцянка, наказ. Отже, за умови консолідації на основі звичаєвого права й народної моралі можливе воскресіння держави.

Важливе значення у духовому ренесансі має етногенетична пам'ять.

Характер горян Леонід Мосендз розкриває у творі «Укрита злість, облудлива покірність». Головний засіб – паралелізм: «Недовір'я було його найміцнішою зброєю [...] другою природою цього племені. Природою нерухомо-впертою, нездоланно-пасивною. Як і його праліси, що шелестом недовір'я зустрічають кожного, хто хоче заглибитися у їхню тишу» [3, с. 81].

Письменник зображує чоловіка, якому нема що втрачати. Саме тому він наважується на публічне вбивство в афектації. Утім, відплата залишається поодиноким випадком захисту власної гідності. Колишній месник повертається у звичний стан внутрішнього опору.

Невипадково за найменування тексту обрано слова Івана Франка з прологу до поеми «Мойсей». Називаючи горян «плем'ям», Леонід Мосендз наголошує на відсутності єдиної спільноти, здатної до самооборони. Племена склали могутню Київську Русь, але роздроблене українство унеможливило повноцінну розбудову втраченої вітчизни. Звідси, в Україні має відбутися поступ від племен до родини, нації, держави.

«Укрита злість, облудлива покірність» – художнє обрамлення твору. Закінчуючи словами Каменяра, зазначеними у заголовку, автор презентує відкритий фінал, перетворюючи стверджувальне речення на риторичне запитання – докір сучасним та майбутнім поколінням.

Якщо персонажем попереднього твору керує особиста образа, то в низці художніх текстів письменник зображує героїв, які захищають свою національну сутність, виконуючи обов'язок серця перед власним народом.

В образі старого кулеметника з новели «Берладник» утілено «тих гульливих і одчайдушних попередників січового козацтва, нащадки вільного Берладу» [3, с. 45]. (До речі, один з авторських псевдонімів – Ростислав Берладник). Він всотує красу й силу малої вітчизни, що

розділила долю розшарпаної Батьківщини та не втратила величі Поділля. Ця константа підкреслена впевненістю діда у неможливості підкорити його місцину, а також вічністю природи, сконцентрованої в описі Дністра.

Відображення своєрідної реінкарнації предків, дії поклику крові представлено в художніх текстах «Великий Лук», «Поворот козака Майкла Смайлза», «Г'а рагата», «Євшан-зілля».

Великий Лук стає символом духу пращурів. Звучання зброї віщує смерть у бою. Проте на початку ХХ ст. сучасне покоління родини Яхненків гине «по бойовищах слави чужої». Та винятком із машинального виконання військового обов'язку виступає ірраціональна поведінка малого Марка.

Відтворюючи процес «українізації» хлопчика, письменник виказує особливості чуттєвого світосприйняття: «у дитяче тіло повернулася вже родова душа, хоч ще підсвідомо-дрімотна перед цілковитим пробудженням [...] виразніше ставало це поняття: Україна. Воно висіло в повітрі, само злігало з уст. Звук, легенда набирали форми. Форма жадала цілі. А ціль спалахувала нагло вибухнулим полум'ям нації» [3, с. 112, 113]. Тож відбувається градація від розмитої картини буття до сформованої громадянської візії сьогодення і свого майбутнього. За допомогою Великого Лука підліток рятує матір, бабусю та полонених українських оборонців від «озвірілих наймитів крові», «союзу двох азійських народів» – мадярсько-московських посіпак.

Доцільно зауважити, що в описі довкілля одночасно використано паралелізм і антитезу. Теплий весняний ранок супроводжують крики й постріли окупантів. Натомість звуки Лука вимагають належної відповіді.

Протягом твору домінує слухова інтерпретація подій, оскільки віщування Лука супроводжує відповідна музична інтонація, до якої долучається природа. Цей синтез покликаний збудити приспану волю та істинний обов'язок.

Своєрідну діалогію з попереднім твором формує новела «Поворот козака Майкла Смайлза». Михайло – реемігрант на фізичному та духовному рівнях, який градує від авантюрного хлопчиська до патріота, котрий свідомий смертельної борні за незалежність своєї нації. Американський громадянин, натрапивши на замітку в газеті, кардинально змінює життя. Звідси, Леонід Мосендз акцентує значення слова у становленні особистості, надає йому роль духовної субстанції. Крім того, письменник сакралізує пам'ять, оскільки родинна хроніка міститься у Біблії: Святе Письмо записом сотника Михайла Смільського XVI століття благословляє спадкоємця продовжити

національно-визвольну боротьбу предків, закінчити розпочату справу за три віки потому. Як і Марко, Майкл інтуїтивно відчуває зв'язок, що посилюється на лоні природи. Земля, сповнена надіями, змаганнями і жертвами поколінь, промовляє до неофіта. Юнак спрагло всотує національну самобутність. Етногенетична пам'ять проявляється у межовій ситуації, коли американець Майкл Смайлз обирає смерть українського козака Михайла Смільського разом із побратимами. Доцільно припустити, що пророцтво майбутньої загибелі він побачив у порту, де корабель ковтав «вантаж, як Мамона жертви». Так само поглинає загарбник нові території, знищуючи дух народу.

Варто зауважити, що письменник висловлює міркування у риторичному запитанні Михайла щодо безвихідної циклічності національної історії – «він до кінця хотів зрозуміти і нам ще досі неясну річ: як і чиєю виною з вольнолюбивого козацького роду став бігом віків сонний велетень, що так ґрунтовно прогаював сигнали великих історичних діб...» [3, с. 153].

До героїв новел «Великий Лук», «Поворот козака Майкла Смайлза», можна долучити Франческо Пачіолі («Гґа раґата»), який також вражаюче змінюється («Не мир, але меч»), відкидає колишній спокій ченця і стає провідником справедливої розплати за знищення рідні й громади. А сила голосу Батьківщини вповні розкрита у висвітленні долі мандрівного філософа-мудреця Григорія Сковороди («Мінерва»), свідомого обов'язку «відплатити» рідній країні за дар життя на величній щедрій землі.

Безіменний інженер, Яким Берладник, Марко Яхненко, Михайло Смальський, Франческо Пачіолі – це постаті, витворені уявою митця, котрі, можливо, мали прототипів. Але з-поміж художніх текстів збірки автобіографічною нарацією вирізняється новела «Брат», пов'язана з особистою трагедією письменника, брат якого воював у лавах УНР і загинув.

Використовуючи паралелізм та порівняння, Леонід Мосендз окреслює портрет окупанта – «марець-суховій», «сарана»: буквально сприйняття з огляду на одяг і переносне – антигуманізм, диктат, «шкурний інтерес» у загарбанні територій. Пасіонарність властива поодиноким героям, які марно намагаються збудити інертну громаду, котра перебуває на межі самознищення. Хлопці звинувачують безладну стадність земляків у втраті держави: «ми, як та худоба... Тільки мекаємо, трохи ревемо, а на різню йдемо [...] Не вівцями, а вояками треба бути» [3, с. 34]. Вони слушно вказують на безпам'ятство народу, який вкотре намагається втихомирити ворога, що знекровлює країну.

Назва твору – «Брати» – символічна. У ній зосереджено заклик автора до єднання народу. Відображаючи поступ юнаків, він спонукає українців позбутися інфантильності, почати розбудовувати державу і ставати нацією.

Попри запал та самопожертву ентузіастів-пасіонаріїв, пріоритетна роль у самовизначенні, розвитку громади належить її провіднику, який відповідає за вчинки не тільки перед собою, але й сучасними і прийдешніми поколіннями. Трагедію самообману очільника, що зумовила знищення спільноти, висвітлено в реінтерпретації літописної легенди «Євшан-зілля». Текст насичено наскрізними паралелями з долею українства, коли прийняття волі сильнішого через втому, страх, комфорт, підкуп тощо позбавляє власної сутності, замінює обличчя маскою, нівелює як окремого індивіда, так народ і державу.

Варто зауважити про поліфункціональну постать наратора. Залежно від історії він може виступати в різних іпостасях або поєднувати їх, бути alter ego автора, обсерватором, реципієнтом, інтерпретатором, свідком, учасником подій. Наприклад, у монологах Давида (збірка «Homo Lenis») наявні промовисті афористичні вислови: «земляки бували байдужі до положення захожого. На жаль, лише свого...» [2, с. 80], «слухняність у всім ході життя, починаючи від моди й кінчаючи смертю» [2, с. 20], «то була доба, в якій випробовувалися характери. На майбутнє. Усе непотрібне відійшло. Досвід, традиція й воля залишилися назавжди...» [2, с. 66]. Оповідач визначає темпоритм викладу, смислові акценти, корегує тональність (гумористична, саркастична, драматична, трагічна), провокує, апелює, спонукає до реакції, тобто долучає до праці читача, який стає співавтором тексту.

Мала проза Леоніда Мосендза представлена яскравими новелами, з-поміж яких можна виокремити такі різновиди: новела характерів (протистояння двох натур; «Роксолана», «Відплата», «Людина покірна», «Птах високого лету»), новела-роздум (домінування рефлексії; «Люди», «Лист», «Брати»), біографічна новела (розкриття життєвого шляху; «Великий Лу», «Поворот Майкла Смайльза», «Євшан-зілля», «Мінерва»), новела ситуацій (осердяч стає дія; «Г'на рагата», «На утвор», «Укрита злість, облудлива покірність», «Вояк відходить») новела-проекція (позачасовість; «Хазарин», «Берладник»).

Важливе місце у текстовій організації посідають краєвиди, які виконують різні функції, а саме: відображають зовнішні чи внутрішні колізії (паралелізм / антитеза), розкривають персонажа, реінкарнуючи душі предків, постають докором пасивності людям або грають в унісон з їхніми «жнивими». Залучаючи пейзаж до змістових складників

художнього тексту, автор вдається до синестезії, витворює «симфонію руху й шуму».

Висновки... Леонід Мосендз вдається до «пражанських» понять, зокрема, йдеться про «аристократизм духу» і визначення нації базовою категорією життя. Змістовим стрижнем постає «філософія чину» – взаємозв'язок слова та дії: «Переведення традиційної «філософії серця» у нову якість – «філософію чину» відповідало характерові пасіонарія, здатного, не чекаючи на сприятливий час, ні на сумнівну сторонню допомогу, відповісти, глибоко засвоївши гіркотні уроки національної минувшини, на суворий виклик дійсності» [2, с. 12]. Вольові одинаки виступають головними героями текстів. Проте автор, висвітлюючи у прозі «національне світобачення» (Ігор Набитович), повсякчас апелює до громади, підкреслює важливість сформувати єдину «чеснотворчу силу» (Олег Баган) навколо справжніх проводирів.

Презентуючи хроніку національно-визвольних змагань, Леонід Мосендз порушує позачасові актуальні питання для українства. Особистість без підтримки залишиться тільки спалахом в історії країни. Пасіонарій має збудити громаду до активного протистояння, сколихнути інертну масу, скерувати і скорегувати її чуття, думки та дії.

Отже, консолідація народу, самоусвідомлення етноідентичності, націоналізм і самоповага уможливить воскресіння нації через поступ від особи до особистості як окремого індивіда, так і громади загалом. Зауваги Якова Гординського про ідеалізацію персонажів у прозі «вісниківця» втрачають актуальність з огляду на сучасну війну в Україні XXI століття. Звідси, запорукою змін можуть бути ірраціональні вибухи, оскільки «проти віри й натхнення немає доказів». Однак, попри столітні застереження, «двохмірильна доба компромісу» триває досі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баган О. Історіософські концепції Леоніда Мосендза в контексті розвитку ідеології й естетики вісниківства [Електронний ресурс] / Олег Баган – Режим доступу : <http://dontsov-nic.com.ua/istoriosofski-kontseptsiji-leonidamosendza-v-konteksti-rozvytku-ideolohiji-j-estetyky-visnykivstva/>.
2. Ковалів Ю. «Празька школа» : на крутосхилах «філософії чину». Навчальний посібник / Юрій Ковалів. – К. : Бібліотека українця, 2004. – 120 с.
3. Мосендз Л. Людина покірна. Homo Lenis / Леонід Мосендз. – К. : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. – 164 с.
4. Мосендз Л. Помста / Леонід Мосендз. – Прага : Колос, 1941. – 152 с.
5. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля : Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 220 с.
6. Празька літературна школа : Ліричні та епічні твори / Упорядкування і передмова В. Просалової. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2008. – 280 с.

7. Федорчук С. «Птах високого лету». Леонід Мосендз: від світогляду до творчості [Електронний ресурс] / Станіслав Федорчук – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/research/2013/02/14/112447/>.

References:

1. Bagan O. Istoriosofski koncepciji Leonida Mosendza v konteksti rozvytku ideologiyi j estetyky visnykivstva [Electronic resource] / Oleg Bagan – Mode of access : <http://dontsov-nic.com.ua/istoriosofski-kontseptsiji-leonida-mosendza-v-konteksti-rozvytku-ideolohiji-j-estetyky-visnykivstva/>.

2. Kovaliv Yu. «Prazka shkola» : na krutosylyax «filosofiyi chynu». Navchalnyj posibnyk / Yuriy Kovaliv. Kyiv, Biblioteka ukrayincyа, 2004, 120 s.

3. Mosendz L. Lyudyna pokirna. Homo Lenis / Leonid Mosendz. Kyiv, Ukrayinska vydavnycha spilka im. Yu. Lypy, 2011, 164 s.

4. Mosendz L. Pomsta / Leonid Mosendz. Praga, Kolos, 1941, 152 s.

5. Nabytovych I. Leonid Mosendz – lyczar svyatogo Graalya : Tvorchist pysmennyka v konteksti yevropejskoyi literatury / Igor Nabytovych. Drogobych, Vidrodzhennya, 2001, 220 s.

6. Prazka literaturna shkola : Lyrichni ta epichni tvory / Uporyaduvannya i peredmova V. Prosalovoyi. Doneczk, Sxidnyj vydavnychyj dim, 2008, 280 s.

7. Fedorchuk S. «Ptax vysokogo letu». Leonid Mosendz : vid svitoglyadu do tvorchosti [Electronic resource] / Stanislav Fedorchuk – Mode of access : <http://www.istpravda.com.ua/research/2013/02/14/112447/>.

Summary

Tetiana Tkachenko

The National Concepts in the Small Prose of Leonid Mosendz

The article deals with the artistic interpretation of national concepts in novelistic of Leonid Mosendz (1897–1948). It explores the factors of the Ukrainian Renaissance. Causes of success and failure remain the same in the projection of «past present future». It illuminates the role of passion person, her or his responsibility in the process of consolidation of the people. This hero needs to awake passive, faceless mass, to infect them with winning spirit, coordinate the struggle against the enemies of our independent Commonwealth, to encourage the formation of civil society. The paper demonstrates the negative impact of false historical vision of individual personalities. Thus, it distorts the historical truth and popularizes the wrong examples. The investigation convinces the priority function of ethnogenetic memory, which can overcome the slave mentality, to get rid of the inferiority complex, the psychology of victims and establish the identity of the nation.

The article clarifies the semantics of images and symbols, the meaning of names in the text of the organization works. It reveals the significance of the narrator. Particular attention is paid to author's individual style.

Key words: *person, nation, concept, symbol, projection.*

Дата надходження статті: «16» березня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «05» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2 Гуменна

ОЛЬГА ФІЛПЕНКО,
викладач
(м. Одеса)

Символізація оніропростору у творах Докії Гуменної

У статті досліджено оніричний простір у прозі Докії Гуменної, символізацію оніричних образів, а також часо-просторового континууму. Визначено, що найчастіше авторка обирає сон для віртуальних подорожей своїх персонажів у сиву давнину, яку змальовує з науковою достовірністю і захопливою художністю. Зміщення часових площин та перевтілення героїв дають можливість читачеві уявити життя пращурів у всій повноті відповідної доби та відчутти їхні буттєві проблеми та духовні прагнення.

Ключові слова: *оніропростір, сновидчі фрагменти, сновидіння, марення, внутрішній стан особистості.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Пильну увагу літературознавців останнім часом привертають оніричні фрагменти творів. Вони є цікавими тим, що через картини, які описуються під приводом божевілля ліричного персонажа або його сновидінь, марень, нірвани, а також візій, викликаних сп'янінням, авторська думка має можливість розвинутися без перешкод, оминаючи цензуру та інші заборони.

Аналіз досліджень і публікацій... Оніричну парадигму світової літератури загалом та окремі оніричні фрагменти у художніх творах різних авторів студювали Тамара Бакіна, Тетяна Бовсунівська, Ганна Віват, Тамара Заремба, Ніла Зборовська, Валентина Мацапура, Ольга Ніколенко, Сергій Пригодій, Лариса Шевченко, Оксана Шупта-В'язовська та ін. На деякі сновидчі картини саме у прозі Докії Гуменної звернув увагу Петро Сорока, однак систематичних досліджень оніричного простору у прозі Докії Гуменної ми не зустріли, хоч вони відіграють значну роль у розумінні проблем, порушуваних авторкою.

Формулювання цілей статті... Метою цієї праці є дослідження ролі оніричного простору для глибшого розкриття проблем буття особистості в соціумі у прозі Докії Гуменної. Зазначена мета передбачає реалізацію таких завдань: а) визначити функції оніропростору у творчості Докії Гуменної; б) простежити способи здійснення письменницею живого зв'язку з минувшиною через зображення

сновидчих картин; в) відзначити символізацію часу в оніричному просторі письменниці.

Виклад основного матеріалу... Найчастіше до опису оніричних фрагментів у своїй творчості зверталися митці, які не були повністю вільними у творчій практиці. Так, відомими є твори Тарас Шевченка, які номіновані як сни: «Сон (У всякого своя доля...)», «Сон (Гори мої високі...)», «Сон (На панщині пшеницю жала...)», «І досі сниться: під горою...», «От мені приснилось...» та інші. До проблематики сну звертався Іван Франко, зокрема він зазначив: «Ім (снам – О.Ф.) надавано віще значення, божеське наслання, так само як і поезії. Снами займались у греків філософи (Арістотель *De divinatione*) і лікарі (Гіппократ, Гален)» [8, с. 75]. У поетичному просторі Івана Франка наявний цілий цикл віршів під символічною назвою «Криваві сни». А вірш «Каменярі», наприклад, подано як переказ сновидіння ліричного суб'єкта, яке вказує на його світоглядні пріоритети, стверджує вибір життєвого шляху. У прозових творах письменника також є цікаві описи сновидчих візій. Так, у повісті «*Voia constrictor*» сновидіння Германа Гольдкремера насторожують його, вказуючи на «западню прокляту», а в «*Перехресних стежках*» описано багаторазові пророчі сни Євгена Рафаловича.

Картини сну демонструють у багатьох своїх творах інші митці: Микола Зеров, Оксана Лятуринська, Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький. Великого значення сновидчим картинам надавали дисиденти Ігор Калинець, Іван Світличний, Василь Стус, Микола Руденко. У сон вони «втікали» від в'язничних чи табірних реалій, оскільки лише там, у сні, могли почуватися вільними і повністю самостверджуватися. Про це переконливо твердить Іван Світличний:

У сні – свобода: без цензури,
Без кодексу й прокуратури.
Твори, мели, варнячай все,
Що хочеш...
(«Свобода сну») [6, с. 49].

Проблему самоідентифікації особистості нерідко розгортає через оніричний простір і Докія Гуменна, оскільки в реальному житті її героїв, як і в самому житті письменниці, повністю зреалізувати свої почуття та прагнення, розвинути думку, відчути розвій фантазії було неможливо через диктаторські заборони та маразматичні моралізаторські перепони, що існували в тодішньому суспільстві. Найбільш яскраві фрагменти оніропростору зображено в її романі

«Скарга майбутньому», центральними образами якого є дві молоді жінки, що по-різному вирішують особисті проблеми, потрапивши в лещата тоталітарної системи. У цьому романі Докії Гуменної оніричні фрагменти слугують розкриттю внутрішнього стану особистостей, сприяють змалюванню прихованих від зовнішнього світу почуттів, бажань, уявлень і мрій про життя, якого прагнуть героїні, але не можуть їх здійснити. Докії Гуменній був добре відомий такий стан душі, оскільки самій прийшлося втікати від переслідувань, захистившись своєрідним «панциром» від зовнішнього світу: «Як колись у першій фазі моєї «одіозності», не заперечувала я нічого, чим мене обзивали. Стара діва? Так, я – стара діва. Примітивна? Так, я примітивна. Політично неписьменна? Я згодна. Я – нікчемність? Так, я нікчема.

Отак тонула я в своїх депресіях, що їх би вітром здмухнуло, якби доступне було яскравіше життя: ну, хоч би театр, або подорож чи нові люди... А мене раз-у-раз викидають у смітник. Парія.

Але ж так не можна жити! Думати й собі, що ти ніщо – неможливо жити! То що? Вішатись?

І тут була та межа в роботі душі, де замість занепаду починалось будування себе. За думками про свою нікчемність починалися такі:

Чого я мучуся? Руки, ноги, очі є? То я щаслива!

< ... >

Іншими словами, почав наростати своєрідний панцир, охорона, що під нею в середині може витворитися атмосфера, щоб дихати. Цю атмосферу ззовні нещадно знищила дійсність в купі з моєю нездібністю пристосуватися.

За цим охоронним панциром я розширила свій світ – оті несучасні теми, думи про них, знаходила їх відгомін у праісторії. Гаразд, я житиму в інших епохах, в інших краях, житиму всім тим, що нікому не потрібне. І в ізоляції я розширила рамки світу на свій лад – у минуле, у майбутнє, – скільки моя здібність і добутий вже багаж дозволяють.

Я вже знала, як виходити із свого я і ставати над ним» [4, с. 324 – 325].

Такі риси характеру й переконання Докія Гуменна вкладала в уста й думи своєї героїні Мар'яни Вересоч, сні і марення якої дали змогу авторці твору відтінити чисті наміри й високі прагнення інтелектуально заглибленої непересічної особистості, якою була й сама письменниця.

Студіючи сновидчі алюзії роману «Скарга майбутньому» Докії Гуменної, Петро Сорока зазначив: «Розгадати алюзії снів не так легко і просто, не завжди письменниця дає ключ читачеві до їх розгадки.

Здебільшого вони залишаються як щось туманне, незбагненне, але незмінно хвилююче...» [7, с. 105]. Дослідник має рацію, адже саме такими характеристиками наділено літературні символи, в тому числі й сновидчі. Як слушно твердить Тетяна Бовсунівська, «однією з його усталених властивостей є те, що оніричний образ завжди породжується засобами символізації, і вона, як домінантна форма смислотворення, становить площину невичерпності його смислів. На думку К. Г. Юнга, символ сприяє трансформації психічної енергії несвідомого у енергію практичної реалізації мети. < ... > Образи снів у літературній практиці мають таку саму природу, як і художній символ, тобто утворюються на межі конкретики, певного зримого образу чи враження – та спогаду чи містичного досвіду...» [1, с. 17, 18].

Такій же символізації піддається час у прозі Докії Гуменної. Зміщуючи часові площини, авторка подає життя своїх героїв у різних часо-просторових вимірах: «На диво, цілу ніч Мар'яні снилося те, що було. Снилось, що читає вона далі збірник «Київ та його околиці», але дуже химерно якимось, трьома способами відразу: бачить очима рядки і слова в книжці, а одночасно – картини та образи на екрані... Київ спочатку показався такий, як бачила його сьогодні, вертаючись із бібліотеки, а потім почав мінятися в напрямку, що було. Зникали вулиці, ставали пустирями, полем, лісом, лугом, болотом, озером і навіть річкою. Все менше ставало будинків і були вони такі, як у поблизьких селах під Києвом: чепурна хатка в глибині подвір'я, а навколо високий частокіл та ще вищі ворота, такі грізні й масивні, наче це – твердиня. А втім і те позникало, лише серед пущі де-не-де виглядали хутірці, захована оселя відлюдника... Нарешті на одній горі серед бору та лісу непрохідного побачила Мар'яна обгороджений частоколом та земляними валами, відділений глибокими ярами – град. Оце і є Київ!» [5, с. 45].

Іноді персонажі творів Докії Гуменної бачать себе у сновидіннях не лише у різних часо-просторових вимірах, але й у різних ролях, різних образах. Так, у своїх снах Мар'яна проживає різні життя: «Вона пізнала себе у кіммерійській цариці з Боспору над Чорним морем. Тут у Києві вона вже не цариця, а досить таки збудована, підбита виснажливою дорогою жінка. Вона покинула свій вічний палац у Кіммеріку і все своє царство над Чорним морем, бо вже не можна було витримати. Осоружні скити наперлися на Кіммерійське царство, новою жахливою зброєю орудуючи, залізом все на своїм шляху змітаючи» [5, с. 46].

Як можемо переконатися, героїня твору глибоко переймається проблемами свого народу не лише на синхронному, але й на діахронному рівні, і її думка не перестає працювати навіть уві сні. Тут

спрацьовує твердження З. Фрейда про те, що «видіння це витіснені бажання або бажання, що не здійснилися» [9, с. 46].

Справедливими є й зауваження Ганни Віват, що сон, «з одного боку – відпочинок, релаксація, але з іншого – продовження роботи мозку, трансформація найбільш глибоких і вразливих моментів реального життя на рівні підсвідомого як наслідок психологічної реакції на дійсність [2, с. 130].

Подібний прийом змалювання картин глибокої давнини з залученням героїв-сучасників письменниці, що якимось дивним чином через зміщення часу й простору потрапляють у сиву давнину й, проживаючи інше життя, виконують інші ролі й вирішують глобальні проблеми, задіює авторка і в повісті «Велике Цабе» [3]. Так, Лука Савур, молодший науковий співробітник інституту археології і скульптури, якимось дивним чином перевтілюється і потрапляє у світ своїх прапредків. Він проживає там життя, повне пригод і мандрівок, а також зазнає великого кохання з чудовою дружиною. Таким чином, письменниця знайомить читача з буттєвими реаліями праісторичного періоду, порушує наукові проблеми студій формування та розвитку прадавнього суспільства, описує життя різних племен, їхні вірування, звичаї, традиції, становлення матріархату й патріархату, приручення коня людиною, змальовуючи всі ці процеси у художній манері, хоч спирається на наукові факти, допускаючи, щоправда, дещо вільну їхню інтерпретацію. Петро Сорока, слушно зазначив: «впадає в вічі, що письменниця іноді зміщує часові пласти, скажімо пізнотрипільська громада біля Одеси – таври – не була хронологічно одночасна з тією, що під Києвом, але вона свідомо ішла на це, виходячи «з права казки», бо «хоч ці процеси відбувалися в дійсності протягом тисячоліть – уві сні вони можуть відбуватися протягом короткого життя людини» [7, с. 383]. В цьому й полягає символічність сновидних картин і ролей, що їх виконують ліричні суб'єкти у сновидіннях та інших оніричних візіях.

