

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство № 50

ISSN 2617-3247

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2019

2 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

ББК83.3

УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. / За ред. д. ф. н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2019. – Вип. 50. – 276 с.

Редакційна колегія:

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

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка від 26.11.2019 р. Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р. Переєстрація згідно з наказом МОН України №515 від 16.05.2016 р.Включено до переліку наукових фахових видань України.

Рецензенти:

Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)

Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)

Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

Українська література

УДК 821.161.2'06.09:81'38

Світлана Бородица,

к. філол. н., доц. (м. Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.01

Особливості метафоричної поетики М. Воробйова

У статті проаналізовано метафоричну поетику М. Воробйова в контексті поетичної творчості митців Київської поетичної школи, простежено індивідуальні образні структури в метафоричній поезії автора, зокрема, глибинні закодовані образи, багатоступеневі асоціації, орнаментальна колористика, символічні комбінації та ін.; обґрунтовано актуалізацію давньої поетичної традиції у творенні українського вільного вірша в естетичній парадигмі письменника.

Ключові слова: метафоричне мислення, символічність, асоціативність, Київська школа поезії, верлібр.

Boroditsa S. The peculiarities of M. Vorobyov's metaphorical poetics.

The article deals with the peculiarities of M. Vorobyov's metaphorical poetics in the context of poetic creativity of the artists of Kyiv School of Poetry. The individual figurative structures in the metaphorical poetry of the author (in particular, deep encoded images, multistage associations, ornamental coloring, symbolic combinations, etc.) are investigated. Actualization of the ancient poetic tradition in the creation of Ukrainian free verse is actualized in the aesthetic paradigm of the writer.

In the poetry collections "Misyats Shypshyny" ("The Moon of the Rose"), "Ozhyna Obriyu" ("The Blackberry of the Horizon"), "Prohulianka odyntsem" ("The Walking One"), "Verkhovnyi Holos" ("The Supreme Voice"), "Sluha pivoniji" ("The Peony Servant"), "Omanlyvyi orkestr" ("The Deceptive Orchestra"), "Bez Kory" ("Without Bark"), "Skrynka z prykrasamy" ("The Jewelry Box"), and others mythology dominates. We consider it to be the main aesthetic principle which is implemented at different levels of the author's text: genre-style, figurative, linguistic, etc. Core metaphors, associative chains, mythoallusions, abstract images, borderline symbolism make the texts

4 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

radically subjectivized, modifying in individual images deep national archetypes (water, fire, house, sky, star, flower, tree, steppe, swirl, source, etc.).

Key words: *metaphorical thinking, symbolism, associativity, Kyiv School of Poetry, free verse.*

Постановка наукової проблеми та аналіз досліджень. Микола Воробйов – «феноменальний» митець українського письменства другої половини ХХ століття, у творчості якого «відчуття світла і суті речей дозволяє сягати таких немислимих натурфілософських глибин, яких вся інша пребагата європейська поезія ХХ ст. просто не знає» [3, с. 9]. Експресивна метафоричність, ускладнена асоціативність, «радикальна суб'єктивізація», деструкція змісту і форми, ламання стандартів і норм, актуалізація давньоукраїнської поетичної традиції, символічність художніх деталей і образів дозволяють, услід за Л. Таран, влучно назвати його «українським герметиком» у контексті Київської поетичної школи [6, с. 28]. Зрозуміло, що його поетичний герметизм передусім був естетичним бунтом-запереченням соцреалістичного канону та відкиданням нав'язуваних літературних стереотипів і штампів. Водночас спостерігаємо деструкцією на структурних рівнях поетичного тексту, що також вкрай ускладнює не лише його читання, а й рецепцію, ховаючи зміст у кількаплощинні підтексти:

1) активне використання верлібру як вільного від класичних версифікаційних норм вірша з його максимальною ритмічною розкутістю (наприклад, поетичний цикл «Верховний голос», «Нові ворота», «Любив я дерева...», «Падіння літальних апаратів», «Кларнетист», «Між яблуневих дерев» та ін.);

2) графічна деформація та астрофічні композиції («Гак», «Дослухатись до себе...», «Колесо», «3 колін» та ін.);

3) апунктуація як свідомо відмова автора від розділових знаків:

синіми ножицями

чоловік підстригає кущі довкола цвинтаря

щоб тихо... [1, с. 413];

4) ненормований синтаксис та ін.

Художній доробок представників Київської школи, до поетичної «квадриги» якої, на думку В. Моренця, разом із В. Голобородьком, В. Кордуном та М. Григорівим належить і М. Воробйов, має свою естетичну традицію, заґрунтовану в їхній індивідуально-авторській позиції (трагічна причетність до історичних, соціальних, культурних, духовних подій; домінування «позачасових онтологічних і суто естетичних вимірів» (В. Моренець) поетичного тексту; переосмислення культурних і літературних цінностей; актуалізація інтелектуально-емоційного світу реципієнта через філософічність, символічність, інтертекстуальність; деструкція традиційної версифікаційної техніки та ін.). У ній виділяємо цілеспрямовані процеси метафоризації поетичного слова, коли філософські, історичні, культурологічні та інші поняття, переосмислюючись, а відтак трансформуючись в авторські естетично значущі образи, засвідчують національну ідентифікацію митця та його орієнтацію на уважного інтелектуального читача:

ми емігрували:

дехто в себе а дехто в далекі краї

хто не емігрував

той ніким не став

бо ніколи ніким і не був... [1, с. 378].

Метафоричність поезії М. Воробйова – результат його глибокого міфопоетичного мислення, що є органічною складовою авторських світосприйняття та художнього методу. Відтак вважаємо, що глибинний смисл поетичного тексту реципієнт ніколи цілком не осягне. Інтелектуалізм, інтертекстуальність і філософічність творчого спадку митців Київської поетичної школи засвідчують «автономність» і «самодостатність» їхньої поетики. Сам М. Воробйов так характеризує це оригінальне літературне утворення:

«Київська школа» далекого 68-го –

то серед спеки малий клаптик лісу
що став видимим цікавим і небезпечним [2, с. 160].

В. Кордун у розвідці «Київська школа поезії – що це таке?» (1997) наголошував на тому, що «елементи теургії превалювали над чисто літературним письмом, не відображення, не відтворення, а творення..., повернення до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості» [4, с. 8].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Майстерні «спроби трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії» (В. Кордун) демонструє М. Воробйов у поетичних збірках «Місяць шипшини», «Ожина обр'ю», «Прогулянка одинцем», «Верховний голос», «Слуга півонії», «Оманливий оркестр», «Без кори», «Скринька з прикрасами» та ін. У них міфологізм є головним естетичним принципом, який реалізується на різних рівнях тексту: жанрово-стильовому, образному, мовному та ін. Водночас він завжди закоріненений в основах національного буття:

Давно розбилося яйце-райце
сьогоднішнє сонце нітрохи не вчорашнє
велика радість нетривка –
з натуги й водограй темніє... [2, с. 147],

або:

Почистив черевики
аж два метелики злетіли з них... –
поспішаю за ними
до парку
до квітки моєї... [1, с. 254].

Фольклорність поезії митця органічна та глибинна, бо є невід'ємною ознакою його поетичного світогляду. Завдяки їй, з одного, боку, образи-символи не втрачають життєвої достовірності, а з іншого, – модерно, часто контрверсійно конструюються повсякденні реалії сучасного світу. У цьому контексті орнаментальність та симетрію трактуємо як авторський спосіб осмислення і моделювання макро- і мікросвітів:

бо й сам я – просто одна із цеглин,

неміцно припасована розчином крові,
 висунута близько до дороги,
 куди долітають уривки розмови:
 «...десь там, у глибині... у світі...» [1, с. 175].

Тому у своїх поетичних текстах письменник цілеспрямовано або інтуїтивно оперує поняттями таємничості, фантастичності, замаскованості, пізнаючи часові зсуви, локальні топоси, душевний (настроровий) та емоційно-чуттєвий стани ліричного героя на межі свідомості-підсвідомості. М. Дмитренко у післямові до збірки «Без кори» зазначає, що М. Воробйов – «...незбагнений, парадоксальний, спостережливий, неповторний, із багатющою уявою – аж до галюцинацій, що межують із молитвою абсурду» [1, с. 626]. Особливості поетичних «конфігурацій» художнього абсурду М. Воробйова обґрунтовує В. Моренець, пояснюючи їх опозицією деміурга до соціуму та уніфікації в ньому. Звідси – практично відсутній у його поезії колективний естетичний досвід, примхливі «сліпучі спалахи» авторської уяви в «розкоші самовиявлення», «упоїння новим, нечуваним, первородженням» [3, с. 7-8].

Оригінальна філософія М. Воробйова ґрунтується, поперше, на українській народній мудрості, по-друге, – на натурфілософії, гуманізмі і кордоцентризмі Г. Сковороди:

Жити це значить бути іншим ніж ти є [2, с. 85],
 або:

Якщо вдивлятися у себе,
 то можна стати світом... [1, с. 334].

Так, інтровертний простір серця в поезії М. Воробйова охоплює роздуми ліричного персонажа в аксіологічній площині та його сновидіння:

Спочатку я думав стати твариною
 потім тварюкою
 потім звіром
 потім демоном
 потім чистим духом що ніби труба у просторі
 але поки я думав то заснув [2, с. 92].

Символічні образи духовного занепаду, морального падіння, особистісної деградації заступаються ідеєю самодостатності та гармонійної цілісності. Сон увиразнює характеристику ліричного героя, оприявнюючи широкий спектр символічних значень: сон-проспекція актуалізує життєвий вибір персонажа, який прагне самоідентифікуватися у складному світі. Екзистенційні проблеми самотності особистості, її внутрішньої свободи звучать у верлібрах, верлібрах-мініатюрах, віршах у прозі, які прочитуються як фрагменти настроїв і переживань автора:

В парку лава порожня навпроти порожньої, біла стіна
навпроти білої. Вікон немає. Обличчя обхопив руками
[2, с. 45]

чи:

Бути...

Це створювати нову реальність.

Це знову бути самотнім [1, с. 153].

Процес читання філософської лірики М. Воробйова, безперечно, вимагає певних інтелектуальних зусиль реципієнта, тому що він потрапляє в автономну структуру його поезій, які творяться саме за авторськими, йому невідомими законами. Стрижневі метафори, асоціативні ланцюги, міфоалюзії, абстрактні образи, межова символіка радикально суб'єктивізують текст, як правило, модифікуючи в індивідуальних образах глибинні національні архетипи (вода, вогонь, дім, небо, зоря, квітка, дерево, степ, вир, криниця та ін.):

Тиша – то я і є, але в тиші лишаюсь ще більше самотнім.

Хочеш чи ні, але треба на гору сходити, де довго не втриматись.

Мудрість лише констатує, а не розв'язує. Розв'язку не існує.

Метелик долітає до хмари листя, що тріпоче.

Не видно метелика, що тріпоче... у хмарі листя.

Щоб об'єднатись із простором, треба заповнити його собою.

Нести світло – то тільки вносити знак дії,
а все лишається, як і було, бо давно
освітлене.

Трагедія людини в тому, що вона може бути
людиною [2, с. 68].

Міфотворчість поета здійснюється через
інтерпретацію і трансформацію традиційних міфологічних
сюжетів та образів (Персона, Тінь, Мудрий старець,
Прометей, Ікар, Божий храм, меандр, райський птах,
лабіринт), творення авторського міфу (будівничий храмів,
верховний голос, посланець у різних іпостасях, дім
метелика), міфологічну стилізацію, коли автор лише імітує
стиль міфу, який виконує декоративну функцію (ссяво моху,
золотий саркофаг, місто інків, сіль життя):

Я надто довго був самим собою.

Не через якісь сумніви,
а через те, що все на світі має бути самим собою.

І не помітив, як одна петля заплуталась
і затягла іншу, – вузол в тому місці потемнів,
поважчав і тепер тягне всю сіль мого життя [1, с. 194].

Таким чином, ми мислимо міфопоетику М. Воробйова
як «творчу форму упорядкування дійсності й освоєння
культурних епох» (О. Корнієнко) і, вужче, як поетичний
прийом творчого моделювання дійсності, що ґрунтується на
«переорганізації міфу за законами поетичної творчості»
(О. Киченко).

Метафоричні твори митця містять складну
міфопоетичну модель світу, в основі якої – словесно-знакова
система образів-символів: «брама», «вода», «двері»,
«камінь», «корінь», «стіна», «прірва» та ін. Наприклад:
«Зайшов у луги, сповільнив ходу. Поплентавсь абияк,
ловлячи погляди півників, смолок і призабутих мною квітів.
Тут гуляв вітер. Я йшов і придивлявся. Камінь вигулькнув
зненацька. Я укляк перед ним на коліна і заплакав. Руками
обхопив теплу голову холодного каменя і знов заплакав.
Знесилившись я заснув. Дві постаті стояли віддалік. Сниться
чи не сниться?.. Я боявся помилитися і не розплющував

10 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

очей... [2, с. 86]. Драматизм екзистенційного монологу посилюється авторською трансформацією засадничих бінарних опозицій життя – смерть, свобода – неволя, дитинство – старість, які розкриваються через образ каменя – символічної «статуї Свободи», «що стояла у нас на городі». Його свобода, на думку автора, – у закоріненні у рідний ґрунт, у батьківщину, у сакральний простір, у вічність. Тому поезії М. Воробйова життєствердні, сенсовизначальні: відкритість, гармонійність, духовність освітлюються золотою та срібною барвами – кольорами сонця та зір як символами неба і щастя: «золотиста сурма», «у золоті свого життя», «вихрить золотопер / понад проваллям / золотих дерев...», «золото часу», «бджіл золотаві цятки», «у золоті дерево спить»; «первісне срібло», «із ночі п'є срібло кінь», «посріблене – / то це після дощу», «сон сріблястий на все поле», «Хіба срібло без голосу? / Хіба вітер без золота?» та ін.