Поліфункціональність оніропростору у творчості Докії Гуменної зумовлена зацікавленістю авторки такими психічними явищами, як видіння, віртуальні перевтілення ліричних суб'єктів, марення, сновидчі візії, у яких її творча фантазія сягала часових глибин і просторових широт. Тобто прийом сну-казки дав можливість авторці охопити великий проміжок часу, поєднати часові площини, які в історії розрізнені за тисячоліттями, розгорнути панораму життя багатьох поколінь прапредків і об'єднати їх задля розуміння причетності сучасників до продовження родоводу, відчуття тяглості часу та причетності свого народу до епохальних подій минулого і тісного зв'язку його з сучасністю.

Висновки і перспективи подальших розвідок... Отже, проблеми оніропростору в художньому творі є багатоаспектними, цікавими й перспективними, оскільки заторкують різноманітні теми і відкривають перед митцем широку панораму життя у просторі і часі в різних його різновидах, сприяють творчому розвитку думки, високому злету фантазій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії / Тетяна Бовсунівська. Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури. Зб. наук. праць. Випуск 1. – К.: вид. центр КНЛУ, 2004. – С. 14-22.
2. Віват Г. І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія / Ганна Віват – Одеса: ВМВ, 2010. – 368 с.
3. Гуменна Д. Велике Цабе: [повість] / Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Слово, 1956. – 326 с.
4. Гуменна Д. Дар Евдотей: [роман] / Докія Гуменна. – Т. 1 – Київські кручі. – Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1990. – 306 с.
5. Гуменна Д. Скарга майбутньому: [роман] / Докія Гуменна. – Нью-Йорк, 1952. – 154 с.
6. Світличний І. У мене тільки слово. / Іван Світличний. – Харків: Фоліо, 1994. – 431 с.
7. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет: монографія / Петро Сорока – Тернопіль, 2003. – 495 с.
8. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Збір. творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45-119.
9. Фрейд З. Толкование сновидений. / З. Фрейд. – К.: Здоровье, 1991. – 384 с.

References:

1. Bovsunivska T. Dostovirnist onirokrytyky ta yii postmoderni stratehii / Tetiana Bovsunivska. Suchasni literaturoznavchi studii. Onirychna paradyhma svitovoi literatury. Zb. nauk. prats. Vypusk 1. – K.: vyd. tsentr KNLU, 2004. – S. 14-22.
2. Vivat H. I. Liryka dysyidentiv v intertekstualnomu poli mnozhynnosti: monohrafiia / Hanna Vivat – Odesa: VMV, 2010. – 368 s.
3. Humenna D. Skarha maibutnomu: [roman] / Dokiia Humenna. – Niu-York, 1952. – 154 s.
4. Humenna D. Velyke Tsabe: [povist] / Dokiia Humenna. – Niu-York: Slovo, 1956. – 326 s.
5. Humenna D. Dar Evdotei: [roman] / Dokiia Humenna. – T. 1 – Kyivski kruchi. – Baltymor – Toronto: Smoloskyp, 1990. – 306 s.
6. Svitlychnyi I. U mene tilky slovo. / Ivan Svitlychnyi. – Kharkiv: Folio, 1994. – 431 s.
7. Soroka P. Dokiia Humenna. Literaturnyi portret: monohrafiia / Petro Soroka – Ternopil, 2003. – 495 s.

8. Franko I. Ya. Iz sekretiv poetychnoi tvorchoosti / Ivan Franko // Zbir. tvoriv u 50-ty tomakh. – Т. 31. – К.: Naukova dumka, 1981. – S. 45-119.

9. Freid Z. Tolkovanye snovydenyi. / Z. Freid. – К.: Zdorove, 1991. – 384 s.

Summary

Olha Filipenko

Symbolization of Oniro-space in the Works of Dokiia Humenna

This article explores oniro-space of the prose of Dokiia Humenna, symbolization of onirical images and time-space continuum. It is determined that the author often chooses sleep for virtual tours of her characters to the ancient times, which she depicts with scientific certainty and exciting artistry. The shifting of time planes and reincarnation of characters enable the reader to imagine the life of their ancestors in the entirety of those days and feel their existential problems and spiritual aspirations.

Key words: *oniro-space, dreaming fragments, dreams, delusions, internal state of the personality.*

Дата надходження статті: «02» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «27» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2 – 2.09

ГАЛИНА ЦИЦ,

кандидат філологічних наук, доцент

(м.Хмельницький)

Психологізм інтелектуальної драми Ю. Щербака «Відкриття»

Предметом статті є критичне осмислення інтелектуальної психологічної драми, де простежується тип проблематики, який можна назвати особистісно-психологічним.

Конфлікт п'єси – це конфлікт внутрішній, психологічний, зумовлений світоглядними позиціями персонажів, суспільною атмосферою в цілому. Виразно вимальовується тенденція до розкриття наболілих морально-етичних проблем, до всебічного мотивування людського характеру, драматичних ситуацій, драматичного конфлікту. Драматург переносить нас з теренів виробничих конфліктів у світ науки, в атмосферу наукового пошуку, непросторого й далеко не простолінійного, де злети і падіння людського духу набагато складніші, тонші, багатовимірні. І саме звернення до проблем психологічних і моральних становить основну

цінність п'єси «виробничої», де в основі конфлікту – вирішення певного виробничого питання.

Ключові слова: інтелектуальна драма, гуманізм, особистісно-психологічна, художнє сприймання, психологізм.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Процес національно-культурного відродження, викликаний змінами в суспільно-політичному житті українського народу, зумовлює сьогодні необхідність концептуального переосмислення історії вітчизняної літератури ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій... Складна проблема психологізму в творчості письменників тоталітарної доби ще достатньо не досліджена сучасним літературознавством.

Поки що вона висвітлена переважно на рівні публіцистики.

Правда, праці О. Білецького, О. Бондаревої, Д. Вакулєнко, Л. Дем'янівської, М. Кудрявцева, І. Михайлина, І. Семенюка, С. Хороба частково репрезентували кращі п'єси попередніх десятиліть.

Для сучасної аналітичної думки актуальними лишаються проблеми такого суспільного вагомого роду літератури, як драматургія. Адже 70-80-ті роки драматургія, поруч з епічною прозою, прагнула розглянути найсуттєвіші морально-філософські проблеми доби, наприкінці 80-х й соціально філософська проблематика стає ще більш вигостреною, а психологізм набуває оновленої сили.

Справді, драма, як зазначав Г. Гегель, є «фрагментом діалектики, самого життя», що перетворений в індивідуальному художньому сприйнятті автора і нерозривно пов'язаний з історичним розвитком суспільства, духовною проблематикою життя народу [1].

Формулювання цілей статті... Метою статті є теоретичне обґрунтування дослідження тексту на предмет гуманістичної змістовності.

Виклад основного матеріалу... Складні людинознавчі проблеми художньо інтерпретує Ю. Щербак, створивши своєрідний жанр інтелектуальної психологічної драми «Відкриття».

Драматург переносить нас з теренів виробничих конфліктів (а відтак і зі сфер спрощено-виробничої п'єси) у світ науки, в атмосферу наукового пошуку, непростого й далеко не простолінійного, де й злети, і падіння людського духу набагато складніші, тонші, багатовимірні.

Героями є вчені, дослідники, люди інтелігентних професій, на психологічній основі життя і творчій діяльності яких розв'язується ряд морально-етичних проблем сучасності. І саме звернення до проблем психологічних і моральних становить основну цінність цієї п'єси.

Конфлікт п'єси – це конфлікт внутрішній, психологічний, зумовлений світоглядними позиціями персонажів (хоча в основі – обставини суспільного життя героїв), суспільною атмосферою в цілому.

Що ж визначає новизну її проблематики і поетики?

В основі конфлікту драми лежить породжене хрущовською добою надумане протистояння науки прикладної, сьогохвилинної, яка має видимий всім практичний сенс, – і науки фундаментальної, яка дасть певні конкретні результати у віддаленому майбутньому – або й не дасть зовсім.

У науково-дослідному інституті вірусології працює кілька вчених, відомих і менш відомих молодих дослідників. У лабораторії, яку очолює професор Авілов, створено вакцину проти грипу – і це відкриття першорядної ваги, бо епідемія грипу поширюється швидко і захоплює все більшу кількість потерпілих. Наскільки важливе й актуальне це відкриття, говорить сам Авілов перед кінокамерою (в лабораторії ідуть зйомки):

Авілов. Ми вивчаємо грип. Хворобу, епідемії якої регулярно охоплюють земну кулю, вражаючи мільйони людей... Під час кожної епідемії грип збирає похмурий врожай, вбиваючи хворих, знесилених людей... Крім того, грип завдає величезних економічних збитків господарству... Ось чому проблема грипу – глобальна проблема... Наші експерименти виявили високу ефективність нового препарату [6].

Йдеться не про несподіване осяяння, раптове озаріння геніальної людини, – як люблять представляти це письменники-фантасти, а про тривалий процес пошуку, планомірної й цілеспрямованої роботи, яка закономірно приводить до певного результату на рівні відкриття (особливо якщо ця робота ведеться і спрямовується талановитою й наполегливою людиною).

Саме таким ученим, закоханим у свою справу, людиною цілеспрямованою і творчою постає у п'єсі центральний персонаж – Микола Іванович Авілов. Образ Авілова виразно спроектований з особи визначного українського вченого, хірурга-кардіолога Миколи Амосова: той же динамізм у мові і вчинках, та ж ясність і чіткість висловлювань, та ж блискавична реакція, несподіваність, навіть парадоксальність окремих думок, тверджень, а головне, фанатична захопленість своєю справою, широка ерудованість, енциклопедизм мислення, і... деяка жорсткість у спілкуванні з людьми. Можливо, тому що у Ю. Щербака був такий блискучий прототип, образ Авілова у драмі постав живим, оригінальним, яскравим, психологічно переконливим.

Авілов виступає у п'єсі як представник науки якщо й не прикладної, то такої, що має не тільки теоретичне, а й практичне і

гостроактуальне значення (в часи написання п'єси говорилося – «народно-господарчий сенс»). Значення такого відкриття не можна перебільшити, і тут автор і його герой (герої) цілком переконливі, а їхня боротьба за швидше впровадження вакцини в практику лікування грипу виправдані. Що ж протистоїть цьому, що викликає конфліктну ситуацію? Об'єктивно антиподом Авілову виступає директор інституту Степан Корнійович Сердюк, який у своїй керівній (і кар'єристській) запопадливості приносить більше шкоди, ніж користі вченому-дослідникові і нововинайденому препаратові, апробації та впровадженню його. Особливо активно Сердюк намагається «прискорити» виготовлення й використання вакцини після зустрічі з іншим директором – автозаводу. Ось дуже характерний уривок розмови двох господарників:

Директор автозаводу. Розумієте, чого я прийшов? Я довідався про вакцину. І прошу вашої допомоги. Вашої, товаришу Сердюк, і вашої, професоре. Зараз кінець року – найнапруженіший для нас період. Горить річний план. Штурмівщина, заводи-постачальники поспішають віддати свої борги, дорога кожна людина, кожна секунда. І в цей час на заводі починається грип... Прошу вас – від свого імені, від імені всього колективу – дайте нам вакцину...

Сердюк. Вакцину ми вам, звичайно, дамо. Але... Ми будуюмо новий лабораторний корпус. Теж горимо. Просимо допомоги. Це для вас...

Директор. Які можуть бути розмови?..

Так зав'язується виробничий вузол, де науці вже, фактично, і нема місця. Де слабкі протести професора («вакцини дуже мало, і ми збиралися її перевіряти...») майже нечутні за вагомими, «державними» планами двох керівників підприємств. І це не був конфлікт вигаданий, спеціально вибудований драматургом. Ні, Юрій Щербак відтворив тут цілком реальну і широко розповсюджену життєву практику недавніх радянських часів, що й стала поштовхом для подальшого конфлікту. Це була, можна сказати, повсякденна драматична колізія. Згодом Сердюк скаже точні слова про те, що коли ти адміністратор – треба йти на компроміси... І їх було досить, не завжди потрібних чи обґрунтованих.

Внаслідок ажіотажу довкола протигрипозної вакцини (адже «нею зацікавились американці») виникає прагнення, яке досить категорично й безапеляційно висловлює сам Авілов:

Авілов. Весь інститут переключити повністю на грип. Це проблема першорядної державної ваги... Весь колектив, всю апаратуру, все сконцентруємо на цьому [6, с.120].

Така уніфікація, безперечно, веде до ущемлення інших учених, інших відділів. Першим серед тих, хто потерпає через переключення інтересів лише на вакцину грипу, став професор Савелін, в лабораторії якого відкрито один з вірусів ракового захворювання, результати досліджень одержали високу оцінку спеціалістів. Але... Як пояснює Сердюк, найголовніше слово в науці – не відкриття і не істина, а впровадження, тобто практична сьогоденна цінність. Тож щодо роботи Савеліна і групи науковців його рішення однозначно-негативне:

Сердюк. ...Сотня інститутів в усьому світі вивчає цю проблему. Але таємницю і досі вкрито мороком. Вам ще треба знищити мільйони мишей, пустити на вітер сотні тисяч валютних карбованців, щоб ступити хоч один маленький крок. А на обрії - ніяких практичних наслідків. Їх і не буде. Бо вам все одно це не під силу з цим вашим... [6].

Так сьогоденний практицизм долає високу науку, а творчий пошук перекреслюється пошуком грошей. І це відбувається не тому, що Сердюк є особливо обмеженим або злісним ворогом науки. Він - типовий представник чиновницького апарату по «керівництву наукою», який запопадливо виконує партійно-державну настанову – вийти наперед, «догнати й обігнати», перевершити, здобути визнання будь-якою ціною... Представник все тієї ж штурмівщини, яка так часто призводила до окомилювання й інших подібних явищ. Сердюк – «повний нуль» в науці, «завгосп», є не стільки негативним персонажем чи лиходієм, скільки типовим породженням радянської системи господарювання, що й привела врешті-решт країну до занепаду.

Савелін бореться за свої права негідними методами, але це не виправдовує заходів щодо нього з боку дирекції (переведення в іншу, менше і гірше обладнану лабораторію, а потім і закриття її). Він врешті має повне право зауважити:

Савелін. Тільки хочу сказати вам, що ви, директоре, повинні бути як батько: не можна вбивати одних дітей заради щастя інших. Це аморально. Всі діти однакові [6].

Та цей конфлікт не набирає у п'єсі сили, не розгортається у пряме зіткнення протагоністів (Савелін – Авілов, або Савелін – Сердюк). Всі міжвідомчі, внутрішньо інститутські тертя й конфлікти перекидає сторонній негативний фактор: несподівана смерть кінооператора Тумаркіна, який, знімаючи в інституті фільм з Авіловим, випросив для себе вакцину від грипу. Використав – і вмер («Ввечері йому стало погано, висока температура, мабуть, грип. Вночі була «швидка допомога». А сьогодні – все», – говорить колега потерпілого, режисер Владов). Триумфальне утвердження дивовижної вакцини припиняється, починається розслідування цього трагічного факту.

Зловтішається і загрожує Савелін, прагне все приховати, «не роздувати цю історію». Але наймужніше і найпоследовніше веде себе в цій ситуації Авілов. Саме він, не ховаючись, з'ясовує всі деталі справи, домагається створення компетентної комісії з розслідування питання, піднімає всі матеріали по виготовленню потрібної серії вакцини...

Врешті з'ясовано, що не вона стала причиною смерті людини. Але пережиті хвилювання змусили героїв замислитися і над глибшим сенсом своєї праці, над моральними її наслідками, краще побачити і зрозуміти в екстремальній ситуації характери своїх колег і самих себе.

Та багатогранна, вічно актуальна проблема взаємин людини і суспільства, людини і її моральної сутності, її діянь і мети цією сюжетною лінією не вичерпується. Власне, при таких різновидах характерів, які явив нам у драмі Ю. Щербак, кожен персонаж – це своя виразно драматична лінія. Такі окремі сюжетні лінії репрезентують професор Вознесенський, і ширше – подружжя Вознесенських. особистісно-інтимні лінії Авілов – Наталка, Авілов – Тамара (дружина), Сердюк, який розкривається через його монологи, інші.

Тут бачимо той тип проблематики, який можемо назвати особистісно-психологічним. Людина, її психологія, її переживання розкриваються автором на тлі суспільного життя, його конфліктів, сутичок і взаємодії груп людей, що переслідують свої колективні чи індивідуальні інтереси. Важливого значення тут набуває сприйняття зовнішніх подій як факторів внутрішнього життя персонажів, відмова від побутової конкретики, тенденція до узагальненості, ширшого, філософського погляду на світ (Авілов. Вознесенський, навіть Сердюк).

Все це говорить про спробу автора вийти на нові рівні розкриття внутрішнього світу людини – свого сучасника, розкрити її біль і шукання, її прагнення вічного й прекрасного (в кінці п'єси «Відкриття» звучить музика Моцарта, на концерт якого ідуть Авілов з дружиною).

У свій час Лессінг у праці «Гамбурзька драматургія» зазначав: «...Звичайно, не дуже важко є придумати ускладнення фабули і окремі переживання розгорнути в цілі сцени. Але треба вміти остерігатись, щоб ці нові ускладнення не послабили інтересу до змісту і не завдали шкоди правдоподібності його. Треба вміти перейти з погляду оповідача на місце кожної дійової особи, не описувати пристрасті, а справді показати глядачеві розвиток їх так, щоб цей розвиток відбувався без стрибків, з природною поступовістю, яка б доходила до ілюзії, і щоб глядач, хоч-не-хоч, співчував героям» [5, с. 178]. Цього правила – правдоподібності, поступовості, ілюзії життєвості – Ю. Щербак дотримується у своїй психологічній драмі цілком. Не відступає він і від інших класичних теоретичних настанов. «Ми припускаємо чудеса на

сцені, – зазначав Лессінг, – тільки в галузі фізичних явищ, а в моральному світі все повинно йти своїм звичайним порядком, бо театр має бути школою моральності! Спонукальні причини всякого рішення, всякої зміни в найменших думках і поглядах треба точно зважити між собою стосовно до раз задуманого характеру, і вони мають справляти тільки те враження, яке можуть по найсуворішій справедливості. У драмі певний напрям думок повинен відповідати характерові тієї особи, яка його висловлює. Отже, вони не можуть мати значення абсолютних істин» [5, с.178].

Показовою є центральна фігура п'єси – науковець Авілов, мисленню та мовленню якого притаманні чіткість, ясність, безапеляційність, у певних випадках – дотепність.

Професійна чесність та відповідальність відчувається у мовленнєвій поведінці під час зіткнення з директорами, що виявляється у логічному обґрунтуванні ситуацій.

Директор науково-дослідного інституту представлений як людина залежна, здатна на будь-які поступки заради «правильної» позиції по відношенню до вищого начальства.

Такі портрети створюються як загальним драматургічним дискурсом, де композиція п'єси відтворює відповідні соціально-психологічні ситуації, так і моделювання мовлення персонажів, де за лексико-граматичною, прагматичною побудовою яскраво презентується особистість героя.

Будь-які зіткнення з особистістю передбачає пізнання кількох його іпостасей: суто людської та професійної, що, безперечно, може доповнюватися численними іншими статусами. Авілов як дійова особа та мовна особистість розкривається у різних вербальних інтеракціях, що відбуваються у професійному науковому дискурсі, проте презентують численні риси характеру, світогляду, вподобання, комунікативні навички, стратегій та тактики. Тобто практично всі складові дискурсивної особистості, за Л. Синельниковою.

Висновки... Враховуючи вищевикладене, висловлені у ХХ столітті міркування і сьогодні дають нам ключ до розуміння драматичного твору, який повинен бути школою моральності. Саме такою школою є драми Ю. Щербака.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гегель Г. Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3.
2. Дем'янівська Л. Українська драматична поема // Проблематика, жанрова специфіка / Л. Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с.
3. Дашкевич Я. Національне питання в Україні / Я. Дашкевич // Наука і культура. Україна. – 1994. – Вип. 28. – С. 6–17.

4. Кудрявцева М. Ідеї, конфлікти, характери... (Фрагменти з історії української новітньої драматургії) / М. Кудрявцева. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 162.
5. Лессінг Г. Є. Гамбурзька драматургія / Г. Є. Лессінг // Теорія драми в історичному розвитку : хрестоматія. – К., 1950. – С. 178–205.
6. Синельникова Л. Н. Дискурсивная личность как предмет и объект социолінгвістики / Л. Н. Синельникова // Лінгвістика. – 2010. – № 3 (21), ч. II. – С. 41–52.
7. Щербак Ю. Відкриття / Ю. Щербак. – К., 1988. – 250 с.

References:

1. Hehel' H. Estetyka : v 4 t. / H. Hehel'. – М. : Ysskustvo, 1971. – Т. 3.
2. Dem"yanivs'ka L. Ukrayins'ka dramatychna poema // Problematyka, zhanrova spetsyfika / L. Dem"yanivs'ka. – К. : Vyshcha shkola, 1984. – 160 s.
3. Dashkevych Ya. Natsional'ne pytannya v Ukrayini / Ya. Dashkevych // Nauka i kul'tura. Ukrayina. – 1994. – Вип. 28. – С. 6–17.
4. Kudryavtseva M. Ideyi, konflikty, kharaktery... (Frahmenty z istoriyi ukrayins'koyi novitn'oyi dramaturhiyi) / M. Kudryavtseva. – Kam"yanets'-Podil's'kyu, 1995. – S. 162.
5. Lessinh H. Ye. Hamburz'ka dramaturhiya / H. Ye. Lessinh // Teoriya dramy v istorychnomu rozvytku : khrestomatiya. – К., 1950. – S. 178–205.
6. Synel'nykova L. N. Dyskursyvnaya lychnost' kak predmet y ob'ektye sotsyolynhvystyky / L. N. Synel'nykova // Lnhvistyka. – 2010. – № 3 (21), ch. II. – S. 41–52.
7. Shcherbak Yu. Vidkryttya / Yu. Shcherbak. – К., 1988. – 250 s.

Summary

Halyna Tsyts

Psychologism of the Intellectual Drama of Yu. Shcherbak «Revelation»

The subject of the article is critical intellectual reflection of psychological drama, which traces the type of problems that include personal and psychological.

The conflict of the play – a conflict internal, psychological, caused by the worldview of characters, social atmosphere as a whole.

In the article we clarified the trend to reveal the urgent ethical issues to the full motivation of human nature, dramatic situations, dramatic conflict. The playwright takes us from the territories of industrial conflict in the world of science, the atmosphere of scientific inquiry, where the ups and downs of the human spirit is much more complex, subtle, multidimensional.

And it appeals that the moral and psychological problems play «production», where the conflict – resolving certain manufacturing issues.

So we can really see the kind of problems called personal and psychological.

Key words: *intellectual drama, humanism, personal and psychological, artistic perception, psychology.*

Дата надходження статті: «21» лютого 2017 р.

Дата прийняття до друку: «14» березня 2017 р.

УДК 821.161.2'367

ДАРИНА ЧЕРЕПУХА,
студентка
(м.Хмельницький)

**Виразально-зображувальні засоби творення В. Стефаником
експресіоністичного художнього світу**

Досліджено експресіонізм як складову ідіостилю малої прози Василя Стефаника. Простежено аспекти взаємодії між реалістичною традицією та модерними художніми пошуками. Доведено, що біль, відчай, страх, безсилля, пошук щастя, страждання – є тим видом експресії, яким новеліст виражав основоположні художні засоби. Схарактеризовано експресіоністичні елементи новелістики В. Стефаника, розкрито виразально-зображувальні засоби, емотивну форму, словесно-емоційну гаму текстуального наповнення як синкретичного явища впливу на читача.

Ключові слова: *художній світ, психологізм, експресіонізм, модернізм, новела, мала проза.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Експресіоністична модель світу початку ХХ століття розглядалась як найбільш осучаснена в потрактуванні історичних подій, епохи в цілому за максимально точним визначенням-еквівалентом дійсності. Модерна література всорбовувала в себе механізми, які адекватно виражали специфічний смисл часу, складну гаму відчуттів і почуттів, привнесених розхитаною революційною добою в життя людини. Відтак остання переймалася домінантою самотності, відчуженості, переживання тотальної роз'єднаності етики і моралі, невизначеності і страху перед майбутнім. Саме новела, як жанрова форма малої прози, за своєю структурою, внутрішньою організацією була ідеальною для втілення експресіоністичної естетики. Завдяки гострій, сильно вибуховій і мобільній формі новелою письменники демонстрували складність онтологічних та аксіологічних основ буття, світоустрою, його своєрідної калейдоскопічності, мозаїчності. Новелісти М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Яцків, П. Богацький, В. Винниченко залишали за собою право знайти закони з'єднання мозаїчного буття.

Аналіз досліджень і публікацій... Відомо, що в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття В. Стефаник одним із перших звернувся до модернізму. Літературознавчі концепти експресіоністичної поетики Стефаникових новел аналізували

Д. Наливайко, Л. Голомб, М. Моклиця, С. Павличко, В. Агеева, Р. Мовчан, Л. Петренко, С. Ленська, Т. Євтушина, О. Радавська та ін. Одначе винесену у заголовок проблему осібно не вивчали, а лише заторкували спорадично, в контексті жанрово-стилістичних особливостей прози письменника.

Формулювання цілей статті... Мета дослідження – схарактеризувати експресіоністичні елементи новелістики В. Стефаника, розкрити виражально-зображувальні засоби, емотивну форму, словесно-емоційну гаму текстуального наповнення як синкретичного явища впливу на читача.

Виклад основного матеріалу... За висловом Г. Гайдегера, «мова – це доля тих, ким задекларована ця мова». Вона якнайточніше виражає суть експресіоністичної моделі, утіленої Стефаником. Мова героїв новел письменника позбавлена людської суб'єктивності, про що свідчить майже цілковита відсутність внутрішніх монологів. Зате більшість новел побудована як суцільні зовнішні монологи [2, с. 36].

Глибокий психологізм, драматизм, лаконізм, прихований ліризм, трагізм, прагнення розкрити загальнолюдське багатство і красу духовного світу селянина, трагедію його душі, внутрішньо психологічні переживання, утвердити його людську гідність, духовну основу та людську рівноправність – означало новий підхід у розв'язанні селянської теми.

Експресіоністичний художній світ В. Стефаника вражає різноманітними виражально-зображувальними засобами. Один із авторів журналу «Die Aktion» І. Голл, який «сприяв прориву» експресіонізму на арену культури, сформулював завдання літературної течії таким чином: «Самовдоволена твереза людина повинна знову навчитися кричати...» [3, с. 51]. Для більш чіткішої аргументації тези звернімось до метафоричних експресій, зафіксованих в новелах В. Стефаника: «*найди мені смерть*», «*на смерть лагодив*» («Осінь»), «*вікна в плач*», «*заплакала мнов хата*» («Синя книжечка»), «*такт залізниці гатив у мужицьку душу*», «*на що ти душу стратив?!*» («Стратився»), «*голови поломили*» («Лесева фамілія»), «*а то хтось кинув в оком на ню, бодай му повілізали*» («Шкода»), «*бодай її земля вікінула*», «*бодай голову зломила*», «*камінь поклав на груди*», «*чув пас, що його пік у серце і в голову*», «*ті очі важили би так, як олово, а решта тіла, як би не очі, то полетіла би з вітром, як пір'я*», «*кістки в лиці потріскають*», «*камінь давив груди*» («Новина»), «*Іван поклав кулаки в зуби*», «*тотім скреготав зубами на всю коршму*» («У корчмі»), «*чічки ростуть та й своїми маленькими головками кажуть*» («Отче наш» за діда» («Сини»), «*нігтями роздранувати наше серце*», «*коління їдуть*

почерез мое серце» («Мати»), «розум свій загубила під колесами», «війна вігнала нас із дому» («Вона – Земля»), «ліва рука обвивала сітею синіх жил», «сльоза котилася по лиці», «очі замиготіли великим жалем», «лице задрожало», «гірка крапелька просякла з її серця» («Камінний хрест»), «чорні очі відсували чоло вгору» («Марія»), «я очі маю, аби сміялися, жартували», «гріх грасує», «Томиха наробила зойку» («Бесараби»), «очі посумніли», «відігнати горді очі» («Вечірня година»), «очі його помутніли», «зарив чоло у могилу», «почув від хреста мороз» («Дорога»), «завзяті, чорні очі віщували йому згубу» («Злодій»), «не міг спертися тому світові, лишень очима», «роззявив очі страшні», «розвів очі мертві», «остина лізе в рот, палить червоними іглами і ріже в серце», «глуха осінь настала», «смерть виглядають», «ячміль смерть робит», «в'язався очима, держався його і все мав страх, що повіки запруться» («Скін»), «йому очі вилазили», «очі горіли від червоних язичків», «тисячами вогників розбігалися по тілі», «вас земля не прожерла» («Палій»), «його очі блукали довго» («Май»), «лиш очі сміютси» («Межа»), «лице ставало ще чорніше» («Засідання»), «обі боролися зі смертю» («Шкода»), «смерть проклята навіки буде» («Гріх»), «прийшла смерть» («З міста йдучи»), «замкнула очі» («Сама-самісінька»), «свариться зі смертю» («Озимина»), «пішли на вічний супочинок» («Людміла»), «на ті очі смерть долоню поклала», «шукаю щастя під небом» («Мое слово»), «гадає весна: цего хлопця вб'ю!», «вбила весна, земля його з'їла» («Про хлопчика, що весна вбила»), «спочину супокоем» («Діти»), «сльози текли по руках, як коли би каплі, що відірвалися від того водоспаду» («Раненько чесала волосся»), «біда мене на це нарадила» («Підпис»).

Звертаючись зчаста до образної метафори, письменник у такий спосіб надає силу розвиткові нової семантики слова, за допомогою якого чіткіше увиразнюється і пізнається дійсність.

У творчому доробку новеліста знаходимо поширені **епітети**: *«як від умерлого – смутні виходили», «твар мала бліду» («Виводили з села»), «твердий такт залізниці», «гатив у мужицьку душу» («Стратився»), «тяжкий камінь поклав», «чув на грудях довгий огневий пас», «лише четверо чорних очей» («Новина»), «чічки ростуть та й своїми маленькими головками кажуть «Отче наш» за діда», «болиш ти, старо корсо, хрупаси у кожнім замку», «малий Іван вганяв за тобою», «шукав твого гнізда по межах» («Сини»), «лагодила їх цілу ніч у дорогу», «де ваші кістки білі?», «тікало від тих великих, нещасних очей» («Марія»), «розрапувати наше серце», «почерез мое серце», «осиковий листок перед бурею», «розхилила великі очі, осяяні ласкавим небом» («Мати»), «розум свій загубила», «виділа наше село»*

(«Вона – Земля»), «велика жила напухала йому», «ліва рука обвивала сітею синіх жил», «ланцюгом синьої сталі», «потряс сивим волоссям», «гривою, кованою зі сталевих ниток», «очі замиготіли великим жалем», «чорна рілля під сонцем дрижить», «Іван переламаний», «гірка крапелька просякла з її серця» («Камінний хрест»), «сині нігті були як її сині очі» («Катруся»), «очі мала великі, сиві і розумні», «на маленькій вишенці зачепився», «повне волосе того білого цвіту», «старий отаман висить на бантині», «дурний нарід» («Бесараби»), «а очі його ставали такі добрі», «відігнати горді очі» («Вечірня година»), «гляділи на Марту здурілими очима», «жилава баба» («Гріх»), «очі його веселі», «поцілував в маленьку яблінку», «скакав, як осінне перекотиполе» («Дорога»), «завзяті, чорні очі віщували йому згубу» («Злодій»), «очима... він ними, блискучими, змученими ловився маленького каганця», «хмара очей синіх і сивих і чорних», «очі страшні і безпритомні», «мертві очі і безсвітні», «палить червоними іглами», «пече пекельним вогнем», «глуха осінь настала» («Сків»), «дивилася на нього сивавим, немилосердним оком», «горіли від червоних язичків», «принесли люди червоні хоругви», «приятелю мій добрий» («Палій»), «нитка рівна та безконечна» («Нитка»), «глядів на мамині очі», «свій світ різьбити» («Мое слово»), «стара, обтерта, із синім лицем» («Засідання»), «чоло ясне», «відшукати наші письма, з землі, з старих монастирів» («Дід Гриць»), «починається велика трагедія» («Славайсу»), «хрести дубові похилилися» («Давнина»), «вічний супочинок» («Людміла»), «молітиси за грішного тата» («Межа»), «десь у вишневім саду» («Майстер»), «підкочувати білі штани» («Роса»), «купіть мені шкірену шкатулку» («Вовчиця»), «доброго богача найшов» («Сон»), «старих бабів не плескати» («Morituri»), «дурна жінка» («Вістуні»), «зів'яну з листочком жовтавим», «біленька та й вже усихати» («Городчик до бога ридав»), «голе в терен» («Кленові листки»), «панок дуже злий» («Такий панок»), «маленький похорон завертає в другу вулицю», «чорний хрест обвився сивими цяточками мряки» («Похорон»).

У компаративістському (порівняльному) полі міститься основне смислове й емоційне навантаження, що уможливорює впливати на свідомість читачів і психологічно змальовувати картини життя суспільства: «Антін б'ється обидвома кулаками в груди, аж гомін селом іде», «Антін по цім слові гатить руками у землю, як камінь», «так реву, якби з ні хто паси дер», «легко, як каміння гризти» («Синя книжечка»), «верещила як несповна розуму», «ліва рука обвивала сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі», «потряс сивим волоссям, як гривою», «заскреготав зубами, як жорнами», «погрозив жінці кулаком,

як довбнею», «сльоза котилася по лиці, як перла по скалі», «лице задрожало, як чорна рілля під сонцем» («Камінний хрест»), «гатив у мужицьку душу як молотом» («Стратився»), «чогось так стало, як коли би йому хто тяжкий камінь поклав на груди», напудився так, що аж його піт обсипав», «ті очі важили би так, як олово, а решта тіла, як би не очі, то полетіла би з вітром, як пір'я», «очі запали всередину так, що не дивилися на світ» («Новина»), «насадився та й лігає, як колода» («Побожна»), «тато трас ся як лист» («Лист»), «Катерина затряслася, як осиковий листок перед бурею» («Мати»), «сині нігті були як її сині очі» («Катруся»), «а очі його ставали такі добрі, як у дитини» («Вечірня година»), «очі його горіли, як грань від червоних язичків» («Палій»), «брат з очима ангела» («Серце»), «твар мала бліду, як крейда» («Виводили з села»), «чоло його подобало на скаламучену криничку», «скакав, як осінне перекотинополе» («Дорога»), «почав летіти з нею, як вітер» («Сама-самісінька»), «світ різьбити, як камінь» («Мое слово»), «зуби такі, що залізо перекусиш» («Morituri»), «стойте, як на заводинах» («Бесараби»), «тото пускає на світ, як те голе в терен» («Кленові листки»), «сльози текли по руках, як коли би каплі, що відірвалися від того водоспаду» («Раненько чесала волосся»), «гавкаєш як пес» («Май»), «я ще біла, як сніг» («Городчик до бога ридав»).

Нами спостережено, що за допомогою **антитези** письменник сповнює експресію різними властивостями, які більш емкіше сприяють передачі почуття: «синіла, але тримала за руки» («Лесева фамілія»), «бувайте здорові і свої і чужі» («Виводили з села»), «або гинь, або пий» («Бесараби»).

Для підкреслення важливості окремих висловів, автор звертається до **рефрену**: «чесала волосся» («Рано чесала волосся»), «не мое – та й решта! Не мо-о-е!» («Синя книжечка»), «але я тебе так нагодую, що здохнеш, так я тебе нагодую» («Осінь»).

Синекдоху як тропеїчний засіб увиразнення, В. Стефанік використовує задля підсилення допоміжного компоненту, стилістичного забарвлення: «увесь мир плакав» («Синя книжечка»), «одна сльоза котилася» («Камінний хрест»), «цілий світ здурів» («Марія»), «тохорон завертає на другу вулицю» («Похорон»).

Щоб наділити висловлювання героя більшою образністю, В. Стефанік творить словосполучення за допомогою:

– **алітерації**: «спочину супокоем», «бути бити», «сітею синіх жил», «війна вігнала нас», «єріх їрасує», «вбіла весна, земля його зїла», «твердий такт залізниць», «ланицюгом синької сталі», «четверо чорних

очей», «тече пекельним вогнем», «купить мені шкiрену шкатулку», «свій світ рiзьбити», «замурованi в панцьких палатах»;

– **асонанс:** *«Отче наш», «похорон завертає», «одна сльоза котилася», «очi посумнiли», «очi почорнiли», «вiдiгнати гордi очi», «доброго богача найшов», «очi пробитi чорною хмарою», «Томиха наробила зойку», «в'язався очима держався його i все мав страх, що повiки запрут'ся».*

Для досягнення вiдтворення постiйної емоцiйної напруги автор використовує **оксюморон:** *«умирати легко», «легко конати» («Синя книжечка»), «дивиси на вiйну, яка вона файна» («Дiточа пригода»), «заридав сухими очима» («Дорога») та метонiмiю: «хмара очей» («Скiн»).*

Психологiчно-iнтонацiйне навантаження тексту здiйснюється за допомогою **iнверсiї**. Простежимо стилiстичнi виправлення, зробленi письменником, у процесi редагування твору «Раненько чесала волосся»: *«раненько чисала волося»* або *«чесала волосся раненько»* [6, с. 226]. Заради акцентацiї на внутрiшньому переживаннi героїни, автор перемiстив обставину часу *«раненько»* наприкiнцi речення.

У Стефаникових новелах важливу експресивну функцiю вiдiграє ще й **алегорiя:** *«над заходом червона хмара закамeнiла... Вiд заходу било на них свiтло, як вiд червоного каменя – тверде i стале» («Виводили з села»).*

Образ «камiнного» вживається у алегоричному значеннi: *камiнний, камiнь, каменiти, каменистий, скала* [5, с. 30]. Цей символ ще й обирається як «заголовок твору («Камiнний хрест»), що дозволяє одразу акцентувати увагу на камiнних рисах людського буття» [1, с. 195]. Камiнь у Стефаника стає символом душевної болi, вiдчаю або горя (Iван Дiдух з новели «Камiнний хрест» вiд горя «кам'янив»): *«то той камiнь стоiть на березi, тяжкий i бездушний ... i кам'яними очима своїми глядить на живу воду i сумує... Глядить iз берега на воду, як на утрачене щастя. Отак Iван дивився на людей, як той камiнь на воду»* [4, с. 10].

Новелiст зчаста звертається до особливих синтаксичних конструкцiй, якi посилюють увагу читача, не вимагаючи вiд нього вiдповiдi:

а) **риторичнi питання:** *«дiти мої, сини мої, де вашi кiстки бiлi? Я пiду позбираю їх i принесу на плечах додому!» («Марiя»), «ех, сини мої, сини мої, де вашi голови покладенi?!» («Сини»), «а ти ж на кого нас покидаєш?», «звiдки тебе визирати, де тебе шукати?!» («Виводили з села»), «скажи менi, синку, що тебе у грiб загнало? На що ти душу стратив?!» (Стратився);*

б) **риторичні оклики:** «*Не мо-о-е! Ей, коби дід мій та підвівся із гроба!*», «*аби тобі так умирати легко, як мені гезди легко!*» («Синя книжечка»), «*най би-м гнили разом, як вкупі не можемо жити. Най би над нами і пес не гавкнув на чужі стороні, але най бих укупі були!*» («Стратився»), «*вже біжить з бахурами, бодай же сте голови поломили!*», «*та я тебе і бахурів твоїх повішію!*» («Лесева фамілія»), «*бодай я вже не дочекав вас дохторувати!*» («Катруся»).

Означені риторичні фігури передають психологічне напруження, кульмінацію у прозовому творі малої форми. Можна констатувати, що В. Стефанік писав новели звичайною, нелітературною мовою, тим діалектом, яким спілкуються покутяни й у такий спосіб розкрив багатство та різні відтінки української мови. Щоб надати словам експресії, письменник використовує різноманітні виражально-зображувальні засоби, найчастіше вживає метафору, метонімію, алітерацію, інверсію, алегорію, синекдоху, антитезу, асонанс, епітет, рефрен, оксиморон, символ, порівняння та риторичні фігури.

Проілюстровані тексти переконують в тому, що органічним елементом художнього мислення, стилю В. Стефаніка є сповнення новел фразеологічними одиницями, завдяки чому експресивно-емоційний фон творів увиразнює внутрішній динамізм. Саме фразеологічні одиниці беруть участь у створенні цього фону. Селянську тему письменник розв'язував через художнє зображення глибокого психологізму, лаконізму, драматизму, трагізму душі простої людини, водночас – через утвердження гідності, духовної краси і сили особистості.

Висновки... Нами проаналізовано 59 новел В. Стефаніка, в результаті чого з'ясовано, що лаконічність, суб'єктивізм, переплетення різних трагічних тем, зображення людей у напружений психологічний момент, протест героїв проти несправедливості світу – авторська індивідуальна техніка письма, властива авангардистській течії експресіонізму. Біль, відчай, страх, безсилля, пошук щастя, страждання – є тим видом експресії, яким новеліст виражав присутні художні засоби й у такий спосіб посилював душевний біль персонажа та відсторонення суспільства від онтологічних, філософських основ життєствердження людини. Отже, експресіоністські елементи новелістики В. Стефаніка увиразнюють антигуманну дійсність у конкретних історичних обставинах, вносять трагедійний пафос, відкриваючи цілу гаму засобів впливу на читача.

Список використаних джерел і літератури:

1. Василик Л. Леся Українка і Василь Стефаник: Семантика камінного в художньому світі / Любов Василик // Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. – Т. 2. – Кн. 1. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – С. 194-201.
2. Дорошко Л. «Слово, сказане самим буттям» (Природа слова Василя Стефаника) / Лідія Дорошко // Слово і час. – 2004. – №12. – С. 36-41.
3. Ковальчук О. «Intermezzo» / Олександр Ковальчук. // Дивослово. – 2015. – №9. – С. 51-55.
4. Стефаник В. Вона – Земля / Василь Стефаник. – К.: Українське видавництво, 1940. – 38 с.
5. Стефаник В. Моє слово / Василь Стефаник. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
6. Стефаник В. Твори [2-ге вид. за ред. Ю. Гаморака] / Василь Стефаник. – Регенсбург: Українське слово, 1948. – 347 с.

References:

1. Vasylyk L. Lesya Ukrayinka i Vasyly' Stefanyk: Semantyka kaminnoho v khudozhn'omu sviti / Lyubov Vasylyk // Lesya Ukrayinka i suchasnist': zb. nauk. pr. – Т. 2. – Кн. 1. – Luts'k : RVV «Vezha» Volyn. nats. un-tu im. Lesi Ukrayinky, 2007. – S. 194-201.
2. Doroshko L. «Slovo, skazane samym buttyam» (Pryroda slova Vasylya Stefanyka) / Lidiya Doroshko // Slovo i chas. – 2004. – №12. – S. 36-41.
3. Koval'chuk O. «Intermezzo» / Oleksandr Koval'chuk. // Dyvoslovo. – 2015. – №9. – S. 51-55.
4. Stefanyk V. Vona – Zemlya / Vasyly' Stefanyk. – K.: Ukrayins'ke vydavnytstvo, 1940. – 38 s.
5. Stefanyk V. Moye slovo / Vasyly' Stefanyk. – K.: Veselka, 2001. – 318 s.
6. Stefanyk V. Tvory [2-he vyd. za red. Yu. Hamoraka] / Vasyly' Stefanyk. – Rehensburh: Ukrayins'ke slovo, 1948. – 347 s.

Summary

Daryna Cherepukha

Expressive-Figurative Means of Making expressionistic artistic world by V.Stefanyk

Expressionism is studied as a part of idiosyle of short fiction by V.Stefanyk. we traced realistic aspects of interaction between tradition and modern art searches. It is proved that pain, despair, fear, helplessness, search of happiness and suffering - is the kind of expression with the help of which the novelist expressed fundamental artistic means. Author determined expressionist elements of Stefanyk short story, revealed expressive, figurative means of emotive form, verbal and emotional range of textual content as syncretic phenomena of influence on the reader.

Key words: *artistic world, psychology, expressionism, modernism, novel, small prose.*

Дата надходження статті: «12» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «25» квітня 2017 р.

УДК 821.161.2

ТЕТЯНА ЧЕРКАШИНА,
доктор філологічних наук, доцент
(м. Харків)

Своєрідність спогадового дискурсу Миколи Руденка

Статтю присвячено дослідженню мемуарно-автобіографічного дискурсу Миколи Руденка. На прикладі твору «Найбільше диво – життя» розкривається своєрідність спогадового мислення митця. Докладно аналізується структура твору, особливості внутрішньої організації текстової канви. Закцентовано увагу на психологічному автопортретові письменника, оприявленому на сторінках твору, на трансформації внутрішнього Я спогадовця. Простежено поступове розширення особистого простору письменника, що призвело до зміни світоглядних уявлень Миколи Руденка. Особливої дослідницької уваги надано вивченню філософемно-екзистенційного дискурсу твору «Найбільше диво – життя», зокрема проаналізовано відтворення мотивів усупрощення недругів і ворогів, фатуму, Божого провидіння.

Ключові слова: спогадовий дискурс, психологічний автопортрет, філософемно-екзистенційний дискурс, розширення особистого простору.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Традиція українського спогадового письма бере свій початок з літератури доби Київської Русі, проте найбільшого розвитку вона отримала протягом ХХ ст. Саме на цей час припала поява великої кількості мемуарно-автобіографічних творів різного ідейного спрямування, художньої й фактографічної вартості, окрему групу яких становили «живі свідчення доби», представлені багатоаспектними спогадами Олександра Барвінського, Дмитра Дорошенка, Докії Гуменної, Григорія Костюка, Миколи Руденка, Софії Русової, Юрія Смолича, Надії Суровцової, Євгена Чикаленка та інших.

Аналіз досліджень і публікацій... Підвалини історико-літературного вивчення української мемуаристики зазначеної доби були закладені ґрунтовними розвідками Олександра Галича [1; 2; та ін.], Ірини Констанкевич [4], Марії Федунь [7] (див. з цього приводу наші попередні дослідження, зокрема [8]), проте все ще потребує наукового осмислення українська саможиттєписна традиція останніх десятиліть.

Формулювання цілей статті... Метою цієї наукової студії є розгляд специфіки спогадового твору Миколи Руденка «Найбільше диво – життя», твору, що позначив новий етап розвитку української мемуаристики зламу століть.

Виклад основного матеріалу... З середини 1980-х років, після півстолітнього інформаційного вакууму, заборон, замовчувань, табувань «небажаних» тем, імен, явищ і дозволу публікувати лише нейтральні, позбавлені критицизму в бік панівної влади, ідеологічно вивірені саможиттєписи, з'являються перші друквані спогадові твори, автори яких з більшим чи меншим ступенем відвертості заговорили про себе та своє справжнє життя в контексті радянської доби, про дійсне життя своєї країни і своїх сучасників.

Одним «із найцікавіших і найвагоміших мемуарних творів в українській літературі кінця ХХ століття» [3, с. 201], за слушним зауваженням Олександра Галича, стала автобіографія Миколи Руденка «Найбільше диво – життя», роботу над якою автор розпочав ще наприкінці 1980-х років, перебуваючи в еміграції в США, а завершив її десятиліттям по тому, – у 1996 році, – уже після повернення в Україну. Через два роки в 1998 році цей твір було вперше опубліковано [5], а 2013 року перевидано [6]. За словами Олександра Галича, «ця книжка являє інтерес з кількох причин: по-перше, привабливе сама постать автора, зовні цілком благополучного радянського письменника, що, для когось несподівано, а для когось закономірно, став дисидентом; по-друге, спогади охоплюють значний період радянської історії, у тому числі й переломні її періоди, такі як Велика Вітчизняна війна, хрущовська відлига; по-третє, викликає інтерес особистісне бачення письменником минулого» [3, с. 201 – 202].

У художньому саможиттєписі Миколи Руденка ми маємо чітке структурування авторської оповіді. Автобіографічний матеріал було поділено на дві великі частини, названі автором «Книга перша» і «Книга друга». Межею умовного розподілу стала кардинальна зміна світоглядних ідеалів. І надалі кожную частину було структуровано на розділи, назви яких відображали основну тематику оповіді, наприклад: «Дитинство», «Школа», «Університет, військо, війна», «Новобранець літератури» та ін., і підрозділи з назвами асоціативного характеру, як-от: «3. Запахло хлібом», «6. Харків також сльозам не вірить», «7. Черствий хліб творчості».

Текст художньої автобіографії було розширено за рахунок уведення додатків, що містили важливі, на думку автора, документи, які не лише мали бути додатковим джерелом мемуарно-контекстуальної інформації, а й давали змогу авторові краще розкрити зміни власного

світогляду з плином часу. Скажімо, першу книгу було доповнено промовою Миколи Руденка на відкритому Пленумі правління Спілки письменників України 1957 року та листом автора до Микити Хрущова від 1960 року, а другу – останнім словом Миколи Руденка на суді 1 липня 1977 року й підписаним письменником Меморандумом про участь України в Белградських нарадах 1977 року, тобто тими документами, які яскраво ілюстрували активну громадянську позицію автора, розкриттю якої було надано першорядного значення.

Так само, як і в інших українських автобіографіях ХХ століття, велику вагу мав авторський голос. Саме він організував і структурував оповідь, пояснював та уточнював її, унаслідок чого текст автобіографії був насичений не лише автокоментарями, а й метатекстовими коментарями, які давали змогу авторові вести прямий риторичний діалог з читачем: «Мабуть, читачеві впаде в око непропорційність частин – школі дісталася майже сотня сторінок, а університет, ніби гілочку черемхи до козацького сідла, приторочено до років, що були віддані солдатській службі та війні. Хіба університет, де, ніби проміння в оптичному фокусі, збирається все найталановитіше, чим багатий народ, – роки становлення особистості, збагачення знаннями й досвідом – хіба цей період не заслуговує окремої частини?.. Так, заслуговує. Але річ у тім, що не було в мене такого періоду – я зачерпнув жменю університетського життя, рухаючись по дотичній» [6, с. 123].

Специфікою художньої автобіографії Миколи Руденка було те, що в певних, найнапруженіших, моментах оповіді автор відмовлявся від літературної обробки саможиттєписного матеріалу, про що й повідомляв своїх читачів, як у випадку із спілкуванням з С. Подолинським у ті часи, коли Миколу Руденка не розуміли навіть найближчі люди, уважаючи, що він зійшов з розуму: «Я не хочу белетризувати цю нашу зустріч – тобто виписувати діалог, інтонації, міміку тощо. Цілком зрозуміло, що через тридцять років усе це можна відтворити хіба що з допомогою літературних прийомів, а це в даному разі видається мені блюзнірством. Тут найважливіше те, що в мене був друг, який уберіг мене від божевілля. Коли в період докорінного ламання світогляду найближчі люди одностайно твердять, що тобі слід лікуватися в психіатрів, до божевілля справді недалеко» [6, с. 402]. Тим самим на перший план високохудожньої автобіографічної оповіді автор виводив передусім правдивість і достовірність зображеного, на чому й акцентував постійно увагу.

Художня автобіографія Миколи Руденка не лише вперше синтезувала сувору документальність з високим ступенем художності

мемуарно-автобіографічної оповіді та продовжувала традиції поєднання в одній текстовій канві автобіографії, що слугувала жанровою домінантою, мемуарів, літературного портрета, автопортрета, автокоментаря, автокритики, листів, подорожніх нотаток, а й синтезувала мемуарну автобіографію з публіцистикою.

Завдяки Миколі Руденку українська художня автобіографія ХХ століття стає більш аналітичною, зберігається її тяжіння до панорамності зображення в поєднанні з психологізацією та інтимізацією оповіді, що знайде свого логічного продовження в мемуарній автобіографії початку ХХІ століття.

Микола Руденко виявив себе гарним психологом і психопортретистом. «Ми звикли з великих людей малювати ікони, але в реальному житті й велика людина часом буває безпомічна, примхлива або навіть дріб'язкова» [6, с. 263], – писав автор. І саме через те, що «жива людина й церковна ікона – це зовсім різні речі» [6, с. 264], у своєму саможиттєписі він відійшов від загальноприйнятих традицій ідеалізації видатних постатей минулого, зокрема й себе самого.