Як зауважує В. Моренець, письменник «інвентаризував світ» за принципом первісності й неодмінності» [5, с. 43]. Так, М. Воробйов творчо модернізує космогонічні та есхатологічні міфи, наповнюючи їх національними образами. Йдучи за традиційною матрицею космогонічного міфу, письменник стверджує: «Космос – це безкінечний шлюб» [2, с. 110], але водночас цей відкритий для можливостей і потенцій простір він населяє етнообразним ландшафтом і духовною атмосферою України:

У білому світі
біла долина
яблуня з яблуком
у вершині
жінка сорочку
над річкою шиє
від білого полотна
дні відтина (зі збірки «Місяць шипшини»).

Пізнаючи амбівалентну сутність буття, М. Воробйов наголошує на необхідності певної жертви, що забезпечить видозміну, оновлення – ініціацію-відродження, духовне очищення:

Щоб потім колись прийшла на землю благодать
треба щоб спочатку земля спустила [2, с. 160].

Таким чином, автор за допомогою танатологічних мотивів й есхатологічних образів («розбиті ілюзії», «очікуване завтра як загроза», «міради смертей наших Я», «замкнена брама ночі», «темна могила» та ін.) презентує авторську історіософську концепцію:

Історія України – це історія вирваних сторінок
а чорнозем – це пастка нашого духу
чорнозем і пісок:
пастка і дух... [2, с. 132].

М. Воробйов-живописець активно залучає колір (чорний, жовтий, червоний) до творення авторських метафор, архетипної трансформації, психоаналітичної інтерпретації особистості ліричного героя. У нього світ – різнобарвний, а отже, мінливий, багатогранний, незамкнений, зовнішньо-внутрішньо дуальний:

Широке – синє
вузьке – червоне
високе – біле
низьке – зелене
тільки море мовчить
це мабуть велике мовчання
нестримне мовчання шумить... [2, с. 159].

Трансформуючи чи, швидше, деформуючи традиційне розуміння кольору, автор актуалізує первозданну сутність речей, висвітлену «першими іменами». У такий спосіб він конструює власний художній світ, який реципієнт повинен розкодувати через «внутрішні образи» і їх позасловесну сутність. Переконані, що М. Воробйов поступово розкриває первинний зміст речей, не відсторонюючись від сучасного світу, а навпаки, повертаючись до онтологічних основ буття, одвічної дійсності, незмінності людської екзистенції. Він сам дуже влучно пояснює власний творчий метод:

слова лише фіксують миті
слова не відповідні речам

слово – це одночасне ціле і розірване
ціле вже рветься а розірване стає цілим...
невидиме багатство більше за видиме... [3, с. 265].

Відтак його кольоропис трактуємо не стільки як модерний художній засіб, а як психологічний компонент естетичного впливу на реципієнта, авторську настанову на національну самототожність: «блакитні речі не золоті / золоті речі не блакитні – / тому одні без інших / існувати не можуть» [3, с. 37], «фіалковий сніг / за жовтим вікном / а на столі / біла чашка / Учителя...» [3, с. 49], «...плач із синьою лопатою під вікном стоїть...» [3, с. 174], «зелений контур вогнища влягається...» [3, с. 175], «від захоплення я непритомню / і тоді в неймовірній тиші бачу: / білі зуби в землі... / зелені пагони музики...» [3, с. 190], «коли вир тепла / темними хмарами крилець / знеможує мене – / зелене стає червоним» [3, с. 255].

Висновки дослідження. «Чорторийський блукалець, доглядач фіалок і води, хранитель променів і ожини» [3, с. 9] М. Воробйов актуалізував міфологічний фактор в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Рефлексивність, алюзійність, міжмистецький синтез, метафоричність, символічність, міфологізм визначають особливості естетичної парадигми поета і загалом митців Київської поетичної школи, яка «спромоглась на найпотужнішу пропозицію і найпослідовніший творчий чин» (В. Моренець) у сучасному українському літературному дискурсі.

Література

1. Воробйов М. Без кори. Вибране. Київ: Видавець Микола Дмитренко, 2007. 632 с.
2. Воробйов М. Оманивий оркестр (Конфігурації): поезії, щоденникові записи. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2006. 192 с.
3. Воробйов М. Суга півонії: поезії. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2003. 344 с.
4. Кордун В. Київська школа поезії – що це таке? *Світovid*. 1997. №1-2(26-27). С. 7-20.

5. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої пол. XX ст. *Слово і час*. 2002. №9. С. 43-51.
6. Таран Л. «Тихо слав, тихо влада...». *Слово і час*. 1997. №1-2. С. 28-32.

References

1. Vorobiov M. Bez kory. Vybrane. Kyiv: Vydavets Mykola Dmytrenko, 2007. 632 s.
2. Vorobiov M. Omanlyvyi orkestr (Konfihuratsii): poezii, shchodennykovi zapysy. Kyiv: Vyd. tsentr «Prosvita», 2006. 192 s.
3. Vorobiov M. Suha pivonii: poezii. Kyiv: Vyd. tsentr «Prosvita», 2003. 344 s.
4. Kordun V. Kyivska shkola poezii – shcho tse take? *Svito-vyd.* 1997. №1-2(26-27). S. 7-20.
5. Morenets V. Mifolohichna techiia v ukrainskii poezii druhoi pol. *KhKh st. Slovo i chas*. 2002. №9. S. 43-51.
6. Taran L. «Tykho slav, tykho vlada...». *Slovo i chas*. 1997. №1-2. S. 28-32.

УДК 821.161.2'04-1.09

Леся Вашків

доц., к. філол. н. (м. Тернопіль)
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.02

Пантелеймон Куліш-поет у критичній рецепції Миколи Зерова

У статті проаналізована праця М. Зерова «Поетична діяльність Куліша», що є структурною частиною книжки нарисів з новітнього українського письменства «Від Куліша до Винниченка», під оглядом змісту, форми і поетики. Охарактеризовано критичну рефлексію М. Зерова поетичної спадщини П. Куліша. Детально з'ясовано зміст статті, присвяченої поетичній творчості ключової фігури українського літературного процесу другої половини XIX століття П. Куліша.

Ключові слова: літературно-критична оцінка, літературознавство, критична рецепція, жанр, поетика, літературна критика.

The article analyzes the work of Mykola Zerov, "The poetic activity of Kulish", which is a structural part of the book of essays by the

Ukrainian writer, "From Kulish to Vynnychenko", by reviewing its content, form, and poetics. The critical reflection of Mykola Zerov on the poetic heritage of Panteleymon Kulish is characterized in the article. The content of a fundamental article devoted to clarifying the role and place of Kulish as a key figure in the Ukrainian literary process of the second half of the 19th century in the development of national poetry of the Shevchenko era was analyzed in detail. The article proved that Zerov "encroached" on the authority of Ivan Franko in the assessment of Panteleymon Kulish, as he considered it too categorical and not always fair. His balanced impartial analysis, based on the use of the historical and cultural method, helped to defend the artistic weight of the poetic activity of Panteleymon Kulish. It is justified that the return to the active literary practice of the academic achievements of Mykola Zerov in the field of characterizing the lyrical heritage of Panteleymon Kulish was fair and valuable in relation to both figures (both Kulish and Zerov), undeservedly scribbled by Soviet literary science.

Key words: literary-critical assessment, literary criticism, critical reception, genre, poetics, literary criticism.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Художня і літературно-критична спадщина П. Куліша, його діяльна участь в українському літературному житті другої половини 19 ст. відбивають як складну природу письменницького становлення і формування, так і закономірності функціонування в літературному процесі. Особисті позиції автора, зафіксовані в численних художніх та літературно-критичних текстах П. Куліша, вносили, за І. Франком, «фермент в літературне життя України», причому відбувалось це і за життя письменника, і опісля.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Спроби осягнення ролі П. Куліша в культурному процесі України показові і повчальні водночас. Кулішезнавство повставало працями таких вчених, як І. Франко, О. Маковей, М. Грушевський, Б. Грінченко, С. Єфремов, Б. Лепкий, А. Ніковський, Д. Дорошенко, О. Дашкович, Я. Дашкевич, В. Петров, М. Зеров, Є. Кирилюк, М. Бернштейн, Ю. Шевельов, І. Пільгук, Р. Гром'як, М. Жулинський, В. Івашків, О. Федорук. З іншого боку, авторами досліджень про знаменитого кулішезнавця М. Зерова є В. Брюховецький, С. Білокінь, О.

Гальчук, С. Гречанюк, В. Івашко, Р. Корогодський, Г. Кочур, І. Дзюба, В. Панченко, М. Москаленко, Д. Павличко, М. Сулима, Н. Котенко та ін. Безперечним вінцем сучасного знання про Кулішеві життя та творчість є двотомна монографія Є. Нахліка [12].

В означеному колі небайдужих професіоналів літературознавців виокремлюється неокласична постать М. Зерова, що його ставлення до мистецької спадщини П. Куліша зафіксоване у численних наукових працях і художніх зразках. Маю на оці сонет, який так доречно зацітував М. Жулинський (до того ж повністю) у статті про Куліша, що відкривала легендарне уже видання «Із забуття – в безсмертя» [4, с. 44-454]. Того ж 1990 року зусиллями Д. Павличка, Г. Кочура, М. Москаленка з'явився двотомник М. Зерова – і доступ до статті, що є об'єктом нашого аналізу, став реальністю для численного кола шанувальників П. Куліша та М. Зерова.

У передмові до нарисів з новітнього українського письменства «Від Куліша до Винниченка» (Київ, 1929), котрих структурною частиною є «Поетична діяльність Куліша», вчений зауважує, що постали ці шість історико-літературних статей упродовж «останніх 4-5 літ» у процесі роботи його над власним курсом нової української літератури, і що становлять вони «спробу наново розглянутися в матеріалі попередніх оглядів та оцінок» [5, с. 246]. Ця потреба була покликана незгодою М. Зерова з панівними, у чомусь навіть уже канонічними, положеннями української літературної науки про П. Куліша, про його спадщину – наукову і художню. За об'єкт студії М. Зеров обрав поетичну діяльність, потужно і присутньо зачепивши нерозривні з задекларованою темою питання Кулішевого світогляду і громадянського життя.

Мета статті – з'ясувати значення праці М. Зерова, охарактеризувавши її зміст, форму та поетику, проаналізувати її вплив на розвиток української літературознавчої науки, зокрема такої її царини, як кулішезнавство.

Має рацію професор Р. Гром'як, акцентуючи завдання, поставлене М. Зеровим, – «спробувати зрозуміти Куліша в зв'язку з добою та з тим середовищем соціальним, в якому він ріс» і – додає дослідник – діяв [2, с. 90]. Сучасний вчений розгортає межі завдання, котре залишиться неподоланим, на коли б дослідник-інтерпретатор текстів Куліша позбавив себе насолоди у спадку «гарячого Куліша» розпізнати і розрізнити «маску» від «обличчя». А що вони були, мусили бути, свідчать речі як внутрішнього («травма арешту і заслання», «аристократизм», крутість характеру), так і зовнішнього порядку, на зразок цензури, перлюстрації листів, хутірської самоізоляції. І ті й ті чинники своєю мірою деформували творчість і діяльність Куліша [2, с. 90].

Виклад основного матеріалу. Приступаючи до характеристики лірики П. Куліша, М. Зеров насамперед з'ясовує причини, через які «Куліш-поет і досі не зайняв належного йому місця в наших літературних оцінках» [5, с. 247]. Найголовнішу з них віднаходить вчений у «різкій окресленості, непримиренності його громадсько-культурної позиції, що раз у раз зачіпала українське громадянство, незмінно перешкоджаючи йому підійти до життєвого набутку письменника з об'єктивною міркою та супокійним настроєм» [5, с. 247]. Потреба розібратись у причинах особливостей Кулішевого життя – як громадянина, як історика, як критика («літературного судді») – приводить Зерова-дослідника до висновку, що через безконечні позви поета з українським громадянством, воно, те громадянство, не помічало його художніх заслуг та поетичних творів.

Прагнути максимально об'єктивно оцінити поезію Куліша, М. Зеров, зрозуміло, покликається на спостереження та висновки своїх попередників, виокремлюючи міркування Б. Грінченка, І. Франка, О. Маковея, М.Грушевського, О. Грушевського, С. Єфремова, Д. Дорошенка, О. Дорошкевича, М. Чалого, А. Ніковського, і, навіть, поляка М. Грабовського. Він формулює дві основні причини їхніх «розцінок» Кулішевого доробку поетичного: перша – взята на спадок від попередніх поколінь «звада і полеміка з Кулішем» (її дослідник трактує радше суб'єктивною) і друга – «характер

Кулішевої віршотворчості» (як причина об'єктивна). Полемізуючи з твердженням А. Ніковського про «мозолісті та грубі в поезії руки» Куліша, Зеров-дослідник погоджується з основною думкою: реагуючи поезіями на «злобу дня», П. Куліш «занадто мало відділяв серед того, що його обходило, належне до поезії і належне до публіцистики, і тим обнижував художню вимовність своїх поетичних збірників» [5, с. 250]. Кулішевого «самоповторення», за Зеровим, не видержував його ж літературний хист. Як висновок: «В українській літературі трудно знайти поета, який би так тратив у повному зібранні творів, як Куліш» [5, с. 251].