Микола Руденко наочно показав, на прикладі власного життєвого шляху, поступову зміну власного світогляду, коли простий хлопець з бідної селянської родини, що багато років був, за його власним зізнанням, адептом Павлика Морозова і справжнім «праведником компартії» [6, с. 229], завдяки чому до своїх сорока років він уже мав «все, що супроводжує високий добробут – шестикімнатна дача в Кончі-Заспі, чотирикімнатна квартира в центрі Києва, автомашина «Волга» та персональний водій» [6, с. 351], за кілька років «повної внутрішньої переплавки» [6, с. 318] й кардинальних перемін у світосприйнятті, обере дисидентський шлях відкритої боротьби із системою, що призведе його до кількарічного ув'язнення в мордовських таборах, алтайського заслання та зрештою вимушеної еміграції до США.

Традиційно вивчення першовитоків свого Я розпочинається з дитячих та юнацьких років, не стала винятком і автобіографія Миколи Руденка. Уже з перших сторінок твору вимальовувався архетипний образ маленького, погано зодягнутого, постійно голодного розбишаки, який, окрім численних ігор і бешкетувань на фоні мальовничих сільських пейзажів, нарівні з дорослими важко працював на полі, пасовищі і т. п. Але, як писав Микола Руденко, погане в дитячому віці не відкладається в пам'яті, тому й згадується, здебільшого, лише приємне, «так, мабуть, велено згори: перше осяяння пам'яті відвідує людину за щасливих обставин. Горе, кров, сльози прийдуть до неї пізніше – вже після того, як вона бодай краєм ока встигне помітити: світ прекрасний» [6, с. 21 – 22].

Уже при описі шкільних років тональність оповіді поступово змінювалася з мажорної на більш мінорну. Згадуючи себе школярем, автор акцентував увагу на своєму тодішньому психоемоційному автопортреті. Чи не найбільшою його бідою була відсутність пристойного одягу та взуття, що давалося знаки передусім у ранньоюнацькому віці й призводило до численних психологічних комплексів. «Однакової матерії мені на одезину не вистачало, тож я ходив у куртках і штанях, де одна половина пошита із шинельного сукна, а друга – з мундирного бостону, що якимось дивом зберігся від царських часів. Мати намагалася цю «еклектику» згладити фарбуванням, але фарби були неякісні, линяли від першого дощу – тож легко уявити, яким пудалом я виглядав. Пригадую, це мене дуже гнітило, бо, починаючи від шостого класу, я вже почергово закохувався у всіх шкільних красунь» [6, с. 74], – згадував автор.

Чим старшим ставав автор, тим менше звертав він увагу на свою зовнішність і все більше рефлексував з приводу себе внутрішнього, що було доволі природнім, бо з часом життєві пріоритети змінюються.

Докладне змалювання свого тодішнього психологічного автопортрета виконувало не лише пізнавальну та часом апологетичну функції, а й нерідко дидактичну, бо на прикладі власного досвіду автор наочно показував, як можна перебороти життєві труднощі та негаразди: «Пригадую себе влітку 1963 року й намагаюся зрозуміти: що ж мені дало змогу вижити? Скажу правду: допомогло життя на природі. <...> Прокидався рано, до схід сонця, й вирушав до Дніпра. Там очікував, коли над заплавою, над зодягненими в ранковий серпанок водами Дніпра починало підійматися велике червоне сонце. Досі я не знав таких почуттів: сонце зробилося особисто моїм, я відчував себе його сином» [6, с. 410]. Про лікувальну силу природи писатимуть і пізніші спогадовці, зокрема Михайлина Коцюбинська й Ірина Жиленко.

Прикметною рисою автобіографії Миколи Руденка стає й мотив усепощення своїх недругів і ворогів. Як писав спогадовець, про неприглядні вчинки своїх знайомих, «ще справи їхнього сумління» [6, с. 237], саме тому, на його переконання, хто схоче, той сам згодом про це розповість, як, приміром, це зробив він сам, відверто визнавши свої минулі «гріхи». «Каятися завжди важко, отож і мені було нелегко засудити свої вульгаризаторські насюки на одного з найбільших майстрів української поезії (М. Рильського. – прим. Т. Ч.) <...>. Не пригадую іншого вчинку у своєму житті, за який мені було б так соромно, як за цей. На жаль, я ніде й ніколи не чув, аби хтось із моїх колег виступив із каяттям» [6, с. 237], – відзначав автор кількома роками пізніше. Публічне самокаяття за власні гріхи, щирість,

гранична відвертість щодо себе та своїх вчинків, самокритичність, постійна жага докопатися до першопричин своїх невдач і негараздів стають визначальними рисами автобіографії Миколи Руденка.

Твір наскрізь пронизаний філософемо-екзистенційними роздумами, зокрема, як згадував спогадовець, більшу частину свого життя він відчував себе типовим радянським громадянином, який був як усі, жив як усі, любив, мріяв як усі. Згодом, на певному життєвому етапі, неминуче відбувся внутрішній психологічний злам, і він по-іншому почав дивитися на реальність навколо себе, що призвело до численних роздумів над сенсом людського буття.

З позицій сьогодення автор намагався збагнути феномен «терплячої» радянської людини, ідеологічна обробка якої розпочиналася, за згадками спогадовця, ще зі шкільної лави й надалі йшла протягом усього її свідомого життя. Інстинктом натовпу, що вбивав усе індивідуальне, намагався пояснити цей феномен Микола Руденко: «Межі людського «я» існують доти, доки людина не розчинилася у велелюдному натовпі. А коли набирає чинності психологія натовпу – людська особистість стає схожа на равлика, що сховався у своїй крихітній мушлі» [6, с. 156]. Як писав автор, згадуючи ті роки, він «нездатний побачити ні себе, ні інших як особистостей. Це була сіра маса. І я був її часткою» [6, с. 157]. Образ «сірої маси» та активне протиставлення їй яскравій особистості пройде наскрізним у мемуарно-автобіографічній прозі наступних десятиліть (варто хоча б згадати спогадові твори Михайлини Коцюбинської, Ірини Жиленко, Івана Дзюби й ін.).

Микола Руденко не вважав себе винятковою людиною та не раз акцентував увагу на тому, що він був звичайною пересічною людиною, у якої, як і у всіх інших, були свої щоденні клопоти, внутрішньо-психологічні проблеми, радості й розчарування. Як відзначав автор, він не був би таким, яким він став, якщо б не ті труднощі, через які йому довелося пройти.

Наскрізним у його автобіографії проходив мотив фатуму та Божого провидіння. І саме тим, що чиясь невидима сила вела його протягом усього життя, автор пояснює уникання багатьох небезпек, що були присутні в його житті ще з самого малку. Великої ваги в цьому контексті надавалося описові й потрактуванню тривожних пророчих снів, які зазвичай були передвісниками горя. Микола Руденко доволі докладно описав свої пророчі сні, і, за його власним зізнанням, він неодноразово пересвідчувався, що вони справді бувають.

З автобіографії Миколи Руденка бере свій початок ще одна тенденція українського спогадового письма – наочний показ того, як

поступово розширювався особистий простір радянської людини – від перших дитячих поїздок за межі рідної місцевості, що зазвичай залишали чимало яскравих спогадів та емоцій; до суворо регламентованих закордонних подорожей соціалістичними та капіталістичними країнами, які могли здійснювати лише обрані категорії населення.

Переважає більшість радянських людей тривалий час не мала змоги вільно пересуватися країною (варто згадати хоча б той факт, що в тих, хто працював у колгоспах, не було паспортів), перетинання кордонів було дозволено лише невеликому відсотку населення з числа «благонадійних», а отже, кожна подорож за межі рідної домівки надовго закарбовувалася в пам'яті й через багато років згадувалася до найменших дрібниць.

Справжнім подарунком були подорожі, якими винагороджували за значні особисті досягнення. Так, Микола Руденко доволі емоційно та дуже докладно описав свою поїдку до Києва як переможця конкурсу юнацьких поезій: «Потяг прийшов до Києва о шостій ранку. Час, коли місто прокидається й починає чепуритися. Десь двірник підмітає вулицю, десь поливають квітники. Місто видалося мені свіжим, чистим, затишним. <...> Я перейшов Шевченків бульвар і опинився в густому, майже казковому гаю. Я виріс там, де навіть терновий кущ уважався великою ласкою. Саме тому сквер навпроти університету видався мені едемом. Чомусь був певен, що саме сюди приходять поети, щоб писати вірші» [6, с. 89].

Значно розширювали горизонти авторського світогляду та спричиняли справжній інтелектуальний сплеск поодинокі закордонні поїздки. І якщо автобіографи й мемуаристи радянського періоду (як, скажімо, Петро Панч), згадуючи свої закордонні подорожі в складі делегацій радянських письменників, обмежувалися зазвичай офіційно дозволеною версією відтворення мандрівки, то вже спогади про перші враження та емоції від знайомства із забороненим капіталістичним світом Миколи Руденка були більш промовистими.

Обов'язковим елементом подорожніх вражень ставали компаративні пасажі, метою яких було порівняння життя людей тут і там. Автор були далекий від ідеалізації Заходу, бо добре бачив усі принади й недоліки західного світу, проте не міг відійти від критичного тону оповіді про тогочасну йому радянську дійсність. «Як же ми були приголомшені, коли потрапили до вечірньої Одеси. Перед очима все ще мерехтіли яскраві реклами європейських міст, а Одеса здавалася ніби навмисне затімненою, лише окремі розкидані по вулицях ліхтарики скупо цідили світло. Ми, пригадую, довго сиділи на лавах у парку, щоб

оговтатись, бо проти «гнилого» Заходу наша домівка була вельми вбога й безрадісна» [6, с. 337], – пригадував повернення зі свого першого закордонного круїзу Микола Руденко. Контраст яскравого, блискучого життя на Заході та сірого, буденного в СРСР стане наскрізним в описові подорожніх вражень спогадовця.

Розширення горизонтів особистого простору відбувалося також за рахунок подорожей «безмежними просторами» радянської країни – від ознайомчих поїздок країною, до виїздів на санаторійно-курортне лікування. При згадці про ці мандрівки автор вдавався до піднесено-емоційного тону оповіді, використовуючи якнайширшу палітру художньо-зображальних засобів, серед яких переважали епітети й порівняння, широко застосовувалася емоційно забарвлена лексика.

Висновки. Тим самим, автобіографія Миколи Руденка, з одного боку, відновила традиції громадсько зорієнтованої, україноцентричної спогадової літератури, а з іншого – дала потужний поштовх до подальшого розвитку аналітичної, глибоко психологічної, особистісно заглибленої мемуарно-автобіографічної прози, у якій історія життя й життєвої долі мемуарного автобіографа вийде на авансцену мемуарно-автобіографічної оповіді та яскраво увиразнить наявне у творах цього типу мемуарне історичне тло.

Список використаних джерел і літератури:

1. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
2. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: [монографія] / О. А. Галич. – К.: КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
3. Галич О. А. Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії / О. А. Галич. – Луганськ: СПД Резніков В. С., 2013. – 368 с.
4. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: [монографія] / Ірина Констанкевич. – Луцьк: Вежа-Друк, 2014. – 420 с.
5. Руденко М. Найбільше диво – життя: [спогади] / М. Руденко. – К.; Едмонтон; Торонто: Таксон, 1998. – 368 с.
6. Руденко М. Найбільше диво – життя: [спогади] / М. Руденко; [упоряд. Р. Руденко; передм. Є. Сверстюка]. – К.: Кліо, 2013. – 696 с.
7. Федунь М. Р. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини ХХ століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика: [монографія] / М. Р. Федунь. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2010. – 452 с.

8. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза : українська візія : [монографія] / Т. Ю. Черкашина ; за наук. ред. О. А. Галича. – Харків : Факт, 2014. – 380 с.

References:

1. Halych O. A. Ukrainiska dokumentalistyka na zlami tysiacholit : spetsyfika, geneza, perspektivy : [monohrafiia] / O. A. Halych. – Luhansk : Znannia, 2001. – 246 s.

2. Halych O. A. Ukrainiska pysmennytska memuarystyka : pryroda, evolutsiia, poetyka : [monohrafiia] / O. A. Halych. – К. : KDPI im. O. M. Gorkogo, 1991. – 217 s.

3. Halych O. A. Fiction i non fiction u literaturi : problem teorii ta istorii / O. A. Halych. – Luhansk : SPD Reznikov V. S., 2013. – 368 s.

4. Konstankevych I. Ukrainiska proza pershoi polovyny XX stolittia : avtobiografichni dyskurs : [monohrafiia] / Iryna Konstankevych. – Lutsk : Vezha-Druk, 2014. – 420 s.

5. Rudenko M. Naibilshe dyvo – zhyttia : [spohady] / M. Rudenko. – К. ; Edmonton ; Toronto : Takson, 1998. – 368 s.

6. Rudenko M. Naibilshe dyvo – zhyttia : [spohady] / M. Rudenko ; [uporiad. R. Rudenko ; peredm. Ye. Sverstiuka]. – К. : Klio, 2013. – 696 s.

7. Fedun M. R. Vitchyzniana memuarystyka v Zakhidnii Ukraini pershoi polovyny XX stolittia : istorychni tendentsii, zhanrova spetsyfika, poetyka : [monohrafiia] / M. R. Fedun. – Ivano-Frankivsk : Prykarpatskii natsionalnyi universytet imeni V. Stefanyka, 2010. – 452 s.

8. Cherkashyna T. Yu. Memuarno-avtobiografichna proza : ukrainska viziia : [monohrafiia] / T. Yu. Cherkashyna ; za nauk. red. O. A. Halycha. – Kharkiv : Fakt, 2014. – 380 s.

Summary

Tetiana Cherkashyna

Originality of Memoire Discourse by Mykola Rudenko

The article is devoted to the study of memoire-autobiographical discourse by Mykola Rudenko. By the example of the memoire works «The Greatest Miracle is Life» we reveal the particularities of the memoire and autobiographical thinking of the writer. The structure of this work, the features of the internal organization of the text canvas are analyzed too. The attention is focused on the psychological autoportrait of the writer, shown on the pages of the works, on transformation of the inner I of the memoirist. In the article it is traced the gradual extension of the personal space of the writer that led to a change in philosophical views of Mykola Rudenko. The special research attention is given to the study of the philosophical and existential discourse of the memoire works «The Greatest Miracle is Life», in particular, we analyzed the representation of the motive of the forgiveness of the foes and the enemies, the one of destiny and God's Providence.

Key words: *memoire discourse, psychological autoportrait, philosophical and existential discourse, extension of personal space.*

Дата надходження статті: «21» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «11» травня 2017 р.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'25: 811.111

НАТАЛІЯ БІДАСЮК,

*кандидат філологічних наук, доцент
(м. Хмельницький)*

Проблема перекладу пісень у кінофільмах

У статті проаналізовано функції пісні в кінотворі, визначено роль перекладу пісні в адекватності перекладу кінофільму в цілому, описано різні способи перекладу пісень: відсутність перекладу, скорочений закадровий переклад, дублювання, адаптація, субтитрування. Автор пропонує приклади способів перекладу з художніх та мультиплікаційних фільмів.

Подано рекомендації для найвдалішого вибору способу перекладу відповідно до різних лінгвістичних та екстралінгвістичних умов.

Ключові слова: *пісня, кіновір, кінотекст, адекватний переклад, закадровий переклад, дублювання, адаптація, субтитри.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Відеофільм є складним об'єктом перекладу через притаманні винятково йому особливості. Художній фільм – поліфонічне мистецтво, тому й семантичний код цього виду «текстів» є багатоаспектним. Крім того, існує кілька способів виконання перекладу кінотвору, і перед студією дубляжу постає питання, який з них обрати у кожному конкретному випадку.

Аналіз досліджень і публікацій... Сьогодні проблема кіноперекладу викликає жвавий інтерес вітчизняних дослідників. Часто з'являються аналізи вдалих та невдалих перекладів фільмів та їхніх назв (З. В. Громова, К. В. Дубовий, Т. Г. Лук'янова), обговорюються способи відеоперекладу та різні перекладацькі стратегії (В. Є. Горшкова, В. В. Конкульовський, С. А. Кузьмічов, І. В. Соф'єнко), проблема перекладу кіносценарію та його редагування (Є. А. Гордєєва, Н. Д. Ковальова, М. М. Козирєва, Г. Г. Слишкін), розглядаються методичні аспекти викладання кіноперекладу (В. Є. Горшкова, Р. А. Матасов), технічні нюанси (І. Міголатєв, С. Лобастов), питання термінології та історія розвитку цієї галузі (А. П. Мельник, О. І. Орехова). Серед фундаментальних праць – дисертаційне дослідження Н. В. Скоромислової, постійні рекомендації з

відеоперекладу та зауваги П. Р. Палажченка, А. П. Чужакіна. Проте проблема перекладу пісень у фільмах залишається не висвітленою перекладознавцями, хоча музичний супровід та пісня є невід'ємною частиною сучасного кіномистецтва. Потреба у виробленні теоретичних та практичних засад перекладу пісень у фільмах визначає актуальність проведеного дослідження.

Формулювання цілей статті... Метою нашої розвідки є вивчення проблеми перекладу пісень у художніх та мультиплікаційних фільмах. Ми ставимо перед собою такі завдання: проаналізувати важливість та функції пісні у кінотворі, визначити роль перекладу пісні в адекватності перекладу кінофільму в цілому, описати різні шляхи перекладу пісень. Дослідження проводилось на матеріалі художніх фільмів «27 весінь», «Пірати Карибського моря: на краю світу», «Три ідіоти», мультиплікаційних серіалів «Софія Прекрасна», «Сімпсони».

Виклад основного матеріалу... Існують різні, діаметрально протилежні погляди на роль музики в кінотворі. Добре відома фраза І. Ф. Стравінського про те, що «музика у фільмі має такий же стосунок до драми, як ресторанна музика до бесіди за столом» [див. 2, с. 21]. Тобто на його думку, музика – це фон до чогось більш важливого, що відбувається на екрані. За останні десятиліття ставлення до ролі музики значно змінилося. Наприклад, Р. Інгарден («Дослідження з естетики») робить певний висновок, що музика тільки здається супроводом до вербального та візуального інформаційних каналів, а насправді саме вона повністю довершує те, що за допомогою суто кінематографічної техніки може бути показаним тільки частково. Тобто він визнає органічну приналежність музики до кінотвору в цілому [1].

На відміну від німого кіно, у звуковому фільмі художня специфіка музики повністю проявилася. Вона взяла на себе ряд драматургічних функцій: створення психологічних ефектів, розкриття підтексту, активізація авторського коментаря, функція виразності, ілюстративності, символ чогось непоказаного/ несказаного. Вона не тільки «синхронізується з візуальним рядом та його елементами, а й доповнює їх з того боку, з якого сам візуальний елемент, обмежений своєю специфікою, не міг показати самостійно: тим самим вона отримала змогу поглибити виразність візуального елемента і навіть контрапунктивно протистояти йому своїм власним наповненням, яке відрізняється від показаного в кадрі» [2, с. 23]. Музика вибудовує функціональні зв'язки з внутрішнім розвитком фільму, естетичні функції музики відіграють майже таку ж роль, як і функції візуальної сфери, хоча абсолютного рівноправ'я з останньою, на думку відомого польського дослідника кіномузики З. Лісси, вона так і не досягла і,

можливо, не досягне. (Якщо ж говорити про музичні фільми, мюзикли, то ситуація інакша, там музика є рушійною силою фільму. Але це особливий жанр, який потребує окремого дослідження.)

Усе сказане стосується і пісні, яка є частиною музичного світу фільму в цілому. Крім того, пісня ще має своє вербальне наповнення, що породжує додаткові функції та ширші драматичні можливості. Мова музики – універсальна і не потребує перекладу. Натомість, пісня має свій текст, і логічно, що вона вимагає перекладу цільовою мовою. На практиці часто трапляється так, що пісня звучить мовою оригіналу. У такому варіанті вона втрачає ряд своїх важливих функцій, її вербальний компонент не передається, і фактично вона прирівнюється до музики. Розглянемо, чи страждає від цього адекватність перекладу.

Якщо у якомусь конкретному сюжеті пісня виступає у своїй природній ролі, тобто вона належить до зорового кадру, як його звуковий корелят, а саме: вона має відношення до зображуваної сцени, як джерело звуку, наприклад, її співають персонажі (у ширшому звуковому плані таку ж функцію можуть виконувати граючий оркестр, насвистування героя), тоді мається на увазі, що цю ж пісню чують і герої фільму, які знаходяться на той момент у кадрі. У такому разі частішими є випадки, коли її залишають без перекладу. Наприклад, у фільмі «27 весіль» (студія «Невафільм Україна») головні персонажі співають у барі пісню, а згодом до них приєднуються інші відвідувачі:

JANE and KEVIN: B-B-B-Bennie and the Jetssss
Ooh, and the wind and the waterfall
Oh, baby, she's a-revvin' Cain
She's got electric...
And mohair shoes
You know, I read it in a magazine, oh-ho...
B-B-B-Bennie and the Jetssss...
EVERYONE: She got electric
A mohair suit
You know I read it in a magazine, oh-ho
B-B-B-Bennie and the Jetssss
CROWD: Bennie! Bennie! Bennie!
ALL: Bennie and the Jets!

Навіть без перекладу пісня виконає своє головне призначення: послужить засобом зближення Джейн і Кевіна, зробить їх «своїми» у незнайомому барі в чужому місті та приверне до них увагу відвідувачів.

Крім того, слова пісні не несуть важливого семантичного навантаження, яке може зникнути без перекладу.

Пісня може також звучати «за кадром», подібно до авторського коментаря, і виконувати самостійні драматургічні функції. Ця форма адресована винятково глядачам, тільки вони її чують, і тільки вони розуміють її роль у загальній картині [2, с. 25]. У вже згаданому фільмі «27 весіль» після не дуже приязної розмови під час першої зустрічі головних героїв звучить пісня, яка натякає на зародження в чоловіка інтересу до нової знайомої, розкриває деякі риси його характеру (непрактичний, безвідповідальний, але наполегливий), готує глядача до подальшого розвитку подій. Проте в україномовній версії ця інформація втрачається, оскільки пісню не перекладено.

That I'm irresponsibly mad for you...

Tell me I'm impractical.

Rainbows I'm inclined to pursue.

Call me irresponsible.

Yes I'm unreliable.

But it's undeniably true.

That I'm irresponsibly mad for you.

В обох описаних функціях слова пісні є частиною кіносценарію (можливо, з різною питомою вагою), який підлягає повному перекладу. Переклад фільму, за словами Н. В. Скоромислової, – це не перегляд концепції автора, не власна інтонаційна гра перекладача, а строгий смисловий та інтонаційний супровід того, що відбувається на екрані» [5, с. 155]. Тут же дослідниця уточнює, що як правило, в практиці кіноперекладу вважають, що звукова доріжка не підлягає перекладу. Винятками є пісні в мультфільмах, які або перекладають повністю, або замінюють на більш звичні для мови перекладу. На нашу думку, таке твердження і практика описаного підходу до перекладу пісень суперечать поняттю про адекватний переклад фільму.

Основна вимога до кіноперекладу така: «він має забезпечити такий самий вплив на слухача тексту перекладу, який оригінал здійснював на слухача вихідного тексту» [3, с. 225]. Через три десятиліття Р. І. Сегол наводить таке ж визначення адекватного перекладу: «текст друготвору, який забезпечує той самий вплив на читача, що й оригінал, моделюючи відповідні ситуації [4, с. 13]. Текст кінофільму включає діалоги, закадрові коментарі, слова пісень та написи [6, с. 57].

Таким чином, слова пісень вносять свою частку у здійснення впливу на слухача оригіналу. Якщо вони залишаються не

перекладеними, то ця частина прагматичного завдання оригіналу втрачається і переклад не можна назвати повним. Відповідно до розробленої Р. І. Сегол класифікації адекватності телевізійного перекладного тексту (що включає змістову, формальну, стилістичну та комунікаційну адекватність), перенесення іншомовної пісні в текст перекладу збереже формальну, але втратить змістову та комунікаційну адекватність. На нашу думку, найповніше впоратися із поставленими перед кіноперекладом завданнями, зберігаючи три типи адекватності, може переклад слів пісні за допомогою субтитрів. Це єдиний спосіб, який можна використати, не порушуючи естетичні функції оригіналу. Проте він має свої обмеження – у дитячих мультиплікаційних фільмах субтитри не використовуються і потрібно обирати між закадровим перекладом чи дублюванням.

Дублювання є досить вартісним видом перекладу, а запис пісні, особливо коли мова йде про кілька різних голосів чи хор, призведе до ще більших витрат студії перекладу. Але для мультфільмів, у яких пісня часто несе певне змістове навантаження, це оптимальний вихід. Наприклад, у кожній серії мультиплікаційного серіалу «Софія Прекрасна» («Sofia the First», Disney Television Animation) звучить пісня, яка певним чином характеризує персонажа, розкриває його наміри, тобто розповідає певну історію. Для ілюстрації наведемо рядки пісні з серії 26 третього сезону. У ній персонажі підводять підсумки подорожі королівської родини у джунглі. У переспіваному українському тексті інформація повною мірою збережена.

Оригінал	Переклад для дубляжу на студії «LeDoyen»
Our trip got off to a rocky start When we arrived at the lodge That looked like it would fall apart. Then all our bags wound up getting lost, And we survived the monkey tribe And their awful berry toss. But oh, what a vacation! At times, we wanted to give in But we braved the rough weather And got through it together. Yes, we still made it through And had more fun than we ever knew.	Важка була вся мандрівка ця, Здавалось, що печера та На друзки вся розвалиться. Багаж наш зник у джунглях лихих, Макак ми злих перемогли, Хоч і втекли від них. У всіх цих незгодах Ми ладні здатися були, Та ми духом не впали І труднощі здолали. Ми разом все пройшли, В мандрівці ми щастя віднайшли.

У багатьох дубльованих художніх фільмах також чуємо виконання пісні в українському перекладі. Наприклад, для «Піратів Карибського моря: на краю світу» запрошували співаків з хору ім. Г. Верьовки та з інших відомих хорових колективів (студія «Невафільм Україна»). Інша справа, що автор перекладу О. Негребецький нарікає на остаточний варіант української версії, який потрапив до цільової аудиторії після редакторської правки та певних модифікацій акторами: «Талановиті які – я вклоняюся перед людьми, що вміють так співати. Вони в студії як ревнули – мороз по спині! Приходжу в кінотеатр – і чую тільки перші два рядки пісні. А далі її немає... Та що пісня... Діалоги не всі дійшли до глядача або дійшли з хибною логікою» [7]. Основним недоліком дубльованого перекладу завжди буде втрата оригінальної звукової доріжки та автентичності фільму, хоча є багато прихильників адаптованого перекладу. Одним із яскравих прикладів адаптації кінотексту вже кілька десятиліть залишається мультсеріал «Сімпсони» (студія «Пілот»). Деякі пісні також замінено на ближчі до українських реалій. Наприклад, у серії 18 (сезон 17) юнги на кораблі співають відому дитячу пісеньку про човен:

Row, row, row your boat
gently down the stream.

Пісня не має якогось важливого для сюжету наповнення і її можна було би перенести в оригінальному звучанні, проте для збереження комізму ситуації перекладачі замінили її на відомі глядачам України рядки. Один юнга співає «Море, море, світ бездонний...», а інші – «Ти морячка, я моряк, ти рибачка, я рибак...».

Окремим шляхом перекладу є закадровий, в основному скорочений, переклад пісні. Це означає, що пісня звучить в оригінальному виконанні, а перекладач/ актор дубляжу начитує її короткий зміст. Для перекладу індійських фільмів існує практика подавати переклад у віршованій формі, проте частіше зустрічається переказ загального змісту або переклад близький до оригіналу. Наприклад, такий спосіб використовують у фільмі «Три ідіоти».

Оригінал

Скорочений закадровий переклад

Lifelong I lived
The life of another
For just one moment
Let me live as I.....
Lifelong I lived
The life of another

Досі я жив заради одного моменту.
Дайте мені шанс прожити життя повністю.
Дайте мені трохи сонця,
Дайте мені дощу.

For just one moment
Let me live as I.....
Give me some sunshine
Give me some rain
Give me another chance
I wanna grow up once again
Give me some sunshine
Give me some rain
Give me another chance
I wanna grow up once again.

Дайте мені ще один шанс,
Я хочу вирости ще раз.

Такий спосіб перекладу не передає повний текст, але зберігає основну його ідею. Озвучення скороченого перекладу перекриває звучання невеликої частини пісні, дозволяючи після цього повністю насолоджуватися оригінальним записом.

Висновки... Таким чином, переклад пісні в художніх та мультиплікаційних фільмах є специфічним видом перекладу. Він вимагає від перекладача розуміння контексту, в якому вона звучить, вміння виділяти основне від другорядного, відтворювати зміст мовою перекладу із збереженням загальної тональності та стилю кінодіалогу, проявляти творчий підхід та винахідливість для адаптації до цільової культури.

Для перекладу пісні перекладач разом зі студією дубляжу повинні визначитися з найбільш підходящим способом перекладу (або його відсутності): 1) залишити музичний твір в оригіналі без перекладу; 2) використати закадровий переклад (в основному, скорочений); 3) переспівати пісню (продублювати) мовою перекладу; 4) замінити в процесі дублювання маловідому пісню на іншу, зрозумілу для пересічного українського глядача, яка відповідає контексту (адаптований переклад); 5) подати переклад пісні в субтитрах.

Кожен із цих способів потребує детальнішого аналізу та обговорення недоліків і позитивних сторін. Проте за попередніми спостереженнями ми робимо висновок, що тільки останній варіант може найповніше зберегти слова пісні в перекладі, не перекриваючи при цьому звучання оригіналу. Він відповідає усім вимогам до адекватного перекладу, і є, крім того, найдешевшим способом перекладу. Саме його пропонуємо ширше використовувати для перекладу художніх фільмів. Для дитячої аудиторії більше підійдуть дублювання та адаптація, оскільки для розуміння субтитрів потрібні вміння швидко читати та розподіляти увагу між картинкою і субтитрами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса. – М.: Музыка, 1970. – 324 с.
3. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / Катарина Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С.202–228.
4. Сегол Р. І. Редагування перекладу текстів англomовних телесеріалів : автореф. дис... канд. наук із соціальних комунікацій / Радміла Ігорівна Сегол. – Київ : Б.в., 2010. – 16 с.
5. Скоромылова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов / Н. В. Скоромылова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Лингвистика. – 2010. – № 1. – С. 153-156.
6. Снеткова М. С. К проблеме перевода художественных фильмов (на материале двух русских переводов фильма П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва») / М. С. Снеткова // Вестник Московского университета. Серия 9 : Филология. – 2008. – № 1. – С. 56–62.
7. Яценко А. Перекладач Негребецький : І де ж в Україні російськомовній душечці вдовольнити культурні запити? / Анна Яценко [електронний ресурс] // <https://www.unian.ua/society/87570-perekladach-negrebetskiy-i-de-j-v-ukrajini-rosiyskomovniy-dushechtsi-vdovolniti-kulturni-zapiti.html>. – Дата звернення : 07.04.2017.

References:

1. Ingarden R. Issledovaniya po estetike / Roman Ingarden. – Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1962. – 572 p.
2. Lissa Z. Estetika kinomuzyki / Zofia Lissa. – Moscow: Muzyka, 1970. – 324 p.
3. Reiss K. Klassifikatsiya tekstov i metody perevoda / Katharina Reiss // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike. – Moscow, 1978. – С.202–228.
4. Sehol R. I. Redahuvannia perekladu tekstiv anhlomovnykh teleserialiv : avtoref. dys... kand. nauk iz sotsial'nykh komunikatsiy / Radmila Ihorivna Sehol. – Kyiv : B.v., 2010. – 16 p.
5. Skoromyslova N. V. Teoreticheskiy aspekt perevoda khudozhestvennykh filmov / N. V. Skoromyslova // Vestnik Moskovskoho gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya : Lingvistika. – 2010. – № 1. – P. 153-156.
6. Snetkova M. S. K probleme perevoda khudozhestvennogo filmov (na materiale dvukh russkikh perevodov filma P. Almodovara «Zhenshchiny na grani nervnogo sryva») / M. S. Snetkova // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. – 2008. – № 1. – P. 56–62.
7. Yashchenko A. Perekladach Nehrebetskiy : I de zh v Ukrayini rosiyskomovniy dushechtsi vdovol'nyty kul'turni zapyty? / Anna Yashchenko [elektronnyi resurs] // <https://www.unian.ua/society/87570-perekladach-negrebetskiy-i-de-j-v-ukrajini-rosiyskomovniy-dushechtsi-vdovolniti-kulturni-zapiti.html>. – Data zvernennia : 01.04.2017.

Summary

Nataliya Bidasyuk

The Problem of Translating Songs in Films

The article analyzes functions of songs in films, determines the part of translating songs in the adequacy of film translation as a whole, describes different ways of translating songs: absence of translation, abridged voice-over translation, dubbing, adapted translation, subtitling. Different ways of translation are illustrated by examples of songs from various feature and animation films.

Recommendations are offered for choosing the most suitable way of translation according to different linguistic and extralinguistic context.

Key words: *song, film, script, adequate translation, voice-over, dubbing, adaptation, subtitles.*

Дата надходження статті: «04» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «27» квітня 2017 р.

УДК 801:81:398.831 (477.43/44)

СВІТЛАНА МАХОВСЬКА,

*кандидат філологічних наук, доцент
(м.Хмельницький);*

ТЕТЯНА ТЕРНАВСЬКА,

*учениця
(м.Волочиськ)*

**Концептосфера дитячого фольклору:
функціональний аспект (за матеріалами Хмельниччини)**

Стаття присвячена дослідженню особливостей відображення національної концептосфери українців та її вербалізацію через певну систему образів-концептів у зразках дитячого фольклору (колискових піснях та забавлянках з Хмельниччини).

Ключові слова: *концептосфера, концепт, дитячий фольклор, колискова пісня, забавлянки, функція*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Чільне місце в культурі кожного народу посідає дитячий фольклор, глибоке та всебічне вивчення якого набуває дедалі більшої наукової ваги, адже зразки уснопоетичної творчості виступають певними «концептуалізаторами» народного досвіду щодо навчання та виховання дітей, що актуально за сучасних умов.

Незважаючи на високий рівень вивченості дитячого фольклору, наявність нових наукових підходів до його інтерпретації, важливим питанням сучасної фольклористики є концептуальне, структурно-функціональне дослідження «поезії дитинства», яка ввїбрала у себе сукупність знань, особливостей світосприйняття та світорозуміння народу (що складає зміст національної концептосфери). Аналіз колісанок та забавлянок допоможе конкретизувати уявлення про концептуальні засади духовної культури українців на прикладі виокремлених нами образів-концептів, з'ясувати загальні й локальні ознаки концептосфери дитячого фольклору з Поділля, доповнити і конкретизувати висновки, зроблені дослідниками в межах України, що і є метою пропонованої статті.

Аналіз досліджень і публікацій... У вітчизняній науці проблема концептосфери досліджується багатьма вченими. Підґрунтям концептуального аналізу в україністиці стали численні розробки фрагментів мовної картини світу українського народу такими дослідниками як С.Єрмоленко, В.Жайворонок, В.Калашник, Ю.Карпенко, Л.Лисиченко, В.Манакін, О.Селіванова, В. Складенко, Н.Слухай (Молотаєва), Н.Сукаленко, О. Тищенко й ін.

Зокрема, О.Селіванова на позначення системи концептів у свідомості людини використовує термін «концептуальна система». Її характеризує, на думку дослідниці, сукупність структурованих й упорядкованих знань, уявлень про світ, дійсність і результати внутрішнього рефлексивного досвіду людини. Тобто у концептуальній системі конденсується та фіксується інформація, отримана у вербальній та невербальній формі різним шляхом: від органів чуття у результаті осмислення або у функціональному континуумі взаємодії різних пізнавальних механізмів [14, с. 261].

Незважаючи на розбіжності у термінологічному визначенні аналізованого поняття, спільним для усіх дефініцій є твердження про те, що концептосфера – це сукупність концептів, яка характеризується системністю, структурованістю, категоріальним статусом та відображає світорозуміння носія мови.

Сучасне визначення концепту пов'язане з працями Н. Арутюнової, О.Кубрякової, З.Попової, Й.Стерніна, А.Вежбицької, Р.Фрумкіної, В.Телії, Т.Радзівєвської, О.Селіванової, В.Карасика, С.Воркачова, В.Маслової, В.Манакіна, В.Кононенко, О.Кузьменко, С.Пилипчука, І.Грищенко та ін.

Частина дослідників пропонує розуміти «концепт» як універсальну сутність, що формується у свідомості на базі безпосереднього чуттєвого досвіду, операцій людини з предметами, а також на основі взаємодії з

уже сформованими концептами (З.Попова, Й.Стернін) [13]. Інші вчені зосереджують увагу на окремих моментах інтерпретації концептів, наголошуючи на тому, що концепти часто позначені етнокультурною специфікою (С. Воркачов) [3], емоційними, експресивними, оцінними компонентами (В. Маслова) [11], що через них культура входить у ментальний світ людини (Ю. Степанов) [16]. Уявлення про концепт як виразника етнічних особливостей світосприйняття мовців позиціонує І.Голубовська [4, с. 29].

Оскільки концепт детермінований культурою і є мінімальною одиницею, через яку здійснюється проєкція елементів культури у свідомості людини, він належить колективній чи індивідуальній свідомості та виражається в мові. Це дає підстави назвати концепт одиницею колективного знання (свідомості), що відсилає до вищих духовних цінностей, має мовне вираження і позначений етнокультурною специфікою (С.Воркачов) [3, с.68]. Він є складною системою знаків і символів, яка об'єктивується в текстах, явищах метафоризації, конотаціях, асоціативних уявленнях тощо.

Зважаючи на те, що фольклорний текст є продуктом накопичення народного досвіду, який співвідноситься з концептами і становить у плані функції одне нерозривне ціле, можна припустити, що текст і концепт є взаємодоповнюючими явищами для зберігання й актуалізації досвіду [19, с.54].

Виклад основного матеріалу... Інформаційну мережу базових концептів українців досить широко втілено й у дитячому фольклорі – різноманітному, оригінальному і багатожанровому виді мистецтва, що включає цілу систему поетичних та музично-поетичних жанрів

Від народження дитини разом із біологічним пристосуванням до суспільного життя відбувається і соціально-культурне її пристосування, тобто прилучення маляти до рідної мови та народних традицій, що є головними чинниками національного кодування. Колискові пісні й забавлянки віддавна були фундаментом, на якому ще з раннього віку формувалися основи ментальності дорослої людини, здійснювалося засвоєння дітьми певних стереотипів мислення, ситуативних дій і вчинків у різних життєвих ситуаціях.

Проаналізувавши матеріали колисанок та забавлянок, нами виокремлено ряд головних концептів-образів, які, окрім своєї світоглядної суті, мають глибоке смислове, символічне значення та складають основу концептосфери досліджуваних жанрів дитячого фольклору. Це, зокрема, концепти «родина» (дитина, мати, баба, дід), «дім» (хата (піч, вікно, двері, поріг); колиска) та його найближче оточення – ворота, концепти «тварина» й «птаха», ціннісно-світоглядні

орієнтири – концепт «мораль» (праця, добро, зло), концепт «знання» (розум).

Концепт «дитина» (діти, доня, син) широко представлений в українській мовній картині світу, втілює ідею людської цілісності, є символом початку та кінця, раціонального й ірраціонального, чоловічого та жіночого витоків. Він є базовим і висвітлює дитину й ставлення до неї з різних боків, але обов'язково з погляду дорослої людини. Аналіз колискових та забавлянок з компонентом «дитина» (діти) засвідчив наявність в усіх зазначених одиницях значення «маленька людина», «людина в дитячому віці».

Відповідно до потреб і ментальності дорослої людини, бо саме вона є творцем таких висловів, у дитячому фольклорі (як і в пареміях [2, с.12]) висвітлюються сконцентровані периферичні значення про дитину (виховання підростаючого покоління, радість і цінність мати дітей, опозиційність «своя/чужа» дитина (або «одна» (моя) / «усі» (інші)), гордість і любов до власної і т. ін.). Продовжити і повторити себе в дітях – великий дар природи, богів, долі – вважали в народі [12, с.11].

Тому в текстах подільських колисанок стверджується: дитина – майбутнє роду – найдорожча, «панська», а тому й матиме усе найкраще: колиску «данську» («циганська»), з «мальованими бильцями», «шовковими вервечками і т. ін. Вночі малюк спить на печі «В золотому дукачі, /А вдень у колисці /В червонім намисті, /Уранці – на лавці /В червоній китайці» [12, с.108]. Повсякденні подільські «дулі» (булки, посипані маком) призначаються саме «чужим» дітям, в той час як святкові «колачі» печуть лише для своїх дітей, винагороджуючи їх за послух та гарний сон: «Люлі, люлі, люлі, /Чужим дітям – дулі. / А наші – колачі, /Щоби спала вдень й вночі» [12, с.100].

Концепти «рід», «родина» (сім'я) можна потрактувати як одні з ключових, оскільки «рід» у слов'ян – це стрижень світобудови, навколо якого обертається життя, а «родина» – «традиційний символ душевного порятунку, затишку, ключова ланка родоводу» [5, с.504]. Кровна спорідненість – важлива ознака роду як суспільної інституції, тому й утворене слово на основі того самого давнього кореня, що й родити – «давати життя дитині (дітям) під час пологів (про жінку)» [9, с.76], спільнокореневе з рідня, родина, породілля, народження та ін. Важливою функцією роду було життєзабезпечення його членів (спільне господарство, охорона від чужинців, передача набутого досвіду наступним поколінням), тому його чисельність і здоров'я – запорука виживання й достатку.

Концепт «мати» також належить до найважливіших (базових) концептів, що входять до набору констант національної культури. Їй

належить головна роль у збереженні та передаванні життєвих традицій нащадкам. Вона – берегиня роду, що володіє надзвичайною силою, заворожуючи усе найкраще для маляти: «Ой ну, люлі, дитя спать, /Пішла мати жито жать. /Та й вижала три квітки: /Що первую – сонливу, /А другу – дрімливу, /А третю щасливу» [12, с.111],

В давньому суспільстві вплив батька на дітей, авторитет був більший, проте у сфері духовності відзначається зв'язок дітей саме з матір'ю. У колискових піснях вона працювата, сильна, турботлива, єдина («А-а, а-а, дитя, спати, /Сорок батьків – /Одна мати» [17, с.113]). Трапляється, за нагальної потреби чи задля блага дитяти жінка ненадовго залишає удома сина чи донечку, але неодмінно повертається назад; часом бере дитину з собою («Е-е-е, дитино, /Поїдем по сіно. /Я буду сіно класти, /А ти будеш бички пасти» [12, с.96]). Українська традиція завжди передбачала безмежну любов, але водночас суворий контроль та вимогливість до дитини, аби та виростала слухняною та роботящою.

У колискових піснях любов неньки (концепт «любов») виявляється у щохвилинній турботі про щасливе, здорове життя дитини: «Щоб росла та й не боліла, /Щоби личенько дитинки не марніло» [12, с.83], харчування: «Чим дитину годувати: /Чи кашкою, чи молочком, /Чи солоденьким медком?» [20] тощо. Важливою функцією роду було життєзабезпечення його членів (спільне господарство, охорона від чужинців, передача набутого досвіду наступним поколінням), тому його чисельність і здоров'я – запорука виживання й достатку.

Як зауважує О.Кісь, «традиційно жінка посідає одне з найвагоміших (у функціональному сенсі) місць у структурах життєдіяльності українського етносу, постає щонайдієвішим суб'єктом, носієм і транслятором традиційної етнокультурної інформації, зокрема – системи цінностей та соціокультурних норм» [6, с.107]. У дитячому фольклорі мати уособлює позитивні моральні якості жінки, на яку народ покладає відповідальність за виховання достойної людини, майбутнього члена громади: «Отцю й матці на потіху, / Добрим людям на службу» [18, с.20].

Головними, найстаршими, наймудрішими членами роду були і, безперечно, є «баба», яка часто протиставляється «діду» або виступає з ним у парі. В українській міфології загальнослов'янське слово баба означає «жінка», «стара». Баба – також одне з найстародавніших божеств давніх українців: мати-предкиня, берегиня, хранителька родинного вогнища [2, с.18].

У народнопоетичних зразках «баба» найчастіше уособлює родинний затишок: «Ой, ладки-ладусі, /Добре у бабусі» [20]. Із нею неодмінно

асоціюється турботливе, дбайливе ставлення до дітей: «Леле, діду, леле, бабо, /Леле, Коваленку, /Та понесімо гуляти / Дитину маленьку. /Дитина гуляє, /Здоров'ячко має. /Буде підростати, /Усіх шанувати» [там само]. Баба ладна зробити для онука усе, зокрема й те, що вимагає від неї надзусиль, навіть з огляду на її вік чи стан здоров'я: «Гойда, гойда, гойда, /Де баба з горба, /За плечима торба. /А в торбі калачі, /Щоб Настуся спала /Вдень і вночі» [12, с.118].

Фольклорний матеріал з Хмельниччини засвідчує добре збереження забавлянок, де йдеться про життя, стосунки діда та баби. Така тенденція, очевидно, продиктована тим, що виконавцями (а тепер і носіями) забавлянок найчастіше були старші члени родини, які переважно й доглядали онуків, а використання гумористичних віршованих творів спрямовувалось не стільки на те, щоб приспати дитину (у колискових), як на те, щоб розважити присутніх (дорослих), примусити замислитися над тим, про що, хоча б навіть жартома, йдеться в пісні [12, с. 8].

«Баба» у забавлянках постає переважно мудрою, терплячою, за потреби вимогливою (часом вразливою, довірливою) опікункою вередливого, ледачого, або вигадливого, простакуватого «діда»: «Колихала баба діда /Із вечора до обіда. /– Ой спи, діду, бо покину, /Сама піду по калину. /Тільки баба від колиски – /Дід за ложку та й до миски» [12, с. 97]. Проте без її турботи старий вразливий та безпорадний: « Дйби-дйби, дй-бй-бй, /Пішла баба по гриби, /А дід по опеньки. /Баба свої посушила, /Дідові сиренькі» [12, с.169]. Забавлянки, де фігурують дід та баба, часом перегукуються із жартівливими піснями, приспівками до танцю.

Тоді як образу-концепту «батько» в дитячому фольклорі практично не знаходимо (в селянській родині він завжди працює, тому його і немає поруч із дитиною), «дід» у забавлянках майже завжди згадується у парі з «бабою» (у кумулятивних зразках дід працює один).

Основні види діяльності, вікова специфіка характеру старших членів родини з теплотою та гумором змальовані у дитячих забавлянках, їхні стосунки залежать від самопочуття, настрою, випадку. Подружжя схоже на дітей, які або сваряться, або разом долають життєві труднощі: «Стара баба, старий дід /Сварилися за обід: /За головку часнику /Сварилися до смерку!» [12, с.170]; «Танцювала баба з дідом, /Загубила торбу з хлібом» [12, с.169].

На прикладі старших членів родини фольклор знайомить дитину зі специфікою та диференціацією чоловічої та жіночої роботи («Тосі, лапці, /Поїдем до бабці, /Бабця дасть пирозя, /А дідо – батозя» [12, с.167].

В українських сім'ях головою вважався чоловік, але номінально правила жінка. Її доброта, задушевність, працьовитість, жертвовність відповідають народнопоетичному ідеалу жінки дружини (бабусі): «Колисала і плакала: / – Чого ж я ся дочекала. / Ой спи, діду, колишу тя, / А як заснеш, то лишу тя. / Сама піду до кирниці, / Принесу тобі водиці» [12, с. 97].

Витівки «діда» ототожнюються з дитячими пустощами, за які, особливо коли вони скоєні усвідомлено, має бути, хоча і символічне, але покарання: «... Як не стало в торбі хліба – / Баба діда коцюбою: / «Ступай, діду, за мукою!» [12, с. 99].

Будуючись навколо обов'язкових законів, як от наявність символів, перемога добра над злом, повчальність, усталеність зачину й кінцівки коліскові та забавлянки є наочним прикладом тлумачення моральних категорій народу як у тексті, так і на під текстовому рівні.

Народні знання про вікові особливості розвитку дитини реалізуються за допомогою відомих для селянської дитини образів домашніх тварин. Спочатку малюк нероздільно пов'язаний із матір'ю, потребує постійного та ретельного, повсякчасного догляду («Гойда, гойда, гойдаша, / Де кобила – там лоша. / А кобилка в лісі, / А лошатко в стрісі. / А кобилка їсть і п'є, / А лошатко цицю ссе» [12, с.117], захисту, уваги: «Ми кобилку продамо, / А лошатко зростимо-мо-мо-мо!» [20]. Водночас у текстах ведеться пропедевтика щодо розуміння дитиною правил та норм її поведінки у процесі фізичного та духовного становлення: «Як кобила заіржить, / То лошатко прибіжить» [12, с.116].

У коліскових, забавлянках зустрічаємо елементи соціалізації дитини, зокрема відображення горизонтально-площинних – родинних, сусідських та обцинних відносин, прогнозування перспективи життя дитини у громаді, соціумі згідно загальнолюдських норм: «Щоб Іринка росла, / Росла, виростала, / Щоб Іринка своїм мамці / Скоріш на поміч стала. / У помочі стала, / Діток колихала / Й хату одягала» [12, с.143].

Через коліскову пісню та її сприйняття безпосередньо підсвідомістю формується фонетико-фонологічний образ материнської мови. З іншого боку, образи коліскової пісні залучають дитину до культурного простору етносу, надають їй перших уявлень про світ. Споконвіку людина перебувала в якнайтіснішому контакті з довкіллям, ототожнюючи себе, своє життя із життям навколишнього світу, що викликало її особливе сприймання природи, зокрема тварин.

У мовній картині світу українців концепт «тварина» універсальний, його вживають для опису життя та побуту людей, їхніх рис характеру (позитивних чи негативних), зовнішності. Найпопулярнішим, найбільш частотним і максимально функціональним вербалізатором, який у

дитячому фольклорі входить до семантичного поля концепту «тварина» є «кіт» (або пара тварин – ката два, киця й котик). Він стереже спокій, не відходить далеко від дому, завжди повертається, спить на печі (здавна була помічена здатність kota швидко засинати, спати більшу частину доби).

За функціональною ознакою «кіт» у колискових піснях викликає Сон і Дрімоту, заколисує дитину, оберігає її сон, виконує за господарів домашню роботу: «А-а-а, котів два, / Сіренькії обидва. / По бережку ходили / Та качечку ловили. / Та качечку – в юшечку, / А пір'ячко – в подушечку. / Подушечка м'якесенька, / Спи, дитинко, малесенька» [12, с.74].

З іншого боку «кіт» постає втіленням лінощів, непослуху, нерозважливості, злодійкуватості: «Бити kota, бити, / Не хоче ні спати, ні робити, / Ходє по ярмарку, / Не купує, не торгує, / Зариває сварку» [12, с.96].

Негативні вчинки тварини (kota/киці) формують у свідомості дитини уявлення про норми та правила поведінки серед людей. Прямо чи опосередковано фіксуючись у вимогах, заборонах, нормах, принципах, оцінках поведінки в суспільстві і в загальних міркуваннях (правильні та неправильні вчинки), концепт народна «мораль» знайомить дитину з ціннісними орієнтирами українців): «Ой коточок-коточок / Та й украв клубочок. / Кругом ліса обніс / Та й до Галі приніс. / Треба kota бити. / – Ой не вчися, коте, красти, / А вчися робити: / Черевички шити, / На базар носити. / Гроші торгувати / Цукерки купувати» [12, с.78].

За допомогою тварин відбувається знайомство дитини зі світом, прогнозуються, категорично засуджуються необдумані дії персонажів забавлянок («Бити кицю по лапках, / Хай не скаче по лавках» [18, с.21]); завбачливо критикується дитяча безпечність, які часом можуть призвести до трагедії: «Пішла Киця по водицю / Та й упала у криницю... / Ой ти Кицю, Кицю, / Не йди по водицю, / Бо криниця глибоченька, / В ній водиця холодненька» [12, с.76], на прикладі який народ формує у дитини ціннісно-світоглядні життєві орієнтири

На відміну від образів тварин, які залежно від функціонального призначення твору втілюють позитивні чи негативні якості, риси характеру людини, птахи тут наділені переважно позитивними характеристиками. Скажімо, оберегова функція колискової пісні стимулює появу концепту «птаха», зокрема голубів, які є улюбленцями українців, символом незалежності, прагнення до волі, краси, духовності, атрибутом культурних цінностей і норм. Голуби уособлюють символіку чистоти й добра, в чому варто вбачати віру народу в сонну

душу, що прилітала у вигляді пташки. Не випадково «гулі» виступають у парі, які, наче батько і мати, готові знайти та віддати дитині усе найкраще, захистити від лиха та хвороб: «Люлі, люлі, люлі, /Налетіли гулі, /Стали геліотати, /Що дитині дати? /З пушечку – подушечку, /З пір'ячка – периночку, /В щасливу годиночку. / Щоб дитина спала /Та щоб не плакала. /Щоб росла й не боліло /Ні голова, ні тіло» [12, с.104].