Власне друга частина статті «Поетична діяльність Куліша» розпочинає по-науковому об'єктивне анатомування його «поетичного розвитку». У тому розвитку хронологічно першим поетичним твором була поема «Україна» (1843), для якої не минулося даремно «сполучення в одному творові задач поетичної та етнографічної» [5, с. 253]. За М. Зеровим, задум автора («подати українському читачеві еквівалент гомерівського епосу», доповнивши автентичні українські думи власними творами) виявився досить фальшивим, а художня вартість доволі незначною. Розбираючи причини поетичної невдачі П. Куліша в поемі «Україна», М. Зеров відзначає, що не сама лише сумнінність етнографа та історика (вона найдужче в'язала руки Куліша-поета) зумовила мистецьку блідість поеми. Часові рамки подій – від Володимира Святого до Богдана Хмельницького – спричинилися до «превеликого розповзання задуму, до перетворення епопеї на віршовану хроніку» [5, с. 254]. Художнім «мінусом» твору визнав М. Зеров й прозові вступи до перших дум поеми з їх дидактичним, моралізаторським тоном. М. Зеров відмовив вартості творові, що був, на його переконання, «лише претензійною і не дуже потрібною популяризацією української історії», «чимось безмірно далеким від національної епопеї» [5, с. 256]. Зеровський висновок категоричний – образний і посутньо критичний: «Пишний намір помстився на Кулішеві. Найкращі з його дум

не порівнялись з найслабшими кобзарськими. Сам Куліш мусив скоро зрозуміти фатальну невикональність свого наміру; та так на першій частині «України» і скінчилася його, як висловлювався він пізніше, «фанатична імітація народних дум» [5, с. 256].

Між «Україною» і «Досвітками» минуло вісімнадцять літ. Зеров відзначає характерну різницю в причинах їхньої появи: «Україна» – результат «готового, наперед взятого наміру»; «Досвітки» з'являються «самі собою», «з почуття внутрішньої потреби» [5, с. 257]. «Забрунькована» в часі закордонної подорожі П. Куліша, збірка «Досвітки» позначена виразною тенденцією, що її М. Зеров формулює так: «дорівнятися Шевченкові», «посперечатися з ним», «заступити його», «перейняти його спадки», – тенденцією, що виявилася для «Досвіток» фатальною, «обнизилася» власну творчість автора, обвела Кулішеву лірику і балади зачарованим колом, котре «не могла і не зважилася переступити його власна індивідуальність» [5, с. 259].

Цей полон, переконаний М. Зеров, пізнається з тем, порушених у «Досвітках», та зі способу їх мистецького вирішення. Історична, а властиво козакофільська тема часу «Досвіток» знайшла свій вираз переважно в поемах («Солониця», «Дунайська дума», «Кумейки», «Настуся» та ін.). «Великі проводи», вважає дослідник, стоять трохи осторонь від історичних поезій Куліша. Це твір, в якому «освітлення козацтва двоїться», а сам образ Голки може бути «і певним мірилом для так званого аристократизму Кулішевого» [5, с. 260]. М. Зеров детально аналізує це питання, покликаючись на осуди попередників, насамперед О. Дорошевича та М. Грушевського. Першому опонує. У другого в статті «Соціально-традиційні підоснови Кулішевої творчості» віднаходить «прегарну аналізу» цього Кулішевого поняття і годиться з нею: «Аристократизму Куліш ніколи не бере «в ледачому розумінні цього слова» [5, с. 263]. Його аристократи, наголошує вчений, ніколи не пишуться своїм генеалогічним деревом та чистотою крові, шістсотлітнім дворянством, лише завжди моральними чеснотами. Такими

є, на переконання вченого, Голка, Гуня, а надто Обухи, котрі вславили себе

*« ... не золотом рабованим,
Не гонором купованим,
Не гербами-клейнодами,
А своїми пригодами,
Вони в полі воювали
І в неволі бідували;
Вони в муках жартували,
Жартом серце жартували...
Та правдоньку шанували» [5, с. 263-*

264].

Кулішеве бачення справжнього аристократизму М. Зеров ступенує так: «поліпшений цивілізацією побут», «приподоблення побутові освіченішого громадянства», але без зривання зв'язку з своєю народністю; певна моральна культура, заповіді і практика самовдосконалення» [5, с. 264]. Усе це сугестовано в образі Голки – ідеальній постаті поетової фікції «не спанилих, не схлопілих дітей України».

Ліричні вірші, уміщені в «Досвітках», М. Зеров аналізує у композиційно четвертій частині своєї праці. Фаховий, неупереджений аналіз видає ознаки тогочасного поетичного письма Кулішевого: 1) стилізація народної лірики; 2) сухість та одноманітність ритму; 3) виключне користування розмірами народних пісень; 4) лірична ремінісценція. Як видно, Куліш, насправді, повертався через Шевченка до передшевченківської пори в українській поезії. Сумно-іронічно звучить вердикт Зерова: «Його (Куліша. – Л.В.) ліричний хист урятував деякі з ліричних його поезій («Заспів», «Ой люлі»), але в цілому його «Досвітки» далеко на справили враження книжки свіжої та своєрідної, – навпаки здалися сучасникам емоціонально і формально збідненим переспівом дум та пісень Кобзаря» [5, с. 269].

«Хуторна поезія» відділена в часі від «Досвіток» майже так само, як «Досвітки» від «України», – на ціле двадцятиліття, «повне боротьби і прикростей громадських, родинних, службових, літературних, повне праці та

найрадикальніших зламів в особистій долі письменника» [5, с. 270]. І тут з-поміж вартісних спостережень М. Зерова хочемо акцентувати таке: «Остаточне в 70-х рр. сформулювання Кулішевих поглядів на козаччину та на українське романтичне козакофільство, його нові розв'язання проблем української культури в минулому і теперішньому – послужило йому добру службу як поетові: одвело його від традиційних освітлень народної поезії, одвело від Шевченка... Він подався на Захід» [виділ. наше. – Л.В.; 5, с. 271]. Західні літературні дороговкази (Гомер, Шекспір, Байрон, Гете та ін.), зауважує М. Зеров, доповнилися і заєсманськими (тобто російськими) так виразно, рясно і різнородно (мотто, присвяти, цитати) позначеними в збірці «Хуторна поезія». Дослідник відзначає намагання Куліша розробити маложивані на той час в українській поезії розміри, появу різностопних ямбів («Молитва», «Епілог», «До пекельного наплоду», «Народе без пуття»), прекрасні зразки анапестів («Божий суд»), знаменитих дактилів («До кобзи»); критикує за невдалі рими – одноманітно жіночі, часто дієслівні. М. Зеров інтерпретує збірку «Хуторна поезія» як місток до наступної поетичної книжки Куліша, до «Дзвону»: «тут знаходимо всі пізніше улюблені ідеї Куліша» [5, с. 272] – гімни єдиному цареві, єдиній цариці, звертання до Шевченка з одночасним осудом його поглядів та пошаною до його слова. Зеров не оминає увагою поем, уміщених в збірці. «Магомет і Хадица», «Драмована трилогія», «Маруся Богуславка» цікаві для дослідника насамперед своїми «ліричними партіями». Ліричні частини Кулішевих поем (емоціонально-ліричні відбіги, рефлексії, описи), на думку М. Зерова, «здобуваються часом на велику висоту, досягаючи чіткості та піднесення найкращих речей «Дзвону» [5, с. 274].

Приступаючи до характеристики «Дзвону», дослідник проводить дві цікаві аналогії: 1) український лицар «сумного образу» – козак Байда в «Драмованій трилогії» Куліша – значною мірою є автобіографічний; 2) за усіх хитань і переорієнтацій Куліш «був і довіку зостався «лицарем-невмиракою» якнайширше інтерпретованої

української культурної ідеї» [5, с. 275]. Так само дві виразні змістові частини виокремлює дослідник у третій поетичній збірці Куліша: «першу, полемічну, що немовби продовжує собою «Хуторну поезію», і другу, що являє собою інтимний ліричний одстой тієї Кулішевої полеміки та його звиклих дум» [5, с. 277]. Тематично об'єднані цикли першої частини (Петро і Катерина; Тарас Шевченко; Костомаров і учене козакофільтство; Куліш і українське громадянство) виявляють високу змістову напругу Кулішевих поезій. І все ж, переконує М. Зеров, друга частина «Дзвону» стоїть вище за першу – «то є одна з вершин української лірики взагалі» [5, с. 278]. «Три основні ноти» роблять тематично небагато другу частину збірки «Дзвін» особливою: 1) почуття власної правоти Куліша, горда самотність праведника серед малих і сірих людей; 2) найвищий здобуток Куліша-лірика – поезії, присвячені красі, силі та майбутнім тріумфам українського слова («Отечество собі ґрунтуймо в ріднім слові»); 3) радісне, зворушене споглядання світу – широкого (природи) і малого (людського розуму і серця). Ці три теми, на переконання дослідника, в розробленні Куліша виявляють його великим та своєрідним поетом. Характерно, що на цей висновок М. Зерова часто покликається й автор найновішого, власне фундаментально літературного портрета П. Куліша Є. Нахлік [12, с. 258].

Завершуючи огляд «Дзвону», Зеров констатує еволюцію любовної теми в ліриці поета, що сягнула у збірці справжньої висоти. В «Досвітках», – пише дослідник, – жінок сливе не видно. В поемі «Магомет і Хадиза» можна вже прочитати про них прекрасні слова, хоч і не без холоднуватого-риторичної оправки. У «Дзвоні» ми знаходимо прекрасний м'якістю та сердечністю тона вірш «Видіння» («Я згадую той день і час благословенний»), повні чуття варіації на теми «Пісні пісень» («Заворожена криниця») і низку сильних присвят дружині («Благословен і час той, і година», «Чолом доземний мій же таки знаній» і інші)» [5, с. 280-281].

Сьома частина статті «Поетична діяльність Куліша» становить собою характеристику 90-х років XIX ст. у життєтворчості досліджуваного Зеровим автора. Цей період, на думку вченого, визначають три великі поетичні роботи – поеми «Грицько Сковорода» та «Куліш в пеклі» і збірка перекладів «Позичена кобза», що вигідно виокремлюється як «найзначніша», оскільки є «останньою великою вкладкою Куліша в добуток української поезії», що немов «підбиває підсумок усім прагненням Кулішевим здобути нові терени українському поетичному слову» [5, с. 281-282]. Видана 1897 р. в Женеві, оздоблена двома віршованими передмовами, збірка демонструє досягнення Куліша в царині перекладу, виявляє читачеві шляхи його стилістичних шукань «на схилі поетичної роботи». М. Зеров відзначає архаїзми, «слов'янщину та російщину» словника «Позиченої кобзи», називає переклади з Гайне найважчими у всій «Позиченій кобзі», а переклади з Байрона – найсильнішими («Горда самотність, індивідуалізм, сарказм на адресу суспільності, розчарований і гіркий тон, – всі ці настрої, маски та пози Байрона були прекрасним річищем для власних Кулішівських емоцій» [5, с. 284], – слушно зауважує М. Зеров). Вчений з'ясовує місце П. Куліша в історії української перекладної поезії через порівняння його з попередниками і наступниками, зокрема з П. Гулаком-Артемівським та М. Старицьким. І вкотре упродовж статті акцентує «наявність великого ліричного темпераменту» [5, с. 288], що вражає у перекладах П. Куліша так само сильно, як і в оригінальних поезіях. П. Куліш, за М. Зеровим, дивує суголосністю перекладача з автором.

Підсумковий розділ своєї праці присвятив М. Зеров з'ясуванню ролі і місця Куліша в розвитку української поезії пошевченківської пори. Ця частина дослідження найцікавіша: сильну позицію кінця дослідження вчений використав по-науковому і реалізував з академічним блиском. Упродовж майже п'ятдесяти сторінок М. Зеров «розбирав» життя Куліша, покладене на творчість, і аналізував творчість, поважною мірою зумовлену обставинами особистого і громадянського характеру. У своїй

праці він використав (цитатно й у посторінкових примітках) усі – більші й менші – здобутки попереднього і сучасного йому літературознавчого знання про життя П. Куліша в українській культурі і його поетичну еволюцію. М. Зеров покликався на судження (з якими сперечався чи погоджувався; які розгортав чи визнавав часткову слушність і под.) понад двох десятків учених. Аби у завершальній частині піддати переглядові (чи бодай зародити поважний сумнів) висновок беззаперечного авторитета української науки про літературу – І. Франка, аби спростувати твердження про вторинність Куліша в українській поезії пошевченківської пори, про його фатальне, хоча й найталановитіше епігонство.

М. Зеров-учений визнає, що, взявшись закінчити Шевченкову «довершену і канонізовану», хоч і передчасно обірвану пісню, Куліш тим самим прирікав свої «Досвітки» на епігонство. В полеміці із Франковим висновком про невдатність «повстання Кулішевого проти Шевченка», М. Зеров доводить, що Франкова теза («Всюди він знаходив ненавидну тінь Шевченка, і всюди, мов ланцюг каторжника, тяглось за ним болюче почуття його епігонства» [5, с. 291]) більше красномовна, аніж правда.