Сукупність національно орієнтованих символічних засобів дає достатньо повну інформацію щодо того, які в даній культурі основні структури етики, естетики, мислення, права й засоби осмислення нового досвіду. В українському фольклорному фонді широко номіновано універсальний концепт «праця». Ознака «робота – життя людини, його постійна, невід'ємна складова» безпосередньо представлена в мовному вияві колискових пісень та забавлянок Хмельницького Поділля. Робота є основним способом самоствердження й самореалізації особистості, необхідною умовою достатку, добробуту, самого життя, проте досить важка, потребує зусиль, а результат – часу.

Твори дитячого фольклору (зокрема колискові, забавлянки) ненав'язливо, проте наполегливо привчають дитину до праці, акцентуючи увагу малого слухача на тому, як погано бути ледарем і які переваги в трударів: «Тосі, тосі, тосі, /Свині в горосі, /Телята в капусті, /Віруся на грушці. /Біжи, Віро, заверни, /Будуть твої кабани!» [12, с.153].

Лінощі як протилежність працелюбності завжди засуджуються («Ковальок, ковальок, / Підкуй чобіток. /А тобі, ковальок, / Дам за тее п'ятачок. /Я не хочу кувать, /В мене ручки болять» [20]) або й караються, адже колись у народі не працювали лише малі діти або каліки, немічні. Очевидно тому в поширеному варіанті забавлянки про сороку-ворону чітко формулюються погляди народу та вибудовується моральний ідеал людини праці: «Тому дали, бо маленький, /Тому дали, бо кривенький, /Тому дали – воду носить, /Тому дали – хліба просить./А ти лети на стіжочок, /Вірви собі колосочок» (с.Тарноруда Волочиського р-ну) [12, с.148].

Цікавий варіант згаданої забавлянки записано Т.Тернавською в с.Курники Волочиського р-ну Хмельницької обл.: «Ідіть, діти, по дрова, /Бо ще кашка сирова. /Ідіть, діти, по тріски, /Дам кашки по трошки. /Тому дала, бо маленький, / Тому дала, бо слабенький. /Тому дала – воду носить, /Тому дала – Бозю просить» [21]. Взаємодія (сусідство) ряду фольклорних концептів сприяє й реалізації декількох функцій дитячого фольклору (в т.ч. виховної, когнітивної) за участю концептів «птаха», «мати», «діти», «хата», «праця», «мораль», що засвідчують

погляди народу на обов'язки матері (сороки) щодо виховання, опіки дітей (сорочат).

Не полишаючи малят, Сорока-ворона варить, потім дбайливо студить кашку на порозі. Її дії унаочнюють концептуальну сутність селянської «родини» та окреслюють обов'язки її членів: усі діти для матері однаково любі та рідні (як пальці однієї руки), проте їстиме, а, значить, і житиме той, хто працьовитий та слухняний, відповідальний, небайдужий, совісний: «Тому дала, що маленький, /Тому дала, що тихенький, / Тому дала, що не рухав, /Тому дала, що слухав» [12, с.146]. Робота – основа життя народу, вона є внутрішньою красою особистості, гартує її, виховує, навчає, формує кращі риси, тобто робить людину людиною.

Висновки... Зразки дитячого фольклору знайомлять малого слухача з речами хатнього вжитку, специфікою ведення домашнього господарства, процесами праці, особливостями діалектного мовлення тощо населення рідного краю.

Тексти дитячого фольклору є першим знайомством дитини з довколишнім середовищем і несуть інформацію про нього; через денотат маленьку людину опосередковано вводять у світ дорослого життя, а у її свідомості формується основні морально-етичні цінності життя. Такі невеликого розміру твори зручні для оперативного використання дитиною у відповідних їх функціональному призначенню обставинах.

Дитячий фольклор, будучи мовою дитячої субкультури, є надзвичайно важливим засобом формування концептосфери, збереження і трансляції «картини світу» довкола дитини. Дослідження ключових концептів дитячого фольклору може дати цікаві результати, оскільки дозволяє простежити особливості концептуалізації світу українським етносом, установити їхню роль у національно-мовній картині світу, проаналізувати функції, зв'язок із культурою, звичаями, традиціями тощо.

Список використаних джерел і літератури:

1. Велічанова О.В. Концепт діти у фонді українських паремій / О.В.Велічанова, Н.В.Левун //Український смисл : наук. зб. / за ред. проф. І.С. Попової. – Дніпропетровськ : Ліра, 2014. – С.3 – 14.
2. Войтович В. Українська міфологія /Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. –664 с.
3. Воркачев С. Г. Языковая личность, концепт. Становление антропоцентрической парадигмы в языкознании /С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.

4. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу / І.О.Голубовська. – К. : Логос, 2004. – 284 с.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Н.В.Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. –703 с.
6. Кісь О. Жінка у традиційній культурі: етнопсихологічні та соціальні виміри //Етнологія. Фольклористика. – Кн. 1: Доп. та повідомл. /ІУ Міжнародний конгрес українств. Одеса, 26-29 серпня 1999 р. – Одеса-Київ, 2001. – С. 103–112.
7. Кропивницький В. Г. Перші кроки у світі української народної пісні / В.Г. Кропивницький. – Хмельницький : Поділля, 1998. – 151 с.
8. Кулинич С.П. Сучасний дитячий фольклор: семантичний, структурний, функціональний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук: спец.: 10.01.07 – фольклористика / С.П. Кулинич. – К., 2005. – 20 с.
9. Макарець Ю. С. Концепти рід, родина, сім'я в мовній картині світу українців // Ю. С. Макарець, О. М. Сліпчук // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. – 2013. – Кн. 1. – С. 75–78.
10. Марчун О.В. Матеріали до вивчення дитячого фольклору : навч. посібник/ О.В.Марчун. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – Ч. 1. – 201 с.
11. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику / В. А. Маслова. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 296 с.
12. Маховська С. Дитина: родини, хрестини, перші кроки (родинно-обрядовий та дитячий фольклор Хмельниччини): монографія / Нотний матеріал Олени Дудар /Світлана Маховська. – Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2013. – 216 с.
13. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин – М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
14. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
15. Скрипник Н. І. Народно-мова символіка у творенні концептосфери «мораль»/ Н. І. Скрипник //Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Мовознавство». – № 11. – 2009.– Вип. 15. – Т. 2. – С. 135–142.
16. Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – [2-е изд., испр. и доп.] – М. : Академический Проект, 2001. – 990 с.
17. Уже весна, й уже красна: матеріали фольклорної практики (2013 р.). Книга 1/ Упорядк., передмова С.В.Маховської. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак АА, 2014. – 168 с.
18. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Географическим обществом. Юго-Западный отдел: Материалы и исследования. Т. IV. / собр. П. П. Чубинским. – СПб., 1877. – 713 с.
19. Шахнарович А.М. Когнитивные и коммуникативные аспекты речевой деятельности / А. М. Шахнарович, В.И. Голод // Вопросы языкознания. –1986. – №2. – С. 52–56.

20. Архів Рукописного фонду Подільського відділення ІМФЕ Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М. Рильського НАН України при ХГПА. Зап. 11 серпня 2013р. Кузькова Валентина Віталіївна в с.Рижупинці Хмельницького району Хмельницької області від Ткачук Клавдії Макарівни, уродженки с.Черче Чемеровецького району, 1943 р. н.

21. Зап. 11.12.2016 р. Тернавською Тетяною від Галушки Лариси Никодимівни, 1937 р. н., українка, освіта 9 класів, та Поліщук Ганни Опанасівни, 1930р. н., українка, освіта 9 класів, в с. Курники Волочиського району Хмельницької обл.

References:

1. Velichanova O.V. Kontsept dity u fondi ukrayins'kykh paremiy / O.V.Velichanova, N.V.Levun //Ukrayins'kyu smysl : nauk. zb. / za red. prof. I.S. Popovoyi. – Dnipropetrovs'k : Lira, 2014. – S.3 – 14.

2. Voytovych V. Ukrayins'ka mifolohiya /Valeriy Voytovych. – K. : Lybid', 2002. –664 s.

3. Vorkachev S. H. Yazykovaya lychnost', kontsept. Stanovlenye antropotsentrycheskoy paradyhmy v yazykoznanyy /S. H. Vorkachev // Fylohohyeheskiye nauky. – 2001. – # 1. – S. 64–72.

4. Holubovs'ka I. O. Etnichni osoblyvosti movnykh kartyn svitu / I.O.Holubovs'ka. – K. : Lohos, 2004. – 284 s.

5. Zhayvoronok V. V. Znaky ukrayins'koyi etnokul'tury : slovnyk-dovidnyk / N.V.Zhayvoronok. – K.: Dovira, 2006. –703 s.

6. Kis' O. Zhinka u tradytsiyniy kul'turi: etnopsykholohichni ta sotsial'ni vymiry //Etnolohiya. Fol'klorystyka. – Kn. 1: Dop. ta povidoml. /IU Mizhnarodnyy konhres ukrayinstiv. Odesa, 26-29 serpnya 1999 r. – Odesa-Kyyiv, 2001. – S. 103 – 112.

7. Kropyvnyts'kyy V. H. Pershi kroky u sviti ukrayins'koyi narodnoyi pisni / V.H. Kropyvnyts'kyy. – Khmel'nyts'kyy : Podillya, 1998. – 151 s.

8. Kulynych S.P. Suchasnyy dytyachyy fol'klor: semantychnyy, strukturnyy, funktsional'nyy aspekty: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stup. kand. filoloh. nauk: spets.: 10.01.07 – fol'klorystyka / S.P. Kulynych. – K., 2005. – 20 s.

9. Makarets' Yu. S. Kontsepty rid, rodyna, sim'ya v movniy kartyni svitu ukrayintsiv // Yu. S. Makarets', O. M. Slipchuk // Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholya. Filolohichni nauky. – 2013. – Kn. 1. – S. 75–78.

10. Marchun O.V. Materialy do vyvchennya dytyachoho fol'kloru : navch. posibnyk/ O.V.Marchun. – K.: Vydavnycho-polihrafichnyy tsentr «Kyyivs'kyy universytet», 2010. – Ch. 1. – 201 s.

11. Maslova V. A. Vvedenye v kohnytyvnuyu lynchvystyku / V. A. Maslova. – M.: Flynta : Nauka, 2007. – 296 s.

12. Makhovs'ka S. Dytna: rodyny, khrestyny, pershi kroky (rodynno-obryadovy ta dytyachyy fol'klor Khmel'nychchyny): monohrafiya / Notnyy material Oleny Dudar /Svitlana Makhovs'ka. – Kam"yanets'-Podil's'kyy: PP «Medobory-2006», 2013. – 216 s.

13. Popova Z. D. Kohnytyvnaya lynchvystyka / Z.D. Popova, Y.A. Sternyn – M. : AST: Vostok – Zapad, 2007. – 314 s.

14. Selivanova O.O. Suchasna linhvistyka : terminolohichna entsyklopediya / O.O. Selivanova. – Poltava : Dovkillya, 2006. – 716 s.
15. Skrypnyk N. I. Narodno-mova symbolika u tvorenni kontseptosfery «moral'»/ N. I. Skrypnyk //Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu. Seriya «Movoznavstvo». – # 11. – 2009.– Вип. 15. – Т. 2. – S. 135–142.
16. Stepanov Yu. S. Konstanty : slovar' russkoy kul'tury / Yu. S. Stepanov. – [2-e yzd., yspr. y dop.] – М. : Akademicheskiy Proekt, 2001. – 990 s.
17. Uzhe vesna, y uzhe krasna: materialy fol'klornoyi praktyky (2013 r.). Knyha 1/ Uporyadk., peredmovna S.V.Makhovs'koyi. – Khmel'nyts'kyy: Vydavets' FOP Tsyupak AA., 2014. – 168 s.
18. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнo-Русский край, снаряженноy императорским Етнографическим обществом. Ухо-Западныy отдел: Материалы y issledovaniya. Т. IV. / sobr. P. P. Chubynskym. – SPb., 1877. – 713 s.
19. Shakhnarovych A.M. Kohnyutivnye y kommunykativnye aspekty rechevoy deyatelnosti / A. M. Shakhnarovych, V.Y. Holod // Voprosy yazykoznaniya. –1986. – #2. – S. 52–56.
20. Arkhiv Rukopysnoho fondu Podil's'koho viddilennya IMFE Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorstyky ta etnologiyi im..M. Ryl's'koho NAN Ukrainy pry KhHPA. Zap. 11 serpnya 2013r. Kuz'kova Valentyna Vitaliyivna v s.Ryzhulyntsi Khmel'nyts'koho rayonu Khmel'nyts'koyi oblasti vid Tkachuk Klavdiyi Makarivny, urodzhenky s.Cherche Chemerovets'koho rayonu, 1943 r. n.
21. Zap. 11.12.2016 r. Ternavs'koyu Tetyanoyu vid Halushky Larysy Nykodymivny, 1937 r. n., ukrayinka, osvita 9 klasiv, ta Polishchuk Hanny Opanasivny, 1930r. n., ukrayinka, osvita 9 klasiv, v s. Kurnyky Volochys'koho r-nu Khmel'nyts'koyi obl.

Summary

Svitlana Makhovska, Tetiana Ternavska
***The Concept Sphere of Children Folklore:
Functional Aspect (on Materials of Khmelnytskyi region)***

The article is devoted to the study of peculiarities of reflection of national concept sphere of Ukrainians and its verbalization through a certain system of images-concepts in the samples of children folklore (songs, nursery rhymes and lullabies from Khmelnytskyi region).

Key words: *concept sphere, concept, children folklore, lullaby, nursery rhymes, function.*

Дата надходження статті: «14» квітня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «05» травня 2017 р.

УДК 811.161.2'373.71.82-3.09 Мацько

ГАЛИНА СТУКАН,
кандидат педагогічних наук доцент;
ЛЮДМИЛА ГЛУШОК,
кандидат педагогічних наук доцент
(м. Хмельницький)

Особливості ідіостилю подільського письменника Віталія Мацька

У статті висвітлено особливості ідіостилю відомого подільського письменника Віталія Мацька. На матеріалі роману «Катарсис», драматичних творів, художньо-документальної повісті «Семен Сумний» досліджено такі зображувально-виражальні засоби: дієслівні метафори-синестезії, діалектизми, порівняльні звороти, епітети, фразеологічні одиниці, виявлено онімний простір творів, зокрема, антропоніми й топоніми, пов'язані з Поділлям, встановлено, що автор через власне глибоко філософське та образне світосприймання змальовує у своїх творах тяжкі випробування, які випали на долю українського народу: голодомор, репресії, війна, важкі повоєнні роки, суперечливе сьогодення. Україна, рідна земля, Поділля – концептуальні домінанти ідіосфери письменника, зумовленої багатим життєвим досвідом автора, закоріненого у традиції національної культури.

Ключові слова: ідіостиль, тематика творів, порівняння, метафори, епітети, фразеологічні одиниці, народнопоетична манера, концептуальні домінанти.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Стиль письменника створює та відтворює індивідуально-виразні якості та співвідношення речей – образів, типових для творчої системи саме цього митця. Водночас особистість письменника відображається у неповторності й оригінальності асоціацій, вербально матеріалізованих у лексичній структурі тексту. Асоціативні перегукування та паралелі, найбільш характерні для автора типи асоціацій пронизують усю його творчість, стають важливою ознакою ідіостилю, відображуючи сприйняття письменником світу, довкілля.

Ідіостиль відтворюється засобами ідіолекту, який є сукупністю мовних засобів індивідуального мовлення. Ідіолект – індивідуальний різновид мови, що реалізується в сукупності різних ознак мовлення

письменника як окремого носія мови, а в писемному мовленні виявляє риси ідіостилю.

Аналіз досліджень і публікацій... Мову роману «Катарсис» Віталія Мацька, зокрема його фольклорні мотиви, вивчала С. Маховська, яка довела, що зазначений твір ілюструє нове буття фольклору в літературному середовищі ХХІ століття [6, с. 31]. Мову драматичних творів Віталія Мацька досліджувала В. Філінюк [8], роль узуальних і трансформованих фразеологічних одиниць у романі «Катарсис» описали Г.Стукан, Г. Циц [7], проте особливості ідіостилю Віталія Мацька ще не достатньо висвітлено в науковій літературі.

Формулювання цілей статті... *Мета статті* – на матеріалі тексту роману «Катарсис», драматичних творів, художньо-документальної повісті «Семен Сумний» Віталія Мацька дослідити особливості ідіостилю подільського письменника.

Виклад основного матеріалу... Віталій Петрович Мацько – відомий український літературознавець, письменник, перекладач, краєзнавець, журналіст. Він автор низки літературних портретів. У періодиці, наукових збірниках виступає як теоретик й історик української літератури, відомий своїми нарисами та літературно-критичними статтями, займається краєзнавством. Письменник-подолянин написав низку драматичних творів, поезій, повістей, новелет, роман «Катарсис», який нещодавно побачив світ.

Визначальною рисою неординарної особистості письменника є його цілком самостійний погляд на розмаїті явища життя. З перших рядків будь-якого з його творів угадується письменник, безумовно, український, глибоко закорінений у традиції національної культури, національного світовідчуття, який висловлює любов до України та українського села. Таке поєднання загального й індивідуального характерне для світу цього митця. За нашими спостереженнями й аналізом ідіодискурсу В. Мацька, в його концептуальній ідіосфері виокремлюються домінантні концепти, одним із яких є концепт УКРАЇНА, до якого синонімами виступають рідний край, Поділля, і концепт ЗЕМЛЯ. Цей факт значною мірою впливає на формування ідіостилю письменника, бо саме ментальна сутність визначає специфіку авторського стилю. Україна, рідний край як одна з концептуальних домінант ідіосфери письменника входить до складу багатьох метафоричних і метонімічних моделей його ідіодискурсу, що зумовлений багатим життєвим досвідом автора.

Ми тебе мусимо підняти, рідна земле, ґрунт наш родючий, долини і пагорбки, чорноземи і суглинки, ниви, степи наші ріднесенські, на яких батьки піт і кров проливали...Піднімемо тебе, земле,

заступами, тракторами, вдовиними слізьми, незрадливою любов'ю [2, с. 18]. Настала пора подумати, чим засіватимемо нашу *землю-годувальницю* [2, с. 7]. *Ще подільська земля* дихала повоевним порохом... [2, с. 7]. Сонце більше не дозволяло селянам тримати *земельку* необробленою [2, с. 9].

Мова творів багата на зразки живої народної мови, іноді із чітко вираженим діалектним колоритом, широким застосуванням висловів розмовно-побутового стилю: *Голька, ниньки, гоїрок, гайстри, гонде, патик, здибатися, балакати, бараболя, худобу порас, ондечки, тлумачок, здоровля, айбо, хороба, коперація, заступ, боцюн, тинькувати, колотуха, звідтам, ванькир, злию* і т. ін. [2; 3].

Онімний простір творів В. Мацька містить багато власних назв, зокрема, антропонімів і топонімів, пов'язаних з Поділлям: *Залісся, Меджибіж, Деражня, Кам'янець-Подільський, Митківці, Бужок, Бирки, Мусійчучка, Олійничка, Явдоня, Дунька, Онохрей, Лікора, Мартоха, Василік, Михтод, Ригорко, Семенячиха* [2; 3]; *Летичів, Літин, Хмільник, Шрубків, Поділля, Іванинці, Западинці, Летичівщина, Проскурів* [5].

Прозові тексти збагачуються за рахунок використання не лише авторських, але й фольклорних постійних епітетів, метафор, порівнянь, інших художніх тропів: *світ здригнувся, гудить, збагнув; струмись правди гомонить, бій ятрить, синьоокий ранок, променисте сонячне колесо, рік увійде, світанок входив у права, літа всміхаються, мури бачили, трон перевірить, день накликає, серця співали, день гаптує, вірш позичив, вітер-пустунець* [4]; *визнання лежить у незайманих облогах* *призабутої спадщини і чекає на свого орача* [5].

Цікавими, оригінальним є метафори-оживлення, метафори-опредмечування, дієслівні метафори-синестезії: *золотими монетами листя котиться городиною; Юстина витягнула відром досвіток із криниці; ранок підносив у долонях рожеве сонячне колесо; згорнувшись їжачком, куняє блідо-рожева хмарка; їжачок гріє сиві голочки на щічках блілого саява; хмарини розсували простір для голубизни неба; разом з матір'ю до хати увійшло парне молочко; думки перескочили в рідне село; довкола усміхалося надвечір'я; ніч розмовляє зі світом чарівною мовою; світ розуміє балаканину ночі* [2; 3].

Порівняльні звороти, які часто використовує письменник, допомагають йому змалювати картини навколишнього світу: *Тарасове слово-повстання, як розум, як лезо меча; правда вічна, як земля; спогади, як вирій* [4]; *лілії, схожі на сонячну систему; тоненькі, наче нитки, ніжки; міцні, наче лецата, руки; діти, як горобці, порозліталися; кольори веселки, наче стрічки у весільному вінку*

нареченої; щедрота душевних почуттів розкрилася, як біла лілія на Південному Бузі в заплаві; зорі мерехтіли, ніби змерзли од холоду; не дуйся, як жаба в капусті [2; 3]; двійнята-соколята, мов калина в лузі [5]. Змодельовані автором метафоричні та порівняльні конструкції дають можливість образно сприйняти навколишній світ, перейнятися психічним станом персонажів, заглибитися в художній світ твору. Віталій Мацько виразно постає перед читачами письменником з образним типом мислення.

Автор майстерно послуговується епітетами, вираженими прикметниками та у формі прикладки: *свинцевий град, скупа подяка, золотом-рікою, слово-повстання, усмішки-піони* [4]; *сливовий колючий тин, босоноге дитинство, романтичне школярство; блакитноокий петрів батіг, ясні думки, моторна трудівниця, чарівна музика, смачні домашні мамині страви, буремна творча стихія, дідусь-інкогніто, Явдоха-пятисотенниця, керівник-хам, сварка-буча, тьотя-мама, сльози-росинки, бронзово-бурячковий пил, фіалково-волошкові очі, життя-буття, суцвіття-промінь, марево-мерехтіння, золотаво-бронзове поле, господаря-помічника, луг-бережок, жінки-цокотухи, вітер-пустун, земля-годувальниця* [2; 3].

Віталій Мацько застосовує народнопоетичну манеру та прийоми народного сентименталізму – використання іменників та прикметників із зменшено-пестливими суфіксами, що виступають засобами ідеалізації героїв, описуваного, як це спостерігаємо у творах фольклору (*земелька, літечко, яблунька, бровенята, квіточками, рученьки*).

Одним із найвиразніших художніх засобів у його творах є використання фразеологізмів, які визначають стилістичну мету, бо вони впливають з прагнення письменника органічно поєднати, злити воедино з контекстом загальновідомий вираз, уточнити й деталізувати значення фразеологічної одиниці.

Мова героїв пересипана прислів'ями та приказками, які вживаються задля того, щоб яскравіше змалювати індивідуальність персонажа, певні риси характеру, наміри тощо: *старий буряк солодший на смак; в чужому оці мачинку бачить, а в своєму скалки не помічає; де два пси кусаються, третій хай не пхається; з посміху люди бувають; без громади не буде і ради; світ клином не зійшовся; не сукай мотузку, бо обірветься; один мельник жито меле, а другий язиком; доля і на печі знайде; знов за рибу гроші; кожна жаба своє болото хвалить; назвався грибом, то лізть у кошик; на брехні далеко не заїдеш; ані пари з вуст; пальця в рот не клади; нечистий на руку; п'яте колесо до воза; не трави душу; не в тих санях опинився; половина світу скаче, половина – плаче; той, хто для когось копанку копає, той*

сам у неї конче полетить; трапляється свято і в будні; з болотом змішаю; у два ока стежити; ні сіло ні впало; кинула оком [2; 3]; нести тягар; пройти тернистий шлях; стерти в порошок; ловити на слові; винести урок [4]; ледь в пір'я вбирається, а вже зброю тримає; журналіста Угрюмова гризе сумнів; жерло репресій, як шестерня, затягувало одного за другим; кликав голос сумління [5]. Фразеологізми відтворюють національний колорит, яскраво змальовують персонажів, передають особливості їхнього мовлення.

Герої письменника змальовані автором у сентиментальних і разом з тим цілком реалістичних формах. У романі «Катарсис» змодельовані справжні українські типи, характери, ментальні риси українців за більшовицького підневільного життя та в процесі катарсису нової вільної нації. Літературні персонажі насправді свідомі своєї ідентичності, приналежності до етносу, роду, і про ці почуття їм не потрібно було говорити, вони у них – як генетичний код, внутрішня потреба душі, яка передається із покоління у покоління.

Показовим у романі є образ Ольги Олійник, характер якої доповнюють традиційні погляди народу на добро та зло, працю, ставлення до людей: *«Не плач, доню, тітка неправду каже. В неї поселилося зло. Ти кажеш, вона ногу покалічила? Її уже Бог покарав, а вона не кається. Її до сповіді треба йти неодмінно, бо взяла гріх на душу. Таке намовляти, Господи! Звідки береться жорстокість?»* [2, с. 33].

Поєднання народних традицій та літературних інновацій, фольклорні мотиви створюють світ роману В. Мацька «Катарсис», який доводить невичерпність та життєвість фольклорної традиції, а творча манера автора відповідає традиції українського письменства [6, с. 32].

У романі «Катарсис» йдеться про складні психологічні та світоглядні зміни, що відбуваються в екзистенційному вимірові, внутрішньому світі центрального персонажа Романа Олійника на тлі суспільно-економічного, морально-політичного устрою держави: з дитинства виформовує в собі любов до простих людей, випромінює в душі гуманні, благородні почуття. Роман сповнений динамізмом розповіді про очищення душі літературного героя від тоталітарного минулого, освяченого синівською любов'ю до України та її народу.