Цікавий прийом у стилістиці наукового тексту застосовує М. Зеров у прикінцевій частині своєї фундаментальної кулішезнавчої праці: на низку запитань, умовно поставлених до усіх прихильників Франкового вердикту про поетичну музу Куліша, Зеров таки ж і запитанням відповідає: «Де у попередників Куліша така яскравість індивідуалістичних заяв, де і в кого така зворушливість передсмертного милування на красу природи, така одзивність на раду великих розумів? Та навіть мотив слова – слова-істини – розгорнутий у нього по-іншому, як у Шевченка. І форма тих поезій вихована на відмінному сприйманні інших зразків» [5, с. 291]. П. Куліш, стверджує і доводить М. Зеров, творчо ріс і вмів учитися. Його учителями в різний час, спосіб і неоднаковою мірою були, окрім Тараса Шевченка, Пушкін, Петрарка, Байрон, Гете і

навіть творці російського альбомного поетичного мистецтва 20-30-х рр. XIX ст. Він задовго до інших користав розмаїтою строфікою (на зразок октави чи Спенсерової дев'ятирядкової строфи).

Шевченкового впливу, наголошує М. Зеров, зазнали усі його сучасники й наступники. Порівнявши П. Куліша, С. Руданського та Я. Щоголіва, дослідник висновує, що потреба самовираження через власну індивідуальність зробила Кулішеве «заперечення Шевченка» найзавзятішим. Воно виявилось не лише в шуканні нових засобів і форм, а й у протиставленні козакофільству українських романтиків темпераментної проповіді «культурництва». Тут М. Зеров суголосний зі своїм попередником М. Євшаном, котрий вбачав Кулішеву заслугу в тому, що «українська патріотична поезія змінилася. Коли давніші поети уважали прямо за свій обов'язок співати про козаччину, то тепер звернулися в інший бік. І хоч Куліш не був для них взірцем, бо сам не писав історичних віршів з боянського періоду, то все ж від нього починається зворот в тому напрямі» [3, с. 431].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Фундаментальна стаття М. Зерова фіксує блискуче володіння її автора історико-культурним методом: вчений аналізує поетичну діяльність Куліша «у найширшому контексті конкретної історичної доби, з граничною увагою і до «біографічних координат» автора, і до соціально-культурної пам'яті кожного жанру, течії, літературного напрямку, з виходом до узагальнень культурного і соціального характеру» [11, с. 1249]. М. Зеров «посягнув» на авторитет І. Франка в оцінці П. Куліша, бо вважав її надто категоричною і не у всьому справедливою. Його виважений неупереджений науковий аналіз дозволив сягнути бажаного. У цьому контексті не зайвим буде ще одне застереження: на жаль, літературні долі і автора статті, і автора поезії у радянські часи виявилися проскрибованими. Франкові ж оцінки, принаймні стосовно поезії П. Куліша (як такі, що «улягали» уявленням ідеологів від української літератури XX ст.), залишилися в науковому каноні. Тому, повернення до активного літературознавчого обігу

академічних здобутків М. Зерова у царині характеристики поетичної діяльності Куліша вважаємо справедливим і цінним стосовно обидвох постатей.

У сенсі сказаного нам видається принагідно доречним «повернення» дослідження ще одного вченого зі схожою літературною долею, чия критична рефлексія поетичної спадщини П. Куліша хронологічно передувала дослідженням М. Зерова. Йдеться про Б. Лепкого – автора передмов до берлінських видань творів П. Куліша [див.: 1]. Йому належить прецікаве міркування про те, що Кулішеві твори «змінюються, як хамелеон, залежно від освітлення критиків й істориків літератури, залежно від того, як змінюється історичний момент» [9, с. 5]. До того ж лейтмотивом лепківської передмови є твердження про Куліша як «великого і багатого собою поета, який носить у груді палкий огонь вітхнення, який любить життя і природу, який відчуває горе одиниці і народу, який має вражливе і то дуже вражливе око й ухо на красу мови й форми» [9, с. 9]. Як бачимо, оцінки Б. Лепкого (датовані 1923 р.) перебувають у згоді з пізнішими в часі висновками М. Зерова. І хоч не містять виразної полеміки з висновками І. Франка, однак змістом сказаного обстоюють, як і в праці М. Зерова, вагу Куліша-поета: «...Поки поети пробували переспівувати нібито легкий склад Тарасових творів, поти не було великого хісна для нашої поезії, а як стали приглядатися до поетичного ремесла Кулішевого – явилися нові справжні Мистці, – одним з перших І. Франко» [9, с. 11].

У з'ясуванні задекларованої теми ми свідомо зосередили увагу практично на одній, проте знаковій і фундаментальній праці М. Зерова. Подальше розгортання проблеми бачиться нам у залученні до аналізу інших – спеціальних і принагідних – оцінок М. Зерова Кулішевої лірики та ліро-епосу, висловлених в інших матеріалах неокласика, що потенційно збагачують наукове кулішезнавство.

Література

26 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

1. Вашків Л.П. Жанр передмови у літературознавчій практиці Богдана Лепкого. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство: матеріали міжнародної наук. конф. «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки»* / за ред. д.ф.н., проф. М.П. Ткачука. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 47. С. 217–229.
2. Гром'як Р.Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. 224 с.
3. Євшан М. Козаччина в українській поезії. *Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика* / упор. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 423-435.
4. Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя (сторінки призабутої спадщини). Київ : Дніпро, 1990. 447 с.
5. Зеров М.К. Поетична діяльність Куліша. *Зеров М.К. Твори* : в 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 247-293.
6. Зеров М. Українське письменство / упор. М. Сулима. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301с.
7. Куліш П.О. Твори : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1994 (Б-ка укр. літ. Укр нова літ.).
8. Лепкий Б. Пантелеймон Куліш. *Куліш П. Твори*. Т. 1.: «Чорна рада». Берлін : Українське слово, 1922. – С. 5-26.
9. Лепкий Б. Передмова. *Куліш П. Твори*. Т. 2: Поезії. Берлін : Українське слово, 1923. С. 3-12.
10. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Т. 2. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 623 с.
11. Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок. / упор. М. Сулима. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 1235-1272.
12. Нахлік Є.К. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель : наукова монографія : у 2 т. Київ : Український письменник, 2007. Т. 2.: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. 462 с.
13. Франко І.Я. Хуторна поезія. Франко І.Я. Збір творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976-1986.

References

1. Vashkiv L.P. Zhanr peredmovy u literaturoznachii praktytsi Bohdana Lepkoho. *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka. Serii: Literaturознавство: materialy mizhnarodnoi nauk. konf. «Bohdan*

- Lepkyi u polikulturnomu dyskursi Yevropy ta Ameryky» / za red. d.f.n., prof. M.P. Tkachuka. Ternopil : TNPU, 2017. Vyp. 47. S. 217–229.
2. Hromiak R.T. Istoriiia ukrainskoi literaturnoi krytyky (vid pochatkiv do kintsia KhIKh st.). Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky, 1999. 224 s.
 3. Yevshan M. Kozachchyna v ukrainskii poezii. Yevshan M. Krytyka; Literaturознавство; Estetyka / upor. N. Shumylo. Kyiv : Osnovy, 1998. S. 423-435.
 4. Zhulynskiy M.H. Iz zabuttia – v bezsmertia (storinky pry zabutoi spadshchyny). Kyiv : Dnipro, 1990. 447 s.
 5. Zerov M.K. Poetychna diialnist Kulisha. Zerov M.K. Tvory : v 2 t. Kyiv : Dnipro, 1990. T. 2. S. 247-293.
 6. Zerov M. Ukrainske pysmenstvo / upor. M. Sulyma. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2003. 1301s.
 7. Kulish P.O. Tvory : u 2 t. Kyiv : Naukova dumka, 1994 (B-ka ukr. lit. Ukr nova lit.).
 8. Lepkyi B. Panteleimon Kulish. Kulish P. Tvory. T. 1.: «Chorna rada». Berlin : Ukrainske slovo, 1922. – S. 5-26.
 9. Lepkyi B. Peredmova. Kulish P. Tvory. T. 2: Poezii. Berlin : Ukrainske slovo, 1923. S. 3-12.
 10. Literaturознавcha entsyklopediia : u 2 t. / avtor-ukladach Yu.I. Kovaliv. T. 2. Kyiv : VTs «Akademiiia», 2007. 623 s.
 11. Moskalenko M. Mykola Zerov: dolia i dorobok. / upor. M. Sulyma. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2003. S. 1235-1272.
 12. Nakhlik Ye.K. Panteleimon Kulish: Osobystist, pysmennyk, myslytel : naukova monohrafiia : u 2 t. Kyiv : Ukrainskyi pysmennyk, 2007. T. 2.: Svitohliad i tvorchist Panteleimona Kulisha. 462 s.
 13. Franko I.Ya. Khutorna poeziia. Franko I.Ya. Zibr tvoriv u 50 t. Kyiv : Naukova dumka, 1976-1986

Аматорська поезія інтернету: художня своєрідність жіночої інтимної лірики

У статті порушено проблему мережевої аматорської поетичної творчості, активний розвиток якої є однією з невід'ємних ознак сучасного літературного процесу. На матеріалі інтимної лірики Юлії Алейнікової, Богдани Лапченко та Алли Жабокрик досліджуються особливості сучасної мережевої літератури. В процесі аналізу текстів означених авторок доведено, що «мережература» містить у собі поетичні твори, різні не лише за формою і змістом, але й за художньою вартістю. А також те, що сучасна поезія інтернету розвивається у двох напрямках – традиційному і постмодерністському. Акцентується на такій особливості мережевої літератури, як функціонування у форматах лінійного тексту та гіпертексту.

Ключові слова: «мережература», література комп'ютерного середовища, аматорська лірика, жіноча поезія, інтимна лірика, постмодернізм, лірична героїня, жанри лірики, зображально-виражальні засоби, поетичний синтаксис, текст, гіпертекст.

Mariya Danylevych, Olga Brozhyna. Amateur poetry of the Internet: the artistic peculiarity of women's intimate lyrics.

The article deals with the problem of online amateur poetic creativity, the active development of which is one of the essential features of the modern literary process. On the material of intimate lyrics of Yulia Aleinikova, Bogdana Lapchenko and Alla Zhabokrik, the features of modern network literature are investigated. In the process of analyzing the texts of these authors it is proved that "networking" contains poetic works, different not only in form and content, but also in artistic value. The author of the study concludes that modern Internet poetry is developing in two directions - traditional and postmodern. The signs of postmodernism are manifested in the subject of the poems, their lexical content, bold experiments in the stanza and poetic dimensions. The lyrical heroine of modern online women's poetry is a strong woman: she is emotional, sometimes impulsive, but always capable of deep feelings and

sincere psychological confession. The emotional lyrical component in texts is often supplanted or replaced by close narrative. It also focuses on features of networking literature such as linear text and hypertext.

Keywords: «Network literature», computer environment literature, amateur lyrics, women's poetry, intimate lyrics, postmodernism, lyrical heroine, genres of lyrics, visual expression, poetic syntax, text, hypertext.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Кожне явище літератури існує не тільки як окремий художній текст, а й в контексті соціальних і культурних чинників епохи. Історичний розвиток літератури, особливості її функціонування та еволюції позначають терміном «літературний процес».

Літературний процес включає в себе все написане і опубліковане в певний період – від визначних, першорядних творів до книг-одноденок масової літератури. Ю. Тинянов у статті «Про літературну еволюцію» застерігав від «небезпеки вивчення лише головних явищ» в літературному процесі, оскільки це призводить до репрезентації історії літератури як «історії генералів» [3, с. 272]. Хоча часом траплялося і протилежне, коли незначні в масштабах історії національної літератури твори перебували в центрі літературного процесу епохи, а шедеври залишалися непрочитаними. Саме тому дослідники мають чітко пам'ятати, що літературний процес треба розглядати лише у єдності трьох його складових елементів: письменник – читач – критик.

У літературознавстві останніх років існує точка зору, що поняття «літературний процес» себе пережило. Підставою для цього є докази руйнування причинно-наслідкової лінійності літературного руху, яка у минулому столітті забезпечувалася ідеологічною єдністю літератури.

Сьогоднішнє літературне життя дійсно не підпорядковується закономірностям лінійного порядку. Перед нами складна багаторівнева система з настільки ж складною і неоднозначною ієрархією цінностей. І головною його новітньою ознакою можна назвати існування мережевої літератури – тобто літератури комп'ютерного

середовища. Зі звичних для минулих поколінь паперових носіїв друковані тексти все частіше переходять у електронний формат, підкоряючись масовій комп'ютеризації життя у XXI столітті. Життєві реалії останніх десятиліть доводять нам, що навіть спілкування читача з таким глибоко суб'єктивним літературним видом, як лірична поезія все частіше переходить на терени всесвітньої павутини.

Аналіз дослідження проблеми. Інтернет-література як феномен сучасної культурної комунікації є предметом дослідження філософів, спеціалістів в галузі соціальних комунікацій, представників технічних наук. Можна вважати, що її вивчення має міждисциплінарний характер. Теоретична база досліджень почала формуватися у 80-х роках ХХ століття у США. Вчені виділяють два різновиди мережевої літератури. До першого належать тексти традиційної художньої літератури, опубліковані не на папері, а у віртуальному просторі. Їх називають лінійними. Другий різновид – це власне мережева література або гіпертексти, які неможливо відтворити у книжковому форматі. В українському літературознавстві проблемам власне мережевої літератури присвячені праці Ю. Завадського, Л. Дербеньової, Т. Фісенко. В них порушено питання специфіки стосунків читача і автора, багатоавторності, ігрового характеру літератури тощо. Ю.Р. Завадський у дослідженні «Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство» цікаво показує процес перетворення «лінійної» літератури в мережеву. Він пов'язує його з проблемами авторства та автономії тексту. «Функції автора в рамках мережевої літератури» дослідник умовно поділяє на декілька рівнів. На першому рівні, як і в традиційній літературі, автор керує процесом творення тексту і в результаті отримує «лінійний літературний текст, незважаючи на те, якою б ускладненою не була його структура і якою мірою він би не імітував нелінійність».

Відмінності між власне мережевою і традиційною літературою виявляються на другому етапі, коли автор із застосуванням комп'ютерних технологій перетворює текст з

лінійного в гіпертекст. Нарешті, найвищим етапом Завадський вважає «сприймання читачем тексту, який містить знаки не лише авторської роботи, але й читацького втручання. Саме на цьому етапі ми можемо говорити про присутність інших читачів-співавторів за умови можливості доопрацювання тексту. « Власне тут варто згадати про авторство та його множинність в контексті мережевої літератури» [2, с. 15-17].

На відміну від вивчення власне мережевої літератури (часто її ще називають мережературою), де вже спостерігається певне накопичення наукових знань, сучасне літературознавство і літературна критика приділяють недостатньо уваги сучасному поетичному матеріалові інтернет-сайтів, а надто – творчості поетів-аматорів. Можемо напівжартома припустити, що цю роботу вони залишають науковцям-початківцям. Дослідження цього літературного явища поки нечасто виходить за межі самого інтернету, позаяк статті, що торкаються аналізу його різних сторін, публікують здебільшого електронні видання, а не паперові журнали. Саме через це відчутний певний дефіцит необхідної інформації, що призводить до того, що в консервативно налаштованих літературних колах ставлення до інтернету як до творчого середовища інколи продовжує залишатися трохи скептичним.

Мета нашого дослідження – на основі аналізу поезики розміщених в мережі аматорських віршів про кохання виявити в них елементи художнього новаторства, що відповідають особливостям літератури XXI століття, і визначити їх значення і місце в сучасному літературному процесі. Задля досягнення поставленої мети вважаємо важливим вирішення завдань, пов'язаних з визначенням критеріїв мережевої популярності аматорської любовної лірики та з розмежуванням понять «лінійний текст» і «гіпертекст».

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний літературний процес заслуговує на особливу увагу з ряду причин: по-перше, література кінця XX століття

підвела своєрідний підсумок художнім і естетичним шуканням усього століття; по-друге, новітня література, що бере початок у 2000-і роки, допомагає зрозуміти всю складність і дискусійність нашої дійсності; по-третє, своїми експериментами і художніми відкриттями вона намічає перспективи подальшого розвитку літературного процесу XXI століття.

Так, професор М. П. Ткачук серед особливостей літературного процесу кінця XX - початку XXI століття відзначає «кардинальні зрушення в системі естетичних критеріїв суспільства, творення нових парадигм художнього мислення, форми і структури творчості» [4, с. 484].

Яскравою рисою сучасності є багатоголосся новітньої літератури, яке знайшло своє відображення у відсутності єдиного методу, єдиного стилю, єдиного лідера. А тому не можна розглядати сучасний літературний процес як однолінійний, однорівневий, оскільки в ньому відсутня колишня ієрархічність літературної системи.

Літературний процес XXI ст. також позначений пошуками нових мистецьких ідей, образів, стильових манер, спробами письменників осмислити духовні реалії нашого буття, позбувшись віджилих уявлень і форм. Складність і різноманітність сучасної літератури полягає ще і в тому, що вона часто є не об'єктивною розповіддю про сьогодні, а скоріше довірливою розмовою з сучасниками про наболіле, про переоцінку цінностей, про нову самосвідомість, новий духовний стан людини.

Початок XXI століття називають епохою постмодернізму. «Естетичну природу цього мистецького явища пов'язують із плюралізмом – поєднанням і органічним співіснуванням різних художніх систем. Постмодерний дискурс синтезує мистецтво й антимистецтво, елітарну й масову культуру, карнавальне, іронічно-сміхове та серйозне ставлення до дійсності» [4, с. 486].

Поетичний інтернет-дискурс власне й ілюструє цю особливість епохи постмодернізму. Він складається з дуже різноманітного, часом неоднозначного поетичного

матеріалу. Це і вірші маловідомих сучасних поетів, і римовані рядки тих, хто не наважується називати себе словом «поет». Зазвичай, це досить юні особи, для яких написання віршів стало емоційною реакцією на кохання, часто перше, нерозділене, сповнене бурхливих, не до кінця усвідомлених почуттів.

Мережа Інтернет створює майже необмежені можливості швидкості їх оприлюднення, поширення, обговорення, незалежно від якості текстів. До того ж, навіть лінійні тексти набувають у ній незвичних якостей. Так, твір, опублікований на папері (у книзі чи в журналі), існує сам по собі, окремо і самодостатньо. Відгуки на нього читачів чи критики можуть бути оприлюднені пізніше та в іншому місці. Інтернет же надає можливість негайного включення тексту в процес комунікації. Кожен, хто прочитав твір, може відразу висловити про нього свою думку, а, якщо в цьому є потреба, то продовжити її в аспекті загальної оцінки різних літературних явищ. На сайтах з вільною публікацією або в блозі відгук читача може бути отриманий блискавично.

Можливості Інтернету дозволяють також пряме онлайн-спілкування читача з автором твору. Воно може бути двостороннім чи багатостороннім, зачіпати не тільки сам вихідний текст, а й особистість автора та інші його твори, може враховувати художні смаки всіх учасників бесіди і навіть виходити за межі літературних тем. У підсумку, початковий твір може виявитися лише приводом для спілкування, і в цьому сенсі вже не стільки він стає «продуктом» мережевої літератури, скільки весь потенційно нескінченний ланцюжок реплік, породжених цим віршем (чи іншим художнім жанром) – тобто сформоване навколо цього тексту комунікативне середовище. Відкриті для вільного доступу літературні сайти, портали, блоги та ін. далеко не завжди «фільтрують» поетичний продукт. А тому людина, яка має хоч би частково сформований художній смак, мандруючи стежками всесвітньої павутини, легко може відрізнити твори, які гідні читацької уваги, від того,

що інакше, ніж «аматорським ширвжитком», назвати не можна.

Непрофесійна і не надто талановита поезія, на жаль, дуже рідко стає об'єктом уваги й аналізу літературознавців і критиків, а надто – якщо вона розміщена в мережі. Беручи до уваги те, як багато поетичних текстів можна зараз побачити на віртуальних мережевих носіях, варто подумати про необхідність створення для творчої молоді майстер-класів з навчання основ віршування.

За своєю внутрішньою суттю, вірші про кохання покликані грати на тонких струнах людської душі, тобто знаходити особливий відгук у читача. Успіх вірша залежить не від того, що хтось із читачів колись відчував щось подібне, а від того, наскільки цікаво і по-своєму поет зможе описати свій закоханий стан. Спостереження за мережевою поезією дають підстави стверджувати, що вірші поетів-початківців дуже часто схожі якраз не формою і навіть не звучанням, а набором одноманітних слів, використаних переважно у своєму прямому значенні.

Аналіз читацьких смаків говорить про те, що найбільшою популярністю користуються вірші про нещасливе кохання, які торкаються теми любовних страждань. Брак художньої образності (коли автор вірша лише повідомляє заримовані факти) призводить до втрати індивідуального забарвлення вірша, а тому і не підігріває читацького зацікавлення поетичним твором. Такі вірші, власне, й інтимною лірикою назвати важко, адже інтимне – це дуже особисте, неповторне, пропущене через душу автора.

Не прикрашає віршів про кохання і декларативний тон, «оздоблений» затертими, очікуваними метафорами. Недолуго виглядають вірші, у яких заради рими поет підбирає слова, що не в'яжуться зі змістом твору, а тому порушують процес його осмислення. А ще молоді поети часом схильються до відвертих повчань, як треба любити, а як не треба. Такі вірші видають в їх авторах дилетантів, які не зовсім розуміють справжнє призначення поетичної творчості.

Іноді юні автори занадто детально описують якусь конкретну людину, не усвідомлюючи, що краще дати лише ті окремі штрихи до її особистості, які саме для вас значимі в цій людині, а потім розповісти про своє ставлення до цих рис характеру або вчинків героя вірша. Художній деталі у любовних віршах належить дуже важливе місце. Несподівана асоціація, що народила свіжий образ, запам'ятається читачеві значно більше, ніж розказана довга історія з повторенням однотипних, очікуваних фраз. Світова любовна лірика доводить нам, що більшою популярністю користуються якраз короткі ліричні замальовки, які, завдяки цікавим художнім знахідкам їх авторів, не тільки відтворюють інтимні почуття авторів, але ще й дають поштовх фантазії читача – дозволяють йому включитися в процес творення ліричного образу.

Сучасна поезія, з якою читач знайомиться в інтернет-мережі, дуже різноманітна як за своєю тематикою, так і за художньою якістю. Але вже dokonаним фактом є те, що вона визнана як окрема форма існування літератури ХХІ століття.

Серед найпопулярніших українських поетичних сайтів варто відзначити «OnlyArt», «Сучасна українська поезія», «Клуб поезії», «Поетичні майстерні», «Проба пера», «Poetree». Є також багато міжнародних (переважно російських) сайтів, на яких часто можна побачити вірші наших співвітчизників: «Стихи.ру», «Поэтов.NET», «Библиотека поэзии», «Литературный трамплин», «Литературное кафе», «Литературный салон», «Библиотека поэзии» та інші.

У виборі матеріалу для дослідження ми зосередилися на найбільш представницькому інтернет-ресурсі «OnlyArt», який є своєрідною відкритою платформою для поетів-початківців. З-понад шести десятків персоналій цього сайту близько 75 відсотків складають представниці жіночої статі, і головна тематика їх віршів – кохання. Ми зупинили свою увагу на творчих постатях Юлії Алейнікової, Богдани Лапченко і Алли Жабокрик. Ці молоді поетеси є представницями різних регіонів України – Кропивниччини,

Черкащини і Вінниччини. Вони народилися в кінці ХХ століття, і їх поетичний дебют припадає на друге десятиліття ХХІ століття. Кожна з авторок має значний творчий доробок – не менше сотні віршів, які розміщені не лише на сайті «OnlyArt», але й на інших популярних українських і міжнародних сайтах і порталах, в соцмережах і літературних блогах.

Поетичний продукт авторок-аматорів різний за своєю якістю – від зовсім недосконалих за своєю художньою вартістю віршів до цікавих, оригінальних творів, що привертають увагу значної читацької аудиторії, але, на жаль, ще не отримали гідної оцінки літературознавства і критики.

Кропивничанка Юлія Алейнікова вирізняється з-поміж подруг по перу особливостями ліричної героїні своїх віршів. В її творах бачимо насамперед дівчину, яка відчуває себе самотньою в людському натовпі. Часом вона пишається своєю індивідуальністю, а часом – з болем переживає відмінність від інших. Цей мотив проходить через значну кількість поетичних творів Алейнікової, кожен з яких стає її маленькою сповіддю, чуттєвим одкровенням.:

Я іноді хочу синє волосся

І тату по усьому тілу.

Занадто нормальна. Тому й не збулося.

А може, не дуже й хотіла?

В думках моїх часом коїться

Дещо не зовсім пристойне...

Іноді дуже хочеться

Просто не бути собою. [5]

Внутрішнє смислове протиріччя вірша у тому, що лірична героїня сама себе не до кінця розуміє. Бажання пофарбувати волосся у синій колір і зробити по усьому тілу татування – це для неї ознака звичайної, середньостатистичної сучасної дівчини. А тому вона навіть вважає «не зовсім пристойним» стати ординарною, пересічною людиною, бо це для неї означає перестати бути собою.

Суперечливість поведінки героїні віршів полягає й у тому, що вона давно не вірить у щирість почуттів коханого

чоловіка, але не здатна повністю порвати з ним стосунки, бо дуже боїться так званої «жіночої свободи». Ліричний герой інтимної лірики Юлії Алейнікової – теж суперечлива особистість. Авторці віршів здається, що він навмисно грає її почуттями, адже знає про її прихильність до нього.

Одна з найвдаліших, на нашу думку, поезій Юлії Алейнікової – «Не клич мене. Не клич, благаю, знову...»

Вірш написаний у формі послання, адресатом якого є той, хто підкорив серце ліричної героїні, до кого вона потрапила у несамовиту залежність, що день за днем ламає її життя:

*Не клич мене. Не клич, благаю, знову.
 Бо я прийду. Я знаю, що прийду.
 Щоб вкотре привести тебе додому,
 Себе налити в душу цю пусту.
 Не клич мене. В мені немає сили
 Сказати «ні» чи гратися в байдужість.
 Ти йдеш і повертаєшся красиво,
 І це мене ламає, трощить, душить.
 Не клич мене, моя найбільша слабкість!
 Бо приповзу, як твій покірний звір.
 Я звикла вже до тебе повертатись
 І віддаю тобі усе, повір.
 Не клич мене. Не замикай це коло.
 Цей цикл із марних зустрічей й прощань.
 У серці не лишилося живого
 Вже місця для нещирості й вагань. [6]*

Ця поезія дає чимало цікавого матеріалу для філологічного аналізу. Основним структурним і водночас змістовим компонентом твору стають слова «не клич мене». Структурним – через те, що вони виконують роль своєрідного рефрену, починаючи собою кожен з чотирьох строф. Змістовим – бо цими словами виражена головна ідея вірша: стомлена від нещасливого кохання, лірична героїня благає чоловіка залишити її у спокої. Емоційну напругу поетеса створює вже з першого рядка, додаючи до двічі

повтореного дієслова у наказовому способі («не клич») експресивне «благаю». Теж двічі повторюється і тим самим породжує ефект градації слово «прийду» у другому рядку. Короткі, лаконічні речення на початку твору виконують роль чітких тематичних акцентів. В останньому рядку першого катрену відзначимо метафоричний епітет «пуста душа» і оригінальну метафору «себе налити в душу».