Фольклоризм роману можна простежити на різних рівнях: автор цитує у творі зразки різних жанрів усної народної творчості, у викладі використовує народнопоетичні прийоми та фольклорні мотиви. А через знання та розуміння фольклорної основи творів можна по-справжньому глибоко і всебічно збагнути феномен художнього мислення оригінального таланту письменника. В.Мацько свідомо використав

фольклор з метою не лише збагачення поетичної творчості як такої, а й можливості повернення літературного зразка, наповненого переосмисленою фольклорною традицією, в народ. Він знає і цінує подільські звичаї і традиції, весільний обряд описує в романі від початку і до самого кінця з якимось особливим захопленням, замилюванням.

Майстерно подані описи природи вражають теплотою і любов'ю до рідної землі, посилюють сугестивну функцію слова: *Пропахлі отавою луги потроху покрилися жовтизною, на городі побіліла од сонця стерня, а по ній стелилась берізка, поцяцькована розпуценими парашутоподібними білими і світло-бузковими квіточками, зазеленів мишій, деінде випинали бузиновий квіт зозульчини черевички, по городі цвіла біла і світло-рожева пахуча сосонка, а біля хати у затінку запізнило цвіли малинові мальви [2, с. 20]. Поміж брунатних вишень довгокосі білі берізки крадькома роняють жовте листя, яке, повільно кружляючи, ніби неохоче спускається додола і золотими монетами котиться городиною, скупчується під парканом [2, с. 11]. Отак на зміну весні приходить красне літечко із голубими очима-волошками в житі. А під горою маки червоніють. Потім сіро віддощиться, віджовтіє, відзолотиться осінь, і знову захурделить біла зима [2, с. 10].*

Мова драматичних творів Віталія Мацька «Збруч», «Відлуння», «Кипариси Магнесії», «Шевченко у серці моїм» відзначається метафоричністю, наявністю образних порівняльних та епітетних конструкцій, уживанням синонімів, фразеологізмів, значної кількості власних назв, звертань та однорідних членів речення [8].

Важливу роль у творчому доробку відіграє художньо-документальна повість «Семен Сумний». У біографічній повісті йдеться про життєвий і творчий шлях призабутого письменника, журналіста Семена Сумного (1897-1960). Повість доповнює, унаочнює окремих розділ, що репрезентує мемуаристику Семена Сумного, його щоденникові записи як військового кореспондента. Твори становлять історичну цінність, вони розкривають епоху, вказують на складні суспільні та культурні процеси, яскраво моделюють добу, в якій довелося жити і працювати письменникові [5, с. 3].

Окремою збіркою «Запросини» вперше вийшла оригінальна та перекладна проза Віталія Мацька. У творах автор порушує патріотичні, морально-етичні теми. Літературних персонажів змодельовано різнопланово, різноаспектно, в різних життєвих ситуаціях. Письменник художньо зображує морально-етичні принципи персонажів не лише на індивідуальному, а й на суспільному рівні,

виокремлює їх як частину психічної структури особистості через словесно-художню ціннісну оцінку дій, явищ в усвідомлений й неусвідомлюваний для індивіда спосіб [1].

Тематика творів Віталія Мацька надзвичайно різноманітна. Бражає глибина знання й розуміння поетом історії свого народу, в усіх творах простежується святість образу батьків, рідної землі, порушуються проблеми духовної культури суспільства та історичної пам'яті.

Кожен письменник – носій літературної мови, але він і найактивніший творець національної мови в тому розумінні, що глибоко відчуває найтонші порухи народного слова, що в особистісному відтворює багато разів пережите живе слово народу.

Часто Віталій Мацько творить нові фразеологізми, які використовує у своєму творі з певною стилістичною метою. Виступають новостворені фразеологізми як засіб експресивності, комізму мовної характеристики персонажа. У романі «Катарсис» знаходимо яскраві приклади авторських фразеологізмів : - *Іч, який парубок, із костуром ходить, а на жінок споглядає, старий буряк – солодший на смак.* Йдеться про немолодого хлопця, який тихцем поглядає на жінок [2, с. 12]. ***В чіпці родився – на посторонку помер*** [3, с. 27].

Поєднання народних традицій та літературних інновацій, фольклорні мотиви та екзистенційна проблематика створюють інтерес автора до весільної обрядовості, зокрема побажань, каламбурів. Весільна обрядовість представлена такими авторськими побажаннями-каламбурами: *Першою підійшла мати: «Перепиваю золоті вила, щоб молода молодого любила»* [2, с. 108]; *дядько з Копичинець: «Дарую персидський килим, щоб до року був хлопчик-Яким»; хрещена мати: «Перепиваю золоту рашку, щоб до року мали сина-Яшку»; сусідка через дорогу : «Перепиваю два рубчики, щоб жили, як голубчики»; дальній сусід , який живе біля колгоспного садка : «Перепиваю плуг і рала, щоб мали сина генерала».* Ці вислови використали рідні та гості на весіллі Романа і Ганнусі [2, с. 109].

Дослідження фразеологічного складу роману «Катарсис» дозволяє визначити індивідуальну манеру, своєрідність творчого методу автора щодо змалювання життя простих людей, їхніх проблем, надій, сподівань. Письменник намагається зберегти всю влучність народних виразів, прислів'їв та приказок, яскраво змальовує персонажів, умови життя, події, графічні та пейзажні лінії. Віталій Мацько влучно добирає і використовує фразеологізми, які допомагають висміяти та засудити різні вади людини, передати особливості характеру та

мовлення, яскраво відтворити морально-етичні якості персонажів [7, с. 75].

У романі простежується певний автобіографізм, захоплює просторово-часовий вимір, зацікавлюють читачів історичні довідки, підкріплені документально, вражає масштабність зображуваного.

Висновок. Письменникові притаманна тонка мовна індивідуальність, свій неповторний ідіостиль, який відображений в авторській картині світу. Ідіостиль Віталія Мацька характеризується простою граматиною та розмовною мовою, що дає письменникові можливість яскравіше змалювати індивідуальність персонажа, певні риси характеру, наміри тощо.

Отже, світосприймання письменника філософськи глибоке та образне, з тонким відчуттям гумору, який притаманний подолянцям. З боєм у серці він змальовує у своїх творах тяжкі випробування, які випали на долю українського народу. Тематика творів В.Мацька вражає своєю широтою, проте центральними є Україна, рідний край, проста людина-трудівник. Яскраві образи автор створює за допомогою таких зображувально-виражальних засобів: дієслівних та прикметникових метафор, порівнянь, епітетів, діалектної лексики, значної кількості прислів'їв та приказок.

Список використаних джерел і літератури:

1. Мацько В. Запросини: оригінальна та перекладна проза. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак А. А., 2016. – 88 с.
2. Мацько В. Катарсис: Частина 1 / Віталій Мацько. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак А. А., 2015. – 152 с.
3. Мацько В. Катарсис : Частина 2 / Віталій Мацько. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак А. А., 2015. – 172 с.
4. Мацько В. Кипариси Магнесії: драматичні поеми / Віталій Мацько. – Хмельницький: Просвіта, – 2002. – 48 с.
5. Мацько В. Семен Сумний: художньо-документальна повість / Віталій Мацько. – Хмельницький: Видавець ФОП Цюпак А. А., 2014. – 100 с.
6. Маховська С., Козуленко В. Фольклоризм роману Віталія Мацька «Катарсис» / С. Маховська, В. Козуленко // Філологічний дискурс: зб.наук.праць / гол. ред. В.П.Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2015. – Вип. 2. – С. 30-33.
7. Стукан Г.О. Роль узуальних і трансформованих фразеологічних одиниць у романі «Катарсис» Віталія Мацька / Г.О. Стукан, Г.О. Циц // Філологічний дискурс: зб.наук.праць / гол. ред. В.П.Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2016. – Вип. 4. – С. 71-77.
8. Філінюк В.А. Мова драматичних творів Віталія Мацька / В.А.Філінюк// Філологічний дискурс: зб.наук.праць / гол. ред. В.П.Мацько. – Хмельницький : ХГПА, 2016. – Вип. 3. – С. 230-239.

References:

1. Matsko V. Zaprosyny: oryhinalna ta perekladna prosa, Khmelnytskyi: Vydavects FOP Tsiupak A. A., 2016, 88 p.
2. Matsko V. Katarsys: Chastyna 1, Khmelnytskyi: Vydavects FOP Tsiupak A. A., 2015, 152 p.
3. Matsko V. Katarsys: Part 2 / Vitalii Matsko, Khmelnytskyi, Vydavects FOP Tsiupak A. A., 2015, 172 p.
4. Matsko V. Kyparysy Mahnesii: dramatychni poemy, Khmelnytskyi, 2002, 48 p.
5. Matsko V. Semen Symnyi: khudozhnio-dokumentalna povist, Khmelnytskyi, Vydavects FOP Tsiupak A. A., 2014, 100 p
6. Makhovska S., Kozulenko V. Folklorizm romanu Vitaliia Matska «Katarsys», *Filolohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2015, Issue 2, pp. 30–33.
7. Stukan H.O. The Role of the Usual and Transformed Phraseological Units in the Novel «Katarsys» by Vitalii Matsko, *Filolohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2016, Issue 4, pp. 71-77.
8. Filiniuk V.A. Language of Vitalii Matsko's dramatic works, *Filolohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2016, Issue 3, pp. 230-239.

Summary

Halyna Stukan, Liudmyla Hlushok

Particular Features of Podillia Writer Vitalii Matsko's Individual Style

Particular features of Podillia writer Vitalii Matsko's individual style have been analyzed in the article. On the basis of «Katarsys» novel, dramatic works, «Semen Sumnyi» belles-lettres and documentary novella such expressive means as verb synesthesia metaphors; dialecticisms, common figures of speech, epithets, phraseological units have been analyzed; the onim context of works has been determined particularly anthroponyms and toponyms related to Podillia territory. Also it has been specified that the author depicts severe challenges which fell to Ukrainian people's lot: Holodomor (famine), mass repressions, the war, difficult postwar years, and contradictory present times in his works. Ukraine, dear land, Podillia are the conceptual dominants of the individual writer's sphere determined by rich life experience of the author who has been rooted in the national culture traditions.

Key words: *individual style, subject-matter of the works, similes, metaphors, epithets, phraseological units, folk poetic manner, conceptual dominants.*

Дата надходження статті: «29» березня 2017 р.

Дата прийняття до друку: «27» квітня 2017 р.

РЕЦЕНЗІЇ

Степан Бобинець
(м. Ужгород)

За сторінками культурних епох

Мацько В. Українська література: людина – світ – час [літературознавчі студії]. Хмельницький: ФОП Цюпак А. А., 2017. 228 с.

Спливло не так багато часу, відколи мені пощастило зустрітися з Віталієм Мацьком – письменником, доктором філологічних наук, професором, завідувачем кафедри української мови та літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії – під час проведення Міжнародної наукової конференції із вшанування високого ювілею Миколи Неврлого. Тоді автор подарував свої художні твори. Це було 1 листопада 2016 р. І ось новина: щойно вийшла його чергова книжка з новим амплуа – літературознавчі дослідження під назвою «Українська література: людина–світ–час». Видання – великого формату, переплетене цупкою обкладинкою. Відверто кажучи, був подивований невтомній працездатності колеги, його креативності, інтенційності; такій динамічній пасіонарності у наукових шуканнях і знахідках (очевидно, внутрішній потребі самооприявлення у координатах світоглядних овидів ХХІ століття) міг би позаздрити й маститий знавець літературного процесу.

У передмові до студій письменник Микола Мачківський зауважує: «Віталій Петрович повністю присвятив себе науково-педагогічній праці. Одначе перо його ніколи не дримало. Воно й тепер, коли Україна болісно торує дорогу незалежності, стоїть на сторожі рідного слова». Впадає у вічі те, що дослідник аналізує не лише художні тексти, споріднені типологічними збігами, які лежать «на поверхні» й становлять «центр» уваги самого наратора, а й ті, що не завжди надаються до ословлення та виразного декларування переважно через їхню маргінальну позицію. Прикметно, що монографія структурно нагадує лінійність, ранжування розвитку українського письменства ХХ – початку ХХІ століття й складає 15 розділів, один з яких присвячено компаративному аналізу творчості українських та російських майстрів слова (О. Купрін, М. Булгаков і Б. Харчук, В. Сосюра). Науковець з'ясовує «дух» літературного часу, який постає своєрідним

осердям у спробі схарактеризувати його особливості, стильові параметри, відчитати інакшості у кожній епосі, котрі зумовлені антропоцентричною системою поглядів на світ, що позначений причинно-наслідковими зв'язками. У пошуках істини В. Мацько сторінка за сторінкою відкриває перед читачем образ людини у багатогранній письменницькій практиці, розгортає горизонти культурних епох у часі, просторовому баченні та розумінні концептуальних моделей світобудови з відчуттям естетичних вартостей.

У цьому сегменті наших розмислів акурат доречним видається пасаж, покликаний увиразнити й без того промовистий, як на мене, заголовок книжки: «Література як вид мистецтва є специфічною у використанні таких понять, як час та простір. Проблема художнього простору та часу – одна з найсуттєвіших. З розвитком літературної свідомості форми засвоєння часу та простору змінювалися, уособлюючи суттєвий момент художньої образності, і, таким чином, склали на сьогодні одне з важливих теоретичних питань про взаємодію часу і простору в художній літературі. Перш за все, дослідження художнього простору і часу надає змогу побачити внутрішню єдність світу, що зображується автором, виявити ряд головних, стійких образів та мотивів його творчості» (с. 56). Цитату взято із підрозділу 3.6. «Часопросторовий образ у прозі Ігоря Качуровського», про якого В. Мацько чотири роки тому окремою книжкою надрукував дослідження «Мовний орнамент в ліричній прозі Ігоря Качуровського» (2013).

До слова, означену едицію, як потверджує автор, вичитував й підкоригував сам професор, метр художньої словесності. Спираючись, отже, на достовірність наукових положень, літературознавчих концептів знаного практика і теоретика, В. Мацько формує судження про часопросторовий образ, який особливо «вияскравлюється у прозописемі І. Качуровського». Тому-то й варто було вести мову про його тяглість у значно розлогішому, як мені видається, теоретичному контенті. Бо ж добре відомо, що природі прозового персонажа може бути притаманний своєрідний внутрішній перцептивний час, адже в його основі лежать зміни у системі перцептивних образів, включаючи сюди й збирання розпорошеного образу Себе, що відтак сукупно витворює перцептивний простір. Але то, вважаю, невдячна справа підказувати авторіві, як йому ліпше сформулювати наукову тезу...

Привертає увагу й те, що студії В. Мацька охоплюють усі три літературознавчі формати – історію літератури, теорію літератури і літературну критику. Не забув трудар-викладач вищої школи й про навчально-виховну функцію мистецького слова: окремий розділ

«Література рідного краю» знайомить нас із педагогічною та науковою діяльністю літературознавця, колишнього голови еміграційної Організації українських письменників (ОУП) «Слово» Григорія Костюка (с. 200–204), із поетичною скарбницею І. Огієнка та цілим сузір'ям талановитих гранословів-подолян, які замешкали за кордоном, зокрема зацікавлює малознаний «Спогад про Остапа Вишню» Степана Риндика (с. 212–213). У книзі артикульовано естетичний досвід літератури від доби модернізму до постмодернізму, фаховий розгляд різножанрових фікційних та нефікційних артезразків вітчизняних мистців та української діаспори. Новизною праці В. Мацька є те, що він подає чимало маловідомих фактів з біографії М. Рильського, Г. Гордасевич, М. Роженка, Б. Мамайсура, Д. Білоуса, Анатолія Юриняка. Так, приміром літературний портрет М. Галич пошуковець komponує виключно з елементів автобіографізму, завершує його цінними спогадами письменниці про В. Підмогильного, вперше виводячи їх на орбіту наукового обігу (с. 119–125).

Назагал годиться відзначити високу філологічну кваліфікацію автора, професійність його аналітичних спостережень, аргументованість суджень і висновків. Зокрема він тонко, майстерно й цікаво простежує суб'єктивно-психологічні процеси творчого мислення Михайла Коцюбинського і Докії Гуменної, Тодося Осьмачки і Віри Вовк, у динаміці розвитку структурує тематично-жанрове багатство прози україномовних письменників Словаччини.

Годі не зауважити наостанок й «Теоретичних основ літературознавства» (с. 182–201) – трактування засадничих, проте ще недостатньо розроблених нашою філологічною наукою проблем художнього відображення ненастанних ініціаційних переходів, внутрішнього «життеконструювання» світу стабільних і нестабільних, незникмих і проминальних феноменів: інтроспекції, рефлексії, споглядальності, оточення, середовища, життєвих перипетій літературних персонажів тощо. Змістове наповнення розділу здійснюється зі щирим прагненням відчутти ритм часу, відповідати на духовні запити сучасника. Кожна розвідка книжки має містку висновкову частину, яка досить достойно репрезентує оригінальну наукову студію, написану з любов'ю, дослідницьким хистом і смаком. Вражає список використаних і скрупульозно опрацьованих джерел (441 позиція). А вивершує монографію «Історія письменства у фотоілюстраціях» (с. 226–227).

Словом, фундаментальний труд Віталія Мацька «густо» насичений якісною аналітичною інформацією, у ній глибокопрофесійно узагальнюється розмаїта палітра світоглядно-художніх метаморфоз

українського літературного процесу на тлі складних суспільно-історичних катаклізмів ХХ – початку ХХІ століть. Книжка адресована літературознавцям, учителям, викладачам вищої школи, студентам, дослідникам та всім тим, хто цікавиться проблемами інтерпретації українського красного письменства.

ПАМ'ЯТІ ПОЕТА

ТАДЕЙ КАРАБОВИЧ,
доктор гуманістичних наук
(м.Люблін)

Від «Вчора» до «другого Пришестя»: Мій спомин про поета Богдана Бойчука

Звістка з інтернетних повідомлень, що 10 лютого 2017 року помер у Києві поет Богдан Бойчук, один із засновників, активних учасників та авторів Нью-Йоркської групи, приголомшила мене. Й досі не можу змиритися з цією звісткою, але, на жаль, це правда.

Натомість 15 лютого, у Києві в Музеї Івана Гончара, священники Греко-католицької церкви запечатали домовину Блаженної пам'яті поета Богдана Бойчука, отже душа вже не так болісно пручається під тягарем гріхів, а стоїть спокійніше на суді у вході до неба, де св. Петро ставить штампика у паспорті вчорашнього життя і дає згоду увійти на Авраамове лоно (читай: Bosom of Abraham). А цей солодкий тягар існування життя, бути посланцем Поезії на землі, вже Ангели Господні відносять у небесний архів, і кладуть на полицю вічності, аж до Другого Пришестя Ісуса Христа...

Не стало найбільшого українського поета другої половини ХХ століття, а також тієї інтелектуальної особистості, яка допомогла мені скинути з себе ярмо, успадковане від політичних часів, які панували у Польщі до 1990 року. Немає серед нас активного автора журналу «Кур'єр Кривбасу», у якому Богдан Бойчук друкував свої найкращі твори київського періоду.

Я, як поет, дружив і листувався з Богданом Бойчуком упродовж майже 30-и років, і це був для мене натхненний час поетичного дискурсу. З появою е-пошти, він перейшов в інтернетні ресурси, і також залишив тривалий слід у моєму підході до приязні та до поезії з Богданом Бойчуком. Це був період швидкісних повідомлень, і Богдан Бойчук не раз дорікав мені, щоб не писати до нього традиційних листів, бо вони надто довгі, і він не має часу їх читати.

Звістка, що помер один із засновників Нью-Йоркської групи, Богдан Бойчук, її лідер та організатор, мені дуже болить. Тому що, закінчується жива епоха, а починається літературна історія. Як сказав у своїх наукових дослідженнях про Нью-Йоркську групу та про творчість самого Богдана Бойчука, проф. Олександр Астаф'єв, це був

феномен самосвідомості, і тому літературна дійсність сакралізується та стає історією літератури. І це справді так.

Богдан Бойчук народився 11 жовтня 1927 року у Бертниках на тернопільському Поділлі, вчився у Монастириських та у Бучачі. У 1944 році німці схопили його й забрали до Німеччини на примусові роботи. Після війни перебував у таборі переміщених осіб (Ді Пі) в місті Ашаффенбург, де й закінчив середню освіту в таборівій українській гімназії. В 1949 році переїхав до США і оселився в Нью-Йорку. Півроку після того відкрито в нього туберкульоз, що примусило його провести три роки в санаторії Stony Word (у в горах на півночі штату Нью-Йорк). Саме там він глибше познайомився з літературою і почав писати вірші. В 1953 році, коли винайшли протитуберкульозні ліки, повернувся до Нью-Йорку, де 1957 закінчив студії з електроніки в Міському коледжі. Відтак працював інженером у цій ділянці до 1992 року. У 1959 році був співзасновником поетичного угруповання Нью-Йоркської групи та редактором щорічника «Нові поезії» (1959-1971). У 1990 році заснував у Нью-Йорку та Києві літературний кварталник «Світо-вид» (1990-1999).

Доля кинула його далеко від рідного дому, тому він жив поза рідною йому Україною, у США як емігрант. Жорстокість періоду Другої світової війни та післявоєнних поневірянь він майстерно передав у творах: «Любов у трьох часах» (1983) та «Кляса без вiсти» (1914).

Вислів Богдана Бойчука, що «кожний поет входить у літературу, щоб відкинути усталені норми й накидати свої», сьогодні знову звучить для мене актуально.

Я мав змогу та велике щастя перекладати твори Богдана Бойчука польською мовою. Він дав на те згоду, бо вважав ці переклади важливою частиною популяризації його творчості, поруч із англійськими, португальськими, російськими та німецькими перекладами.

Спочатку я переклав поему «Любов у трьох часах». Вона вийшла разом із іншими вибраними віршами під назвою: «Miłość w trzech odślonach i inne wiersze» (В-во «Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego», Białystok, 2001). Ці переклади, я підготував з відомим польським поетом Яном Леоньчуком. Коли книжка вийшла друком, Богдан Бойчук прибув на її поетичну презентацію з Нью-Йорку до Варшави та до Білостоку. Пригадую, як у гостинній оселі Яна Леоньчука у Лубниках, ми пили після презентації червоне сухе вино та говорили про поезію. Презентація у Білостоці в прекрасній залі центральної Бібліотеки регіону мала суто літературний характер, хоча на ній були присутні українці Підляшшя, в тому числі поет Юрій Гаврилук. Натомість презентація книжки у Варшаві була неймовірною

подією. Вона відбувалася у світлиці отців Васильян на вул. Медовій. Були присутніми відомі українці які мешкали у Варшаві: поет Остап Лапський, старійшина українських літераторів у Польщі, проф. Стефан Козак, голова україністики Варшавського університету, проф. Василь Назарук, відомий український літературознавець, головний редактор єдиної української газети у Польщі «Наше слово», ред. Мирослав Вербовий та композитор Роман Ревакович. Після бурхливої та дуже вдалої презентації, ігумен монастиря показав поетові музей отців Васильян, де Богдан Бойчук захоплено споглядав старовинні ікони та інші церковні шедеври нашого минулого.

У 2007 році я переклав п'єсу «Приречені», надруковану у виданні: «Дві драми» (В-во Нью-Йоркської групи, Нью-Йорк, 1968) під назвою: «Skazane kochać» (Wydawnictwo «Українського Zaułka Literackiego», Люблін, 2007). Це було українсько-польське видання, і, на жаль, цей твір вийшов без офіційної презентації у Польщі. Тоді Богдан Бойчук проживав у Ілен-Спеї та у Києві, і не знайшов часу, щоб приїхати на презентацію до Польщі. Відчував тоді, як говорив: «стан надто скороченого часу у плині життя». Богдан Бойчук мій переклад уважно коректував. Натомість саму п'єсу «Дві драми» після її виходу у польському виданні у 2007 році, наново редагував, це було для мене чимось новим у творчості поета. Зберігаю у моєму літературному архіві цей авторський примірник нової редакції, подарований мені Богданом Бойчуком на згадку про наші творчі поетичні відносини.

У 2013 році Богдан Бойчук надрукував надзвичайно цікаву поему «Кляса без вісти» (журнал «Кур'єр Кривбасу», Кривий Ріг, № 278-279-280, 2013). Це була поема в прозі, яку я, після прочитання, порадив поетові видати окремою книгою. Оскільки вважав, що ані читачі, ані літературна критика в Україні не запримітили вихід поеми у «Кур'єрі Кривбасу». Додатково запропонував до книжкового видання здійснити ще й переклади англійською та польською мовами. Власне польський переклад «Кляси без вісти» належить мені.

Поема вийшла у мистецькому оформленні Варвари Кісь-Лободи, онучки відомих українських мистців зі Львова Людмили та Володимира Лободів, як тримовне видання у Літературній агенції «Піраміда» у Львові 2014 року. На жаль, я не міг бути присутній на її презентації в Музеї літератури у Києві. Чому поема «Кляса без вісти» вийшла українською, англійською та польською мовами? Богдан Бойчук у творі повертався до минулого, описував свою молодість та кохання у Бучачі на тлі жорстокої німецької окупації, часів Другої світової війни.

Поема підтверджує присутність у його житті трьох мов: рідної української, якої він, емігрант, ніколи не полишав. Польська мова - це мова довоєнного періоду життя поета, яку він вивчав у школі в Монастириськах, спілкувався нею з власниками помешкання, поляками, у яких проживав під час навчання у Торгівельній школі в Бучачі. Про це він виразно пише у своїх споминах. Знаючи добре польську мову, він уважно коректував мої переклади, і я завжди прислухався до його мудрих зауважень. Поет знав давню польську мову, коли вивчав її у польській школі у Монастириськах. Так у Польщі зараз не говорять, з огляду на зміни, які наступили у польському мовленні під впливом сучасності. Але знання давніх слів, надавало перекладам поетичності та наближало їх до оригіналу.

Англійська мова в житті Богдана Бойчука – це його післявоєнна стихія, це його еміграційне життя, це його Америка, його Нью-Йорк, і його Нью-Йоркська група.

Не стало Богдана Бойчука, і плачучи за Ним, тиснуть різні думки з моїх контактів з Ним. Наприклад, наша зустріч у Києві у жовтні 2016 року. Тоді він подарував мені на згадку свою ручку. На згадку, і на вічність...

І ось виразно оконтурений емоціями вірш «Україна», можна сказати патріотичний твір Богдана Бойчука, що ніби непритаманний його літературному дискурсу, адже його творча стихія у поезії, це еротика, любов та кохання:

УКРАЇНА

Вона осіла в моїй підсвідомості,
І як лише закрию темрявою очі,
Її болі вщеплюються в мої нерви
І пускають парості.
Її сльози виїдають мої зіниці,
Її рани дірявлять моє тіло,
Її радощі виповнюють мої бажання.

Відомості про авторів

Артеменко Людмила – викладач української мови та літератури Рівненського державного базового медичного коледжу, кандидат філологічних наук (*м.Рівне*)

Бідасюк Наталія – доцент кафедри іноземних мов Хмельницького національного університету, кандидат філологічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Бобинець Степан – завідувач кафедри французької мови та зарубіжної літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат філологічних наук, доцент (*м.Ужгород*)

Галус Олександр – проректор з наукової роботи Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, доктор педагогічних наук, професор (*м.Хмельницький*)

Глушок Людмила – доцент кафедри іноземних мов Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат педагогічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Гурбанська Антоніна – професор кафедри української мови і літератури Київського національного університету культури і мистецтв, доктор філологічних наук, професор (*м.Київ*)

Джигун Людмила – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри практичної психології та педагогіки Хмельницького національного університету (*м.Хмельницький*)

Карабович Тадей – доцент кафедри української філології Університету Марії Кюрі-Склодовської, доктор гуманістичних наук (*м.Люблін, Республіка Польща*)

Маховська Світлана – доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат філологічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Мацько Віталій – завідувач кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, доктор філологічних наук, професор (*м.Хмельницький*)

Митрохіна Наталя – слухачка магістратури зі спеціальності «Філологія. Українська мова та література» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м.Хмельницький*)

Нікітова Інна – доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат філологічних наук (*м.Хмельницький*)

Онищенко Олександр – викладач кафедри іноземних мов Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м.Хмельницький*)

Паладян Крістінія – докторант Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, кандидат філологічних наук (*м.Чернівці*)

Смольницька Ольга – старший науковий співробітник відділу української філології Науково-дослідного інституту українознавства МОН України, кандидат філософських наук (*м.Київ*)

Стукан Галина – доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат педагогічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Тарнашинська Людмила – провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук, професор (*м. Київ*)

Тернавська Тетяна – учениця Волочиського НВК (*м.Волочиськ*)

Ткаченко Тетяна – докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат філологічних наук, доцент (*м.Київ*)

Філіпенко Ольга – викладач кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій (*м.Одеса*)

Циц Галина – доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат філологічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Черепуха Дарина – студентка групи Філ-32(у) зі спеціальності «Філологія. Українська мова та література» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (*м.Хмельницький*)

Черкашина Тетяна – професор кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, доктор філологічних наук, доцент (*м.Хмельницький*)

Information about the Authors

Artemenko Liudmyla – lecturer of Ukrainian language and literature of Rivne State Basic Medical College, candidate of philological sciences (*city Rivne*)

Bidasiuk Nataliia – assistant professor of the department of foreign languages of Khmelnytskyi National University, candidate of philological sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Bobynets Stepan – head of the department of French language and foreign literature of Uzhhorod National University, candidate of philological sciences, associate professor (*city Uzhhorod*)

Halus Oleksandr – pro-rector for research of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, doctor of pedagogical sciences, professor (*city Khmelnytskyi*)

Hlushok Liudmyla – assistant professor of the department of foreign languages of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, candidate of pedagogical sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Hurbanska Antonina – professor of the department of Ukrainian language and literature of Kyiv National University of culture and arts, doctor of philological sciences, professor (*city Kyiv*)

Dzhyhun Liudmyla – assistant professor of the department of practical psychology and pedagogy of Khmelnytskyi National University, candidate of pedagogical sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Karabovych Tadei – assistant professor of the department of Ukrainian philology of Maria Curie-Skłodowska University, doctor of humanities (*city Lublin, Republic of Poland*)

Makhovska Svitlana – assistant professor of the department of Ukrainian language and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, candidate of philological sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Matsko Vitalii – head of the department of Ukrainian language and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, doctor of philological sciences, professor (*city Khmelnytskyi*)

Mytrokhina Natalia – Master's degree student on speciality «Philology. Ukrainian language and literature» of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Nikitova Inna – assistant professor of the department of Ukrainian language and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, candidate of philological sciences (*city Khmelnytskyi*)

Onyshchenko Oleksandr – teacher of the department of foreign languages of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Paladian Kristiniia – doctoral student of Chernivtsi Yurii Fedkovych National University, candidate of philological sciences (*city Chernivtsi*)

Smolnytska Olha – senior research assistant of the department of Ukrainian philology of the Scientific-Research Institute of Ukrainian studies of the Ministry of Education and Science of Ukraine, candidate of philosophical sciences (*city Kyiv*)

Stukan Halyna – assistant professor of the department of Ukrainian language and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, candidate of pedagogical sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Tarnashynska Liudmyla – leading research worker of T.H.Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, doctor of philological sciences, professor (*city Kyiv*)

Ternavska Tetiana – pupil of Volochysk educational complex (*city Volochysk*)

Tkachenko Tetiana – doctoral student of the Institute of philology of Kyiv Taras Shevchenko National University, candidate of philological sciences, associate professor (*city Kyiv*)

Filipenko Olha – teacher of the department of Ukrainian studies and linguodidactics of Odesa National Academy of Food Industry (*city Odesa*)

Tsyts Halyna – assistant professor of the department of Ukrainian language and literature of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, candidate of philological sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

Cherepukha Daryna – Student of group Phil-32(U) speciality «Philology. Ukrainian language and literature» of Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy (*city Khmelnytskyi*)

Cherkashyna Tetiana – professor of the department of Romance philology and translation of Kharkiv V.N.Karazin National University, doctor of philological sciences, associate professor (*city Khmelnytskyi*)

ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Запрошуємо Вас взяти участь у випуску **фахового** збірника наукових праць «**Філологічний дискурс**».

У «Філологічному дискурсі» публікуються оригінальні (раніше ніде не опубліковані) *статті з актуальних проблем літературознавства (українська література, російська література, література слов'янських народів, література зарубіжних країн, порівняльне літературознавство, теорія літератури, фольклористика, журналістика, літературне джерелознавство і текстологія) та мовознавства (українська мова, російська мова, слов'янські мови, германські мови, романські мови, класичні мови, індоєвропейські мови, загальне мовознавство, перекладознавство, порівняльно-історичне і типологічне мовознавство) тощо.*

Вимоги до статей:

При написанні та оформленні статей необхідно керуватись такими **вимогами**:

1. До друку приймаються статті, які відповідають тематиці збірника, що відображається у поставленому зверху зліва УДК.

2. Статті повинні бути написані українською (англійською, німецькою, польською, російською) мовою в науковому стилі і не містити граматичних помилок (стаття має бути вичитаною).

3. Структура статті повинна мати такі елементи (відповідно до Постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 р. №7-05/1, пункт 3 (*Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1. – С.2*) [додаток 1]:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше питань загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з описаного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі.

Стаття повинна містити список використаних джерел та літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання» (див. Приклади оформлення бібліографічного опису у списку джерел... (*Бюлетень ВАК України. – 2009. – №5. – С.26-30*); анотації і ключові слова (українською мовою після заголовка статті – 150-250 слів (приблизно 0,5-0,75 сторінки друкованого тексту, 14 шрифт, півторащільний інтервал, поля з усіх боків по 2 см), англійською мовою після списку використаних джерел та літератури) (слова-маркери до анотацій див. у додатку 3).

4. Автор статті несе відповідальність за правильність та достовірність поданого матеріалу, за точне цитування джерел і літератури та посилання на

них, що він стверджує своїм підписом на звороті останньої сторінки, вказавши: *вчитано, відредаговано, дата, підпис*.

5. Рукопис статті подається на компакт-диску, що містить матеріали, набрані у вигляді документа MS Word 2003 (але не пізніших версій цієї програми). До диску додається підписаний автором роздрукований варіант рукопису. Текст на диску повинен бути ідентичним роздрукованому. Матеріали пересилаються у конверті формату А4.

6. Параметри документа: *формат листка* – А4 (орієнтація книжкова), *поля* – верхнє, нижнє, правє, лівє – 2 см, *шрифт* – Times New Roman, Суг, розмір 14, звичайного стилю, без переносів та табуляцій, *інтервали* – міжрядковий – півтора, відступ першого рядка – 1,25 см, вирівнювання абзаців – за шириною.

7. Увесь текст повинен бути набраний шрифтом одного типу і розміру в одну колонку. Не допускається використання вставок та гіперпосилань. Можна виділяти символи (фрагменти тексту) курсивом та (або) напівжирним шрифтом. Бажано уникати (там, де це можливо) набору тексту великими літерами. При наборі тексту необхідно дотримуватись правил комп'ютерного набору тексту, зокрема, необхідно використовувати кутові (французькі) лапки, круглі дужки, розрізняти символи тире і дефіса (тире відокремлюється з обох боків пробілами та є більшим за довжиною від дефіса). Нумерація сторінок не проставляється (нумеруються сторінки олівцем на звороті роздрукованого примірника рукопису).

8. Ілюстрації (рисунок, таблиці, формули, графіки, схеми) друкуються шрифтом 10pt, розміщуються по центру, складові їх частини групуються в один об'єкт. Підписи до них та посилання на них в тексті є обов'язковими. Загальна кількість ілюстрацій не повинна перевищувати десяти (всі вони входять до загального обсягу статті).

9. Бібліографія до статті повинна включати мінімум 5 літературних джерел, оформлених у встановленому порядку з обов'язковим зазначенням кількості сторінок. У посиланні на використанні джерела та літературу зазначається їх порядковий номер у списку літератури та сторінка, які проставляються у квадратних дужках (наприклад: [4, с.32]). Якщо автор використовує посилання на декілька літературних джерел, то це зазначається так: [4; 32]. Бібліографія складається в алфавітному порядку або за порядком посилання в тексті. Статті без бібліографії редколегією розглядатися не будуть. Обов'язково в кінці статті подається транслітерація списку використаних джерел (правила транслітерації див. у додатку 4). Транслітерований список літератури є повним аналогом списку літератури та виконується на основі транслітерації мови оригіналу латиницею. **Посилання на англomовні джерела літератури не транслітеруються.**

10. Обсяг статті повинен бути в межах 9-15 сторінок, набраних і оформлених відповідно до п.п.6-9.

11. Матеріали розташовуються у такій послідовності:

1) індекс УДК;

2) ініціали та прізвище автора(ів);

3) науковий ступінь, вчене звання, посада;

4) місце роботи: назва установи (скорочена), населеного пункту (якщо його назва не входить до складу назви установи), назва країни (для іноземних авторів). Всі дані про місце роботи беруться у дужки;

5) назва статті (друкується малими літерами з першої великої);

6) анотація статті та ключові слова українською мовою без назви статті і прізвища автора;

7) текст статті (з дотриманням усіх наведених вище вимог);

8) список використаних джерел та літератури;

9) анотація статті та ключові слова англійською мовою із зазначенням прізвища й ініціалів автора(ів) та назви статті;

10) місце для запису дати надходження тексту рукопису до редколегії – «_»_____201_р.

Статті, оформлені з порушенням наведених вище вимог, прийматися до розгляду не будуть. Диски та роздруковані примірники статей авторам не повертаються.

11) всі авторські матеріали є об'єктом проведення незалежної та закритої експертизи без розголошення контактної інформації про рецензентів авторам матеріалів.

12) при розміщенні матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор передає у безкоштовне та не ексклюзивне використання редакцією матеріалів із збереженням тільки авторських прав на рукопис без обмеження терміну такої передачі.

13) фактом розміщення матеріалів у збірнику наукових праць «Філологічний дискурс» автор дозволяє редакції журналу розміщати матеріали у мережі Інтернет та надає право доступу до цих матеріалів користувачам незалежно від їх місця проживання.

14) редакція журналу залишає за собою право на розповсюдження у електронній або паперовій формах збірник наукових праць «Філологічний дискурс» та/або іншої інформації, підготовленою редакцією, або сторонніми редакціями, що діють від імені редакції, цілком або лише окремих статей або їх фрагментів, що вже опубліковані без повідомлення про ці дії авторів статей із збереженням їх авторських прав відповідно до законів України «Про інформацію» (редакція від 10.08.2012 р.) та «Про науково-технічну інформацію» (редакція від 09.05.2011 р.).

15) згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» (редакція від 05.12.2012) за автором зберігаються всі немайнові права на твір із забезпеченням вказування авторства твору. Редакція збірника наукових праць «Філологічний дискурс» згідно статті 22 Закону України «Про авторське право і суміжні права» виконує передачу примірника твору бібліотекам та архівам України та інших країн, діяльність яких не спрямована прямо або опосередковано на одержання прибутку, за умов використання отриманих матеріалів від редакції у освітній діяльності із збереженням авторства. Передача матеріалів виконується із забезпеченням принципів відкритого та безкоштовного доступу до переданих матеріалів (open access).

16) Прийнятті статті після друку розміщуються у мережі Інтернет:

– на сайті Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського;

– на сайті збірника наукових праць «Філологічний дискурс»:
<http://fildyskurs.kgpa.km.ua>.

До редколегії збірника надсилаються такі матеріали:

- 1) стаття у відповідності до наведених вище вимог;
- 2) завірений витяг із засідання кафедри навчального закладу чи лабораторії науково-дослідної установи про рекомендацію статті до друку (для аспірантів, здобувачів);
- 3) рецензія на статтю аспіранта (здобувача), підготовлена і підписана доктором (кандидатом) наук, та завірена в установленому порядку;
- 4) на окремому аркуші відомості про автора(ів) за поданою нижче формою [додаток 2];
- 5) чистий конверт з маркою для листування з редколегією.

Проплата за друк статті здійснюється лише після повідомлення про прийняття статті до друку.

Усі матеріали необхідно надсилати на **адресу редколегії:**

29013, м.Хмельницький, вул.Проскурівського підпілля, 139, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.

E-mail: kryshchuk86@gmail.com

Тел.: (0382) 79-59-45

Контактні особи: Мацько Віталій Петрович (096-110-33-73), Кришук Валентина Леонідівна (098-870-81-34).

Додаток 1

Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України (3 постанови Президії ВАК України від 15.01.2003р. № 7-05/1)

Необхідною передумовою для внесення видань до переліку наукових фахових видань України є їх відповідність вимогам пункту 7 постанови Президії ВАК України від 10.02.1999 р. № 1-02/3 «Про публікації результатів дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук та їх апробацію». Однак окремі установи-засновники таких видань не дотримуються вимог до складу редакційної колегії видань, не організують належним чином рецензування та відбір статей до друку, не надсилають свої наукові видання до бібліотек, перелік яких затверджено постановою президії ВАК України від 22.05.1997 р. № 16/5, тим самим обмежуючи можливість наукової громадськості знайомитися із результатами дисертаційних досліджень. У зв'язку з цим Президія Вищої атестаційної комісії України

ПОСТАНОВЛЯЄ:

1. Попередити установи-засновники наукових фахових видань, що у разі відсутності видань у фондах визначених ВАК бібліотек вони будуть вилучені з переліку наукових фахових видань України, в яких дозволяється друкувати результати дисертаційних досліджень.

2. Установам-засновникам фахових видань оновити склади редакційних колегій так, щоб більшість у них становили фахівці, основним місцем роботи яких є установа-засновник фахового видання.

3. Редакційним колегіям організувати належне рецензування та ретельний відбір статей до друку. Зобов'язати їх приймати до друку у виданнях, що виходитимуть у 2003 році та у подальші роки, лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

4. Спеціалізованим ученим радам при прийманні до захисту дисертаційних робіт зараховувати статті, подані до друку, починаючи з лютого 2003 року, як фахові лише за умови дотримання вимог до них, викладених у п. 3 даної постанови.

5. Встановити обов'язковим подання до ВАК України разом із клопотанням про внесення видання до переліку фахових також копії свідоцтва про державну реєстрацію друкованого засобу.

6. Зобов'язати установи, які є засновниками фахових видань, протягом 2003 року надсилати до ВАК України один контрольний примірник видання із супровідним листом.

7. Експертним радам ВАК України провести до 1 січня 2004 року аналіз наукового рівня публікацій у фахових виданнях і подати президії ВАК України пропозиції щодо внесення відповідних змін до переліку фахових видань.

Додаток 2 **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА(ІВ)**

Прізвище _____
Ім'я, по батькові _____
Науковий ступінь, вчене звання _____
Місце роботи (повна назва) _____
Посада _____
Навчальний заклад, в якому навчається (для аспірантів (здобувачів)) _____
Домашня адреса _____
Контактні телефони _____
E-mail _____
Назва статті _____
Дата _____
Підпис _____

**Додаток 3
СЛОВА-МАРКЕРИ ДО АНОТАЦІЙ**

Акцентовано (<i>увагу на</i>)	Запропоновано <i>заходи щодо...</i>
Апробовано <i>підхід</i>	Зафіксовано
Аргументовано, <i>що</i>	Здійснено
Безпосередньо <i>у Полтаві</i>	Знайдено
Введено <i>в науковий обіг</i>	Зосереджено <i>увагу</i>
Вдосконалено	Зроблено <i>висновок</i>
Виведено <i>формулу</i>	З'ясовано
Вивчено <i>вплив</i>	Модифіковано
Виділено <i>операції</i>	На <i>базі</i>
Визначено <i>методику, перспективи, шляхи, складові, умови, орієнтацію...</i>	На конкретних прикладах На основі <i>узагальнення</i>
Викладено <i>заходи, аспекти, авторську інтерпретацію, схему, методику...</i>	На підставі теоретико-емпіричних досліджень проаналізовано
Виконано <i>порівняльний аналіз,</i>	Наведено
Використано <i>документи, акти...</i>	Надано <i>оцінку</i>
Вирішено <i>проблему</i>	Обговорено <i>необхідність, неможливість, принципи роботи</i>
Висвітлено <i>питання, проблеми, досвід, роль...</i>	Обрано <i>метод</i> Обраховано <i>вартість</i>
Висновки дослідження <i>про склад, ...можна використовувати у курсах...</i>	Обумовлено Представлено Продемонстровано
Висунуто <i>пропозиції</i>	Прослідковано
Виходячи з цього,	Простежено <i>проблеми, методи...</i>
Виявлено <i>чинники</i>	Реалізовано <i>методику</i>
Відмічено	Рекомендовано
Віднайдено <i>матеріали</i>	Оцінено
Відображено	Розглянуто <i>особливості, підходи...</i>
Впродовж	Розкрито <i>зміст, суть, поняття...</i>
Враховано	Розроблено
Встановлено <i>можливість, критерії...</i>	Синтезовано
Доведено <i>високу ефективність...</i>	Систематизовано
Дозволено	Створено
Досліджено <i>вплив, властивості</i>	Сформовано
Досягнуто	У ході експерименту <i>обґрунтовано</i>
За результатами спостережень	Установлено <i>тенденції</i>
Задokumentовано	Уточнено <i>сутність поняття</i>
Залежно	

Додаток 4

**Правила транслітерації списку використаних джерел
(відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 27 січня
2010 р. №55 «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту
латиницею» (для джерел українською мовою) та ГОСТу 7.79-2000 (ISO 9-
95) (для джерел російською мовою))**

Український/ російський алфавіт	Транслітерація російського алфавіту латиницею (ГОСТ 7.79-2000 (ISO 9- 95))	Транслітерація українського алфавіту латиницею (Постанова Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. №55)	
		На початку слова	В інших позиціях
А	А	a	
Б	В	b	
В	У	v	
Г	Г	h	
Ґ	–	g	
Д	Д	d	
Е	Е	e	
Є	Ю	–	
Є	–	ye	ie
Ж	Ж	zh	
З	З	z	
И	І	y	
І	–	i	
ї	–	yi	i
Й	Ј	y	i
К	К	k	
Л	Л	l	
М	М	m	
Н	Н	n	
О	О	o	
П	Р	p	
Р	Р	r	
С	С	s	
Т	Т	t	
У	У	u	
Ф	Ф	f	
Х	Х	kh	
Ц	cz, c	ts	
Ч	Ch	ch	
Ш	Sh	sh	

Щ	Shh	shch	
Ъ	“	–	
Ы	y’	–	
Ь	’	–	
Э	e’	–	
Ю	Yu	yu	iu
Я	Ya	ya	ia

При транслітерації російського алфавіту латиницею Ц передається латинською C, або буквосполученням CZ. Рекомендується вживати C перед буквами I, E, Y, J, а в інших випадках – CZ.

При транслітерації українського алфавіту латиницею:

1. Буквосполучення «зг» відтворюється латиницею як «zgh» (наприклад, Розгон – Rozghon, Згарок – Zgharok) на відміну від «zh», яке є аналогом української літери «ж».

2. М'який знак та апостроф латиницею не відтворюються.

3. Транслітерація прізвищ та імен осіб, а також географічних назв виконується за допомогою відтворення кожної літери латиницею.

Приклади транслітерації:

– стаття в журналі:

Лисенко Н. В. Етнокультурна компетентність сучасного педагога: психолого-педагогічний аспект / Н. В. Лисенко // Педагогічний дискурс : зб. наук. праць. – Хмельницький : ХГПА, 2007. – Вип. 2. – С. 100–106.

Lysenko N. V. Etnokulturna kompetentnist suchasnoho pedahoha: psykhologo-pedahohichnyi aspekt, *Pedahohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 2007, Volume 2, pp. 100–106.

Вульфсон Б. Л. Последипломное образование в развитых странах / Б. Л. Вульфсон // Педагогика. – 1993. – № 3. – С. 86–92.

Vulfson B. L. Poslediplomnoe obrazovnie v razvityx stranax, *Pedagogika*, 1993, № 3, pp. 86–92.

– книга:

Бенера В. Є. Самостійна робота студентів у вищій школі України: історичні трансформації (друга половина XIX – кінець XX ст.) / В. Є. Бенера. – Рівне : ПП ДМ, 2011. – 640 с.

Venera V. Ye. Samostiyna robota studentiv u vyshchyi shkoli Ukrainy: istorychni transformatsii (druha polovyna XIX – kinets XX st.). Rivne, PP DM, 2011, 640 p.

Новиков А. М. Методология учебной деятельности / Александр Михайлович Новиков. – М. : Эгвес, 2005. – 176 с.

Novikov A. M. Metodologiya uchebnoy deyatelnosti. Moskva, E'gves, 2005, 176 p.

– монографія:

Терещиций С. Стандартизація вищої освіти (спроба філософського аналізу) : [моногр.] / Сергій Терещиций. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – 197 с.

Terepyschchy S. Standartyzatsiia vyshchoi osvity (sproba filosofskoho analizu): monohrafiia. Kyiv, NPU im.M.P.Drahomanova, 2010, 197 p.

Алпеева Т. М. Философия культуры : [моногр.] / Т. М. Алпеева. – Минск : Веды, 2004. – 452 с.

Алпеева Т. М. Filosofiya kul'tury': monografiya. Minsk, Vedy', 2004, 452 p.

– *тези конференції*:

Гапон Ю. А. Специфіка дисципліни і фактори, що визначають зміст навчання іноземної мови професійної спрямованості / Ю. А. Гапон // Лінгвометодичні концепції викладання іноземних мов у немовних вищих навчальних закладах України : зб. статей наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 40–49.

Hapon Yu. A. Spetsyfyka dystsypliny i faktory, shcho vyznachaiut zmist navchannia inozemnoi movy profesiinoi spriamovanosti. *Linhvometodychni kontseptsii vykladannia inozemnykh mov u nemovnykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh Ukrainy: zbirnyk statei naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kyiv, 2003, pp. 40–49.

**Volume – порядковий номер журналу (збірника), Issue – номер видання,
Part – номер тому.**

Онлайн транслітератор
<http://translit.kh.ua/?passport>

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Національної академії наук України
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Філологічний дискурс
Збірник наукових праць

Випуск 5
Видається двічі на рік
Засновано в 2015 році

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс»
включено до переліку наукових фахових видань України в галузі «Філологічні науки»
(наказ Міністерства освіти і науки України від 21.12.2015 р. № 1328)

Збірник індексується міжнародною наукометричною базою
«Index Copernicus» ICV 2015: 46,34

Філологічний дискурс : зб. наук. праць / гол. ред. Віталій Мацько. –
Хмельницький, 2017. – Вип. 5. – 236 с.

Комп'ютерний набір та упорядкування: *Кришук В.*
Літературні редактори: *Філіпюк В., Нагорний Я. (англійська мова)*
Художнє оформлення: *Львівський С.*

*За достовірність фактів, назв, дат, посилань на літературні джерела тощо
відповідальність несуть автори. Редколегія не завжди поділяє їхні погляди.*

Підписано до друку 24.05.2017 р. Здано до друку 24.05.2017 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Century Schoolbook. Умовн.друк.арк. 13,4.
Друк різнографією. Тираж 100 прим. Зам.№ 67.

Адреса редколегії:
29013 м.Хмельницький, вул. Проскурівського підпілля, 139,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, науковий відділ.
тел. (0382) 79-59-45
e-mail: fildyskurs@ukr.net

Shevchenko Institute of Literature
of the National Academy of Sciences of Ukraine
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

SCIENTIFIC EDITION

Philological Discourse
Collection of Scientific Works

Issue 5
Published bi-yearly
Founded in 2015

Збірник наукових праць «Філологічний дискурс»
включено до Переліку наукових фахових видань України в галузі «Філологічні науки»
(наказ Міністерства освіти і науки України від 21.12.2015 р. № 1328)

**The collection carries out indexation
of international scientometric base «Index Copernicus» ICV 2015: 46,34**

Philological Discourse : Collection of scientific works / editor in chief Vitalii Matsko. –
Khmelnyskyi, 2017, Issue 5, 236 p.

Typesetting services and formation: *Kryshchuk V.*
Literary editors: *Filiniuk V., Nahorni Ya. (English)*
Artistic finish: *Ilinskyi S.*

*The authors are responsible for reliability of facts, names, dates, references on literary sources
etc. Editorial board doesn't always share their views.*

Passed for printing 24.05.2017. Submitted for publication 24.05.2017.
Format 60x84/8. Typeface Century Schoolbook. Conventional printed sheet 13,4.
Risography. Circulation 100 numbers. Order № 67.

Adress of the editorial board:
29013 Khmelnyskyi, Proskurivskoho Pidpillia Str., 139,
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, scientific department.
tel. (0382) 79-59-45
e-mail: fildyskurs@ukr.net