Ще одна дієслівна градація вінчає собою другий катрен: «ламає, трощить, душить». А у третьому катрені привертає увагу звертання у формі перифразу «моя найбільша слабкість» та порівняння «як твій покірний звір», що йде услід за ще одним експресивно забарвленим дієсловом – «приповзу». Перший рядок останнього чотиривірша містить у собі два дієслова у наказовому способі: «не клич» і «не замикай». Вжиті із заперечною часткою, вони підкреслюють категоричність мовлення ліричної героїні, яке, як розуміє читач, стане поштовхом до не менш рішучих вчинків. З фігур поетичного синтаксису, використаних авторкою у цьому вірші, ще треба відзначити інверсії («себе налити», «в душу цю пусту») і переноси («...немає сили / сказати «ні»; «...не лишилося живого / вже місця»).

Чимало віршів про кохання Юлії Алейнікової за формою нагадують короткі уривки з бурхливого любовного роману: вони ніби вихоплюють найбільш емоційні моменти зі спілкування закоханих. Нерідко тема кохання виринає в Алейнікової з опису звичайних деталей побуту. Для таких віршів характерна м'якість, невимушеність інтонації, а також створення майже фантазмагоричних замальовок, у яких поєднуються зорові, слухові і тактильні враження і відчуття.

Легким ліричним етюдом можна назвати поезію Юлії Алейнікової «Будь ближче, щоб чути шепіт...»:

*Будь ближче, щоб чути шепіт,
Зніми з себе маску гордості.
Відчуй, що я поруч. Тепло?
Пальці заплутай в волоссі.
Віддай себе щиро. Вперше.*

*І дихай на повні груди.
Я в тебе відніму серце.
Ні, боляче вже не буде [6].*

Інтонція вірша така, що його варто читати пошепки. Лірична героїня прагне тактильного контакту зі своїм коханим, хоче відчутти його дихання і поділитися з ним своїм теплом. Звична для нього «маска гордості» не дозволяє ліричному герою щиро поринути у вир почуттів. Але любляча жінка намагається його запевнити, що, коли серце віддають коханню, боляче не буває.

У цього вірша досить цікава ритміка. Основу віршового розміру цієї поезії складає амфібрахій. Але вірш не має жодного «чистого» амфібрахічного рядка. 1-й, 3-й, 5-й, 6-й і 7-й рядки мають однакову структуру – випадіння першого ненаголошеного складу у третій стопі. Такий ритм відповідає дольнику. Та і його структуру порушують два рядки: 4-й рядок написаний дактилем, а останній має додатковий наголошений склад і зміщене у другу стопу випадіння ненаголошеного складу.

Як представниця мережевої літератури Юлія Алейнікова віддає данину новітнім віянням в поезії. У своїх віршах вона у художній формі відтворює мережеве листування жінки і чоловіка, створюючи сучасний епістолярний діалог, який дуже відрізняється від традиційного листування людей «докомп'ютерної доби». Окремі поезії Алейнікової осучаснені назвами комп'ютерних опцій (Backspace, Ctrl, Alt, Delete), а в інші поетеса вводить відтворені кирилицею слова іншомовного походження («мейк», «шиммер», «левел») та часто вживану молоддю сленгову лексику («прокачати», «хайп», «лайк»).

Один із строфічних різновидів віршів Юлії Алейнікової – це катрени (станси). В кожному з них поетеса чітко формулює якусь важливу думку, часом близьку до афористичного вислову, підводячи таким чином підсумок тим темам, яких вона вже торкалася у своїх багаторядкових віршах. З інших цікавих жанрових різновидів відзначимо

монолог, діалог, сповідь, медитацію, послання, ліричні мініатюри і етюди.

Більшість віршів Алейнікової не перенасичені тропами, позаяк слова в них вживаються переважно у своєму прямому значенні. Але метафоричний елемент в окремих поезіях все-таки має місце. З фігур поетичного синтаксису привертають увагу рефрени, паралелізм, парцеляція, градація, полісиндетони. Індивідуальність лексики часто визначають дієслова у наказовому способі та звертання, виражені перифразами. Вірші Юлії Алейнікової написані різними віршовими розмірами – як двоскладовими, так і трискладовими (часом – дольником). Інколи поетеса вдало (або не дуже вдало) експериментує зі строфікою і римуванням. Окремі вірші за своїм ритмом або не вписуються в силабо-тоніку, або мають різні за довжиною рядки, або не мають рими. Водночас ці віршові форми не зовсім відповідають поняттям «білий вірш» чи «верлібр», бо і їх канони в них теж не сповна дотримані. Але у кожному такому творі є цікава думка і щира емоція, яка не тільки дає йому право на поетичне життя, але й викликає щире захоплення читачів, про що свідчать їх коментарі.

Творчий доробок черкащанки Богдани Лапченко налічує близько двох сотень ліричних творів. За словами молоді поетеси, поезія – це її зброя, яку вона використовує для допомоги людству. На особистій сторінці сайту «Проба пера» Богдана Лапченко дала собі таку характеристику: «Я – весела, добра дівчинка, люблю собачок, шоколад і книги» [9]. Кількість переглядів сторінки молоді поетеси – близько 5 тисяч. Народний рейтинг віршів – 4,1.

Окрім кількох вітчизняних сайтів, Богдана Лапченко розмістила понад вісімдесят своїх україномовних віршів на популярному російському сайті «Стихи.ру». Ось відгук на її твори одного з відвідувачів цього сайту: «Прочитав ваші вірші – сподобалися до болю в душі! Відчувається біль та страждання, які межують з бажанням все забути і, водночас, суперечать одне одному – дуже знайомий мені стан. Ніколи не говоріть «ніколи», адже всі зміни в нашому житті на краще!» [10].

На інтимну лірику в Богдани Лапченко припадає понад три чверті усіх її творів. Разом вони складають чуттєву розповідь про ліричну героїню, яка ще зовсім недавно кохала і була коханою, а тепер живе у розлуці зі своїм чоловіком. Тематично вірші нагадують спогади авторки про щасливе життя удвох, про зраду коханого, про намагання бути сильною жінкою і відчайдушний крик душі про те, що їй не вдається подолати нестерпний біль самотності. В одному з них бачимо сумний фінал історії кохання:

*А в результаті – тиша, поділена на два.
Є ти і я. Окремо. Нас доля захова.
Заплутає дороги, знесе дороговказ
І більше не ліпитиме подружню пару з нас.
Сліні стежки з'єднає з самотніми людьми,
Які шукають щастя, з такими ж, як і ми.
Самі того не знавши, ми будем сумувать
За тим, що не збулося, чого не приховать... [11].*

Ця поезія цікава не тільки в ідейному, але й у художньому плані. Те, що вірш несподівано починається протиставним сполучником «а», дає змогу його авторці навмисне пропустити попередні ланки любовного роману і відразу занурити читача в сумний його фінал. Відсутність у вірші «передтексту» непростих стосунків жінки і чоловіка спонукає читача самостійно дописати у своїй уяві той зміст історії, який авторка залишила «поза кадром» – тобто за межами художнього простору поетичного твору. Цей прийом сприяє розширенню часових і просторових меж вірша і поглибленню його імпліцитного змісту.

У поезії йде органічне поєднання фабульних елементів з оповідно-ліричною стихією. Нотки песимізму відчутні у визнанні ліричною героїнею того факту, що навіть доля давно стомилася від сумбуру і невизначеності її стосунків з колишнім чоловіком, і вже сама вирішила покласти край їх спілкуванню: «Заплутає дороги, знесе дороговказ / І більше не ліпитиме подружню пару з нас». Лірична героїня уявляє, як доля колись з'єднає кожного з

них з такими ж самотніми людьми, але чомусь стежки до цих людей видаються їй сліпими.

«Тиша, поділена на два», – це центральний образ вірша. Він є досить оригінальною знахідкою поетеси. Більш звичними для читача могли б бути слова про поділ на дві частини простору. Та авторка вірша вживає саме слово «тиша», підкреслюючи таким чином, що розрив стосунків призвів подружню пару не тільки до окремого життя, але й до такого існування, ознакою якого стала тиша, тобто самотність.

Спричинену емоційністю уривчастість думок і почуттів ліричної героїні Богдана Лапченко посилює елементами парцеляції: «Є ти і я. Окремо. Нас доля захова», а в наступних рядках – однорідними членами: заплутає, знесе, не ліпитиме, з'єднає. Експресивні означення-епітети (тиша, поділена на два; сліпі стежки; самотні люди) додають глибини центральній думці твору – осмисленню плачевного результату зруйнованих стосунків між коханими.

Ритміка вірша «А в результаті – тиша ...» теж досить оригінальна. Цезура, яка ритмічно розділяє всі рядки (крім четвертого) на дві частини, знаходиться на місці пропущеного наголошеного складу. Схоже на те, що її походження – це поєднання двох 3-стопних ямбічних віршів у один рядок.

Дещо применшують вартість тексту дієслівні рими, які, до речі, зустрічаємо у молодих поетес доволі часто.

У тих поезіях Богдани Лапченко, де драматизм зображеної ситуації особливо загострений, відчувається ахматовська стилістика: щоденниковість, сповідальність, психологізм, передача душевного стану ліричної героїні через рухи, відтворення не цілісної історії, а гострого уривку з нещасливого любовного роману. Фабульні елементи в таких поезіях органічно поєднуються з оповідно-ліричною стихією.

Чималій кількості поетичних творів Богдани Лапченко притаманна філософічність. Поетеса возвеличує Любов – найкрасивіше і найсильніше людське почуття, надаючи йому сакрального змісту. Наприклад, поезія «Ми на

коліна ставили Любов» наповнена філософськими роздумами. З головною думкою твору не можна не погодитися: Любов – це те, що не варто розбирати на частинки, препарувати, у що не варто вкладати зарозумілий зміст, бо вона не підлягає логічному аналізу; треба просто любити – щиро, самовіддано, не озираючись навколо. Вже в першому рядку авторка олюднює образ Любові, яку закохані зухвало ставили на коліна, адже «себе вважали всесвіту царями». Написавши слово «Любов» з великої букви, Богдана Лапченко надає образу сакрального змісту: це жива сутність, наповнена Божою благодаттю. Необачні вчинки закоханих, керовані думками «з дурних голів», призвели до загибелі світлого почуття. І марними є з'ясування стосунків у довгих текстах листування, адже це вже не допоможе врятувати кохання.

Фінал вірша – песимістичний: стосунки вичерпали себе, а лірична героїня шкодує за тим щасливим часом, якого було так замало. Три крапки, якими закінчується вірш, є спонукою читача до роздумів про вічне.

Філософську лінію цієї поезії продовжує вірш «Для долі – мить, для нас безмежність...», у останніх рядках якого Богдана Лапченко знову говорить своє слово на захист Любові: «От, на кордоні платять мито, /А ми платили щось Любові?»

Особливістю творчого почерку Богдани Лапченко є так званий художній мінімалізм, у якому більшість слів вжиті у своєму прямому значенні. Але часом поетеса створює психологічні пейзажі, які стають віддзеркаленням душевного стану ліричної героїні, вживає поодинокі метафори, символи, вигадує індивідуально-авторські неологізми, вдається до прийому антитези, градації, самоіронії, використовує риторичні запитання, художнє обрамлення, вживає окличні речень. Короткі експресивні художні деталі, що дуже тонко, майже «пунктирно» змальовують особливості жіночої психіки, найчастіше стають ознакою віршів, написаних у формі діалогу ліричної героїні.

Вінничанка Алла Жабокрик на одному з літературних порталів висловила про те, що їй простіше викладати думки на папері, ніж у живому спілкуванні з людьми. Аналіз її творчості підтвердив, що вірші цієї авторки і справді є енциклопедією одкровенень її чутливої жіночої душі. Більше того, Алла Жабокрик виробила особистий творчий почерк – настільки впізнаваний, що її ліричні поезії знайшли свою окрему «нішу» якщо не в сучасному літературному процесі в цілому, то точно – в мережевій літературі.

Алла Жабокрик поєднає у своїй творчості традиційну систему віршування з постмодерністською. І хоча більшість її віршів написані силабо-тонікою, на новітні поетичні експерименти припадає значна частина її поетичного доробку. У таких поезіях авторка ігнорує (або розставляє на свій розсуд) розділові знаки, не використовує велику букву, не дотримується єдиного віршового розміру і дозволяє собі довільно вживати (чи не вживати) рими. Рядки її постмодерністських творів, як правило, дуже довгі, а тому непрості для читацького сприйняття. Часом понад сорока рядків сягають і самі вірші. Мозок читача не здатний витримати такої густоти інформації, умисного нагромадження дій ліричної героїні, калейдоскопу її думок і почуттів. Можливо, заради звукового впорядкування занадто довгих рядків поетеса часом використовує цезуру, яка розділяє кожен вірш на дві приблизно рівні частини. Але такий ритмічний епатаж і синтаксичне свавілля не завжди дають молодій авторці очікуваний позитивний результат. Складається враження, що поетеса просто прагне вразити своїх читачів зумисною зарозумілістю.

Силабо-тонічні вірші Алли Жабокрик справляють більш позитивне враження: в них розкриваються найкращі грані таланту молодої авторки. На частині таких творів таки лежить певний відбиток художніх ознак постмодернізму. В рамках силабо-тоніки Алла Жабокрик схильна до структурних експериментів. Найцікавішим з них є створення внутрішніх рим замість традиційних у кінці рядка. Помітне також тяжіння поетеси до використання рефренів, частого вживання у віршах простих, неускладнених речень або ж

односкладних означено-особових, які створюють ефект переривчастого мовлення.

Алла Жабокрик полюбляє п'ятивіршову строфу з різними типами римування. А ще структурною особливістю її поезій є вживання фінальної фрази, яка виноситься за межі останньої стопи і виконує роль такого собі емоційного постскриптуму.

Лірична героїня Алли Жабокрик найповніше розкривається у віршах елегійного типу та еротичній ліриці. Особливого забарвлення таким поетичним рядкам надає притаманна жіночій поезії емоційність і відвертість, а часом навіть імпульсивність. Ці риси певною мірою компенсують недостатню кількість використаних авторкою зображально-виражальних і ритміко-інтонаційних засобів.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Три доволі різних за своїм стилем і тематичними вподобаннями поетеси, чия творчість стала предметом нашого дослідження, доводять тим, хто скептично ставиться до аматорської поезії, що сучасний літературний процес постійно поповнюється молодими талановитими авторами.

Вірші кропивничанки Юлії Алейнікової – це поетичні одкровення дівчини, яка відчуває себе чужою і самотньою серед людей. Її лірична героїня знаходиться у постійному пошуку ключів від жіночого щастя. Тема кохання у Алейнікової дуже часто народжується зі звичайних деталей побуту, а тому інтонація більшості її віршів м'яка і невимушена, що дозволяє поетесі досягати необхідного емоційного ефекту навіть при мінімумі художніх засобів.

Черкащанка Богдана Лапченко – одна з улюблениць відвідувачів сайту «OnlyArt», про що свідчить кількість переглядів її поетичних творів. Авторка схиляється до традиційного, класичного стилю у написанні віршів про кохання, які вирізняються щоденниковістю, сповідальністю і поглибленим психологізмом. Поетеса полюбляє зображувати найгостріші моменти любовних історій і надає

своїм поетичним рядкам максимального емоційного забарвлення.

Не менш плідно працює і Алла Жабокрик. У творчості цієї авторки тісно поєднуються постмодерністська і класична лінії. Але помітно, що структурний епатаж ранніх творів поетеси поступово поступається місцем більш зрілим, художньо довершеним рядкам, які розкривають перед читачем справжній талант вінничанки, яка понад усе закохана у поезію.

Інтернет-сайт «OnlyArt» пропонує нам цілу низку персоналій поетів-аматорів, оцінити яких важко в рамках однієї статті. Проте такі варто згадати ще таких талановитих дівчат, як Надія Ковалюк, Юлія Кириленко, Аня Тет (Тетяна Степанюк), Ірина Юрко, Катерина Кочетова, Юлія Гриценко. Їх поезія тяжіє до класичного стилю, часом – з фольклорними елементами (наприклад, вірші Юлії Кириленко). Але є на сайті й чимало представниць постмодерністського напрямку: Христина Сирова, Христина Головка, Єлизавета Замана, Тіна Карабанович та ін.

Кількість віршів, розміщених їх авторками на цьому сайті, дуже різна – від двох-трьох до кількох десятків. Різняться також художня вартість поетичних творів. Але, зважаючи на популярність «OnlyArt» та подібних йому сайтів, де свої твори друкують дебютанти, ми можемо говорити про те, що молода українська поезія є яскравою складовою мережевої літератури, а разом з тим – і всього сучасного літературного процесу. Тому вона заслуговує уваги і подальшого вивчення.

Література:

1. Завадський Ю. Р. *Віртуальна література. Нарис типології та поетики: монографія. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. 130 с.*
2. Завадський Ю. Р. Типологія та поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2006. 24 с.
3. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва : Наука, 1977. С. 270-281.

4. Українська література : підруч. для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. (профільний рівень) / Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, О. В. Слоновьська[та ін.]; за заг. ред. Г. Ф. Семенюка. Київ : Освіта, 2011. 528 с.
5. Алейнікова Юлія. Твори з української літератури. URL : <https://ukr-lit.com/yuliya-alejnikova-ya-inodi-xochu-sinye-volossya/> (дата звернення: 14.11.2019).
6. Алейнікова Юлія. OnlyArt: веб-сайт. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/virshi-yuliyi-alejnikovoyi/>(дата звернення: 14.11.2019).
7. Жабокрик Алла. Сучасна українська поезія. URL : <https://sites.google.com/site/suchasnaukrpoezia/spisok-avtoriv/alla-zabokrik> (дата звернення: 20.11.2019).
8. Жабокрик Алла. OnlyArt: веб-сайт. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/alla-zhabokryk/> (дата звернення: 20.11.2019).
9. Лапченко Богдана. Проба пера: веб-сайт. URL : <https://probapera.org/avtor/6/2391/bohdana-lapchenko.html>(дата звернення: 20.11.2019).
10. Лапченко Богдана. Стихи.ру: веб-сайт. URL : https://www.stihi.ru/rec_author.html?bohdanka90(дата звернення: 20.11.2019).
11. Лапченко Богдана. OnlyArt: веб-сайт. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/3bogdana-lapchenko/> (дата звернення: 20.11.2019).
12. ЛітАкцент. Український літературний блог : веб-сайт. URL : <http://litakcent.com/category/blogs/>(дата звернення: 15.10.2019).

References

1. Zavadskiy Yu. R. Virtualna literatura. Narys typolohii ta poetyky: monohrafiia. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky, 2009. 130 s.
2. Zavadskiy Yu. R. Typolohiia ta poetyka merezhevoi literatury i suchasne zakhidne literaturoznavstvo : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk : spets. 10.01.06 «Teoriia literatury». Ternopil, 2006. 24 s.
3. Tьmianov Yu. N. O lyteraturnoi evoliutsyyu. Poetyka. Ystoryia lyteratury. Купо. Moskva : Nauka, 1977. S. 270-281.
4. Ukrainska literatura : pidruch. dlia 11 kl. zahalnoosvit. navch. zakl. (profilnyi riven) / H. F. Semeniuk, M. P. Tkachuk, O. V. Slonovska[ta in.]; za zah. red. H. F. Semeniuka. Kyiv :Osvita, 2011. 528 s.

48 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

5. Aleinikova Yuliia. Tvory z ukrainskoi literatury. URL : <https://ukr-lit.com/yuliya-alejnikova-ya-inodi-xochu-sinye-volossya/> (data zvernennia: 14.11.2019).

6. Aleinikova Yuliia. OnlyArt: veb-sait. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/virshi-yuliyi-alejnikovoyi/> (data zvernennia: 14.11.2019).

7. Zhabokryk Alla. Suchasna ukrainska poeziia. URL : <https://sites.google.com/site/suchasnaukrpoezia/spisok-avtoriv/alla-zabokrik> (data zvernennia: 20.11.2019).

8. Zhabokryk Alla. OnlyArt: veb-sait. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/alla-zhabokryk/> (data zvernennia: 20.11.2019).

9. Lapchenko Bohdana. Proba pera: veb-sait. URL : <https://probapera.org/avtor/6/2391/bohdana-lapchenko.html> (data zvernennia: 20.11.2019).

10. Lapchenko Bohdana. Stykhy.ru: veb-sait. URL : https://www.stihi.ru/rec_author.html?bohdanka90 (data zvernennia: 20.11.2019).

11. Lapchenko Bohdana. OnlyArt: veb-sait. URL : <https://onlyart.org.ua/modern-ukrainian-poets/3bogdana-lapchenko/> (data zvernennia: 20.11.2019).

12. LitAksent. Ukrainskyi literaturnyi bloh : veb-sait. URL : <http://litakcent.com/category/blogs/> (data zvernennia: 15.10.2019).

Данилевич М. Н., Брожина О. З. Любительская поэзия интернета: Художественное своеобразие женской интимной лирики.

В статье поднимается проблема своеобразия сетевого любительского поэтического творчества, развитие которого является одним из важных признаков современного литературного процесса. В результате анализа любовной поэзии молодых писательниц, представляющих разные регионы Украины, сделаны выводы о том, что она имеет художественную и смысловую ценность, характеризуется своеобразием художественного мышления и формы, пользуется читательским спросом. Несмотря на линейный характер, сетевое функционирование создает новые возможности для ее развития.

Ключевые слова: сетература, интернет-литература, линейный текст, гипертекст, поэтика, постмодернизм, женская любовная поэзия.

УДК 821.161.2 – 3.09+929

Валентина Кузь,
учителька української мови і літератури
Кам'янського НВК "загальноосвітня школа І-ІІ ступенів -
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.04

**Взаємодія жанру і стилю в ліричній та орнаментальній
прозі (за повістю «Селянська санаторія» Олени
Звичайної)**

У статті на прикладі повісті "Селянська санаторія" Олени Звичайної розкрито дифузію жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі. Доведено, що письменниці увиразнюється оригінальністю орнаментального й ліричного письма. Орнаменталізм представлений асоціативністю думок, образів, вишуканістю мови, багатством метафор, порівнянь, інших художніх засобів зображення. Орнаменталізм є явищем фундаментальним, його шлях бере початок від авангарду, символізму. З'ясовано, що думки, внутрішній світ персонажів вирізняється поетичною формою письма, протиставленням, контрастністю, що підсилюють експресію. Ліричне письмо постає в найрізноманітніших проявах відтінках, зображенні пейзажних малюнках, що сприяє авторові повісті краще відтворити рух, плин часу, підсилити образи, риси характеру персонажів, їхній внутрішній світ, почуття. Пейзаж у повісті є частиною сюжету і колоритно доповнює розвиток подій у формі незначних вкраплень, які прив'язні до фрагменту чи конкретної ситуації.

Ключові слова: жанр, стиль, лірична та орнаментальна проза, рефрен, художній світ, метафора.

V.V. Kuz. Interaction of Genre and Style in Lyrical and Ornamental Prose (According to the Story "The Peasant Sanatorium" by Olena Zvychaina)

In the article by the example of the story "Peasant Sanatorium" by Olena Zvychaina the diffusion of genre and style in lyrical and ornamental prose has been revealed. It is proved that the writer is distinguished by the originality of the ornamental and lyrical writing. Ornamentalism is represented by the associativity of thoughts, images, refinement of the language, abundance of metaphors, comparisons, and

other artistic means of representation. Ornamentalism is a fundamental phenomenon, its path originates from avant-garde, symbolism. It is found out that the thoughts, the inner world of characters is distinguished by the poetic form of writing, contradistinction, contrast, enhancing expression. The lyrical letter appears in a variety of manifestations and shades, represented in landscape drawings, which helps the author of the story to better reproduce the movement, the flow of time, enhance the images, traits of characters, their inner world, feelings. The landscape in the story is part of the plot and it colorfully complements the development of events in the form of small inclusions, which are tied to a fragment or a specific situation.

Key Words: *genre, style, lyrical and ornamental prose, refrain, artistic world, metaphor.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Проблему взаємодії жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі української діаспорної письменниці Олени Звичайної (1902 – 1985) літературознавці досі не аналізували. Наша стаття є першою спробою вичитавши текст, занурившись у художній світ прозотексту, на конкретних прикладах розкрити жанрово-стильову взаємодію у ракурсі орнаменталізації та ліризації нарративного дискурсу (за повістю «Селянська санаторія»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми. Як нами вищезазначено до з'ясування проблеми дифузії жанру і стилю у прозі письменниці дослідники досі не підходили. Окремі аспекти художньої практики Олени Звичайної знайшли своє обґрунтування у рецензіях Г. Ващенко, Ю. Григорієва, літературознавчих працях С. Журби, В. Мацька, С. Луцій, В. Просалової, С. Ленської та ін. дослідників.

Мета дослідження – проаналізувати дифузю жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі (за повістю «Селянська санаторія») Олени Звичайної.

Виклад основного матеріалу... Прозотекст письменників українського зарубіжжя увиразнюється оригінальністю орнаментального та ліричного письма. Він розкриває характер експресії історичної правди у художній епіці митців слова, розпрозорює їхній

індивідуально-творчий хист. Орнаменталізм характеризує ліричної прозу жіночого письма Івонни Чорнобривець (Сулими-Блохин Олександрів), Л. Драгоманової, Д. Гуменної, О. Звичайної та інших. У ході дослідження виявлено, що орнаменталізм не співвіднесений з тим чи іншим стилем, він репрезентований компонентами, котрі підпорядковані мистецькій меті, зокрема, для підсилення емоційного впливу на реципієнта.

Повість належить до розповідного епічного жанру, її А. Юриняк характеризує як "невіршований твір з широким, розгалуженим сюжетом, що дає авторові можливість повнішого втілення в мистецьких образах власних думок і переживань" [6, с. 5]. Розкриваючи психологічні реалії внутрішнього стану персонажа повісті «Селянська санаторія» О. Звичайна намагалася органічно поєднати переживання людини, яка переосмислила вплив ідеології тоталітарного режиму на людину з натуралістичним відтворенням невтішних подій, репресій і голодомору, нищенні українського народу. Художніми засобами прозаїк крізь психологічні параметри, екзистенційні порухи душі персонажа розкриває механізм наступу більшовизму на свободу, громадянські права. Такий механізм зображено у ракурсі антиукраїнської пропаганди, наступу і нищення спершу інтелігенції (справа СВУ), з тим – селянства під маркою «українських націоналістів» і репресій «ворогів народу», аби показати свою антигуманну силу, щоб народ добре засвоїв, хто в домі господар – не народ, а більшовицька влада, яка оголосила курс на побудову комунізму в окремо взятій країні під аббревіатурою СРСР. Таку тенденцію в художній прозі письменниці помітила С. Ленська, яка у статті "Антитоталітарний дискурс у малій прозі Олени Звичайної" вказує і на автобіографізм її творів, адже її чоловік М. Джуль був репресований, як учасник національно-визвольних змагань, покарання відбував на Колимі. Тому дослідниця резюмує: "Автобіографічна основа притаманна більшості творів Олени Звичайної. Псевдонім,

вибраний письменницею, декларує невіддільність її особистої долі від трагедії українського народу" [3].

Незважаючи на віддалений простір її побуту на чужині, повість "Селянська санаторія" авторка написала чистою українською літературною мовою, а залучення до художнього тексту синтезу мистецтв, авторських ремінісценцій лише підсилює історичну правду в художньому обрамленні. Прозаїк розкриває в образі члена партії з 1917 року Ольги Петрівни (її рік вступу до більшовицької партії підреслено звучить рефреном упродовж твору як стилістичний прийом) прозріння, що йшла не тим шляхом, куди її спроваджував батько, сільський фельдшер. Але молодість і романтика революційних подій взяла гору, і вона відкинула моралізаторське повчання рідної людини. Запізнене каяття перед студенткою Ульяною, її землячкою з Полтавщини, у кримському санаторії для туберкульозних – то сповідь про змарновані молоді роки, спам'яталася, що у житті йшла не тим шляхом. За непослух батька тепер спокутує гріхи, через невиліковну хворобу покидає білий світ. З нашого погляду, дослідниця С. Журба про антитоталітарну проблематику у творчості О. Звичайної висловила влучно: "Для творів письменників діаспори характерне звернення до екзистенційних проблем: життя і смерті, самотності, відчуження, межового буття людини у тоталітарному світі, осягнення сенсу буття, свободи відповідальності. Превалюючим для Олени Звичайної ... стало екзистенційно-філософське осмислення буття людини у часи голодомору, змалювання антигуманної сутності радянської влади й проголошуваних нею фальшивих гасел, розвінчання «процвітаючого» радянського суспільства" [1, с. 112-113].

У повісті діалогічний словесний контент сповнений історичною правдою про радянську дійсність з її затуманеними гаслами. З уст члена партії 1917 року звучать ноти звинувачення комуністичної системи, яка її спритно використала у потрібний час, а тепер, коли вона захворіла, викинули на задвірки історії. Комуністка прозріла, шкодує, що була у тих рядах і сприяла нищенню приватного сектора,

закликала вступати в колгоспи, прозріла після того, коли партією цинічно був організований штучний голодомор українського сільського населення. Треба було, щоб мільйонні жертви невинних людей, підштовхнули жінку до усвідомлення батькових слів: прихід до влади більшовиків спричинить для України велику біду.

Художній світ письменниці сповнений естетичної наснаги, ліризації прозового твору, який знаменує літературу, яка тяжіє до орнаментальності. Зауважимо, що без поетичних компонентів важко досягти ліризму. Мовний орнамент як стильовий прийом відтворено в окремих частинах повісті, характеризується експресією, автобіографізмом, створює поліаспектні підтексти, увиразнює певні лейтмотиви, свідоме сприйняття персонажем світу, просторово-часові виміри, посилює впливову функцію художнього слова на читача – функцію сугестії (навіювання), вказує на додаткові смислові алюзії, передчуття, звернені до емоційної сфери. Ліризацію тексту відносимо до жанру, образу автора і його присутності у творі, тематики, художнього моделювання системи персонажів. На думку В. Мацька, чітку межу між ліричною та орнаментальною прозою визначити важко. Дослідник пояснює: "Мовний орнамент в ліричній прозі дає змогу вийти на рівень буття, філософську лінію, розширити, змінити масштабність зображуваного [...], лірична проза "вказує" на позицію, відношення наратора до життя, його думках, переживаннях, відчуттях" [4, с. 265].

Мовний орнамент підсилений психологізацією нарації невтішної картини 1933 р. в Харкові. Біля магазину "Торгсін" у поросі лежить знесилений від голоду чоловік, стогне від фізичного і морального болю, але на нього ніхто не звертає увагу. Чоловік помер від байдужості сторонніх: "Своїм стогоном він не порушує більше радісної симфонії яскравого весняного дня! Хіба що вигляд його декому зіпсував настрій... Але з цього боку нема небезпеки, бо на нього ніхто не дивиться: змінно-рухливий натовп завмер у

лакомому спогляданні харчів на вітрині, і байдуже йому до того, що робиться... під вітриною..." [2, с. 8].

Ліризацію повісті "Селянська санаторія" підсилюють кольори, звуки, фарби, запахи, фарби, графічні і пейзажні лінії. Їх читач може уявно сприймати, "почути", переосмислити. А в авторській креативній можливості художньо трансформуються з тим, аби стати сутністю адресата (реципієнта), який зміг би виразніше сприйняти складну динаміку думок, почуттів письменниці, що майстерно розкриває настрій персонажа засобами тропеїзації, стилістичного прийому – рефрену: "Гуде вітер, стогне море. Розбиваючи хвилі об скелі... Гнуться лози виноградників слухняно й запобігливо, – гнуться саме в той бік і так низько, як наказує їм вітер-буян...

Гуде вітер, стогне море, високі хвилі рвучко поспішають до берега – до скель, щоб розбитись... Щоб розлетілись перлистим каскадом сріблястих краплин і знову тікати назад...

Гуде вітер, стогне море, гнуться слухняні лози виноградників... Гнуться пальми – кокоси та фініки, гнуться олеандри, ліяни, цитрини та лаври... Та не гнуться стрункі кипариси: вони стоять високі, горді, прямі та негнучкі, вони чорніють, чітко вирізьблюючись на тлі ясної кримської ночі, неначе ті молоді черниці, що присвятили себе й свою молодість Богові, і буйний вітер кохання ніколи не зрушить їх. Чи ж можна їх зломити? Можливо. Але зігнути – ніколи! Гордими чорними силуетами оточують вони стару віллу на березі моря..." [2, с. 17-18].

Повторення окремих лексем (в О. Звичайної дієслово "гнуться"), групи слів ("Гуде вітер, стогне море"), повторення однієї і тієї ж теми природи надає ліричному текстові ритмоформули, динамізму. У даному разі рефрен міцно увіходить в композиційну структуру, він у тій чи іншій лексичній формі постійно повторюється для того, щоб зосередити увагу читача на головній думці, темі. Рефрен виконує композиційну роль, тісніше поєднує компоненти тексту, вказує на порівняльний аспект людини і природи.

У проілюстрованому матеріалі бачимо обірвані фрази, недомовленість. Така обірвана розповідь підсилюється роздумами оповідача у кожній із трьох однакових повторів новою думкою, враженням, почуттям. Але останній абзац ліричної нарації сповнений смисловим змістом, лакунами, філософськими максимами про сенс буття, що закладені в реченнях про силу природи в образі кипарисів: "Чи ж можна їх зломити? Можливо. Але зігнути – ніколи!", – безапеляційно розмислює оповідач. Ось у цих роздумах, повторах закладено головну антропоцентричну загальноприйнятну аксіому: народ можна зігнути, але ще нікому не вдавалося зломити волю, силу духу у його прагненні до свободи, незалежності.

Як бачимо, внутрішній світ дівчини-полтавчанки Уляни, яка приїхала до санаторію лікувати туберкульоз, передається станом неспокою за майбутнє особисте життя і життя українського народу у Країні Рад, де панує, за версією письменниці, більшовицька "дика сваволя, яка не знає меж", де на кожного інакомислячого чатує небезпека. Для увиразнення Я-его у ставленні до Іншого авторка застосовує порівняння не прямолінійно, а закодовує в образі природи. Ніжний душевний стан протиставлено стихії, вітрові. Така антиномічність чіткіше увиразнює експресію, відповідний чинник суб'єктивного світосприйняття, його переосмислення.

Рефрен авторка використовує й в епілозі. Лікар Підгаєцький, вилікувавши Улянку, одружився з нею. Але не довго тривала сімейна ідилія, бо наприкінці 30-х років його заарештували за український націоналізм (нісенітниця, бо наче українець повинен підтримувати не свою, а іншу націю, відмовившись від свого коріння родового) і відправили на Колиму. Там бригадир його побив до смерті за невиконання норми. Трагічну картину підсилює авторка явищами природи, сонорним вигуком із вкрапленням тропеїзації – порівнянням, епітетами, метафорою: "В-в-гу-у-у! Гу-у! Гу-у!-мов лютий звір, реве пурга на Колимі – "планеті"..."

Ш-ш-у-у! Ш-ш-ш! – мертвим шелестом зловісно шепочуть непроглядно-білі хмари сухого і гострого, мов голки снігу, що їх несамовито несе оскаженілий вітер у дикій сваволі, яка не знає меж...

Гу-у! Гу-у! – реве пурга, стрясаючи стінами новозбудованої амбулаторії табору примусових робіт НКВД, на золотокопні "Лебяной", – письменниця додає до рефрену екзистенційний компонент, – "Скріплена цупкими пазурами, нечуваного в Україні, морозу, люта колимська хуртовина-пурга сіє довкола смерть..." [2, с. 213].

Проілюстрований матеріал переконує, що О. Звичайна, застосувавши стилістичну фігуру, підсилила експресивно-виражальні доміанти художнього тексту влучним слововживанням, надавши йому образної художності. Естетичне мовлення графічного малюнка, навіть із підсиленням екзистенційним мотивом, сповнено словесною красою в індивідуальному вияві, сприйнятті, спонукає читача про роздуми над сенсом буття, адже саме в логосі закладено глибину самої сутності онтології, антропологічні концепти істини, що її прагне віднайти Уляна, персонаж повісті "Селянська санаторія".

Авторка прозового твору змальовує світ в контрастній оболонці, у такий спосіб підводить читача до осмислення протиріччя буття, що постає в найрізноманітніших життєвих ситуаціях. Досягненню художнього ефекту сприяють вдало виписані образи персонажів, їхні помисли і дії (позитивних і негативних героїв) емко увиразнюють в художньому обрамленні двосвіття, поляризацію, настрої, явища, почуття, особистісне і суспільне. Немаловажну роль у ліричному тексті відводиться колористиці, звуковому інструментуванню тексту, відтворенню автором вражень від дійсності засобами синтезійності, одоративних *epitētiv*, які характеризують предмет за запахом, нюхом, *смаком*, дотиком: "Ольга Петрівна з Улянкою минають величавий, суворий, похмурий будинок, виконаний виключно в тонах жалоби й печалі: чорні та брунатні кольори в своїй взаємодії рязять глядача і

надто різко контрастують з радісно-буйним довкіллям... Осяяна сліпучим промінням весняного сонця, багата, яскраво-зелена кримська рослинність, прозора-блакитна безодня неба без єдиної хмарки, і вітрець – тихесенький і пестливо-ніжний... Він лишає на губах ледве вловимий смак солі і запах олеандр, цитрини і ще якихось дивних квітів, назви яких Улянці невідомі..." [2, с. 59].

Проілюстрований текст характеризується манерою лірико-філософського споглядання. Прикметно, що у повісті образ рефлектуючої індивідуальності простежується крізь ледь помітні інтонації змінного настрою, а також ліричну сповідальність. При цьому в ракурсі узагальнення прочитується автобіографія душі, ледь вловиме зрощення ліричного "я" з біографією автора. Можемо констатувати, що повість "Селянська санаторія" Олени Звичайної явила перед читачем лірико-психологічну прозу. Письменниці вдалося художньо відтворити світ, людські характери, образи засобами тропеїзації, привернувши увагу реципієнта до майстерно окреслених відтінків, деталей і на слуховому, і на зоровому світосприйнятті. Ось як прозаїк описує картину відвідувачів прокурора, чоловіки чиїх засуджені на різні терміни тюремного ув'язнення, але повідомлення про судові вироки не дали на руки: "Високі чорні двері – мовчазні, суворі й неприступні... На тлі бездоганно-білої стіни вони ніби пнуться вгору, досягаючи годинника. Вони вперто замовчують якусь таємницю, і жодна жінка не сміє дотикнутись до їх блискучої металевої ручки. Стандартний канцелярійний годинник, демонстративно виставивши своє кругле, як повний місяць, обличчя і гордо тримаючи його над припишклим натовпом, ритмічно відмірює хвилину за хвилиною... І всім без винятку жінкам здається, що він занадто мляво відстукує секунди..." [2, с. 204]. Як бачимо, в авторській інтенції метафорично опредмечені дії (двері... пнуться вгору, замовчують якусь таємницю, годинник... ритмічно відмірює хвилину) художньо трансформуються в образи і в контекстуальному просторі, переосмисленні стають своєрідною людською сутністю. У повісті згруповано

предмети задля того, щоб реципієнт всеохопно, ємкіше, об'ємніше відчитав дискурс думок і почуттів автора. Моделювання закритого ліричного простору (приймальні прокурора) сприймається свідомістю читача як образ тоталітарної системи, причому авторка підсилює контрастною колористикою, уводячи в структуру оповіді чорний і білий кольори, як динамічно протиставні: чорний уособлює силу зла (чорні двері сумні і неприступні), а білий – добро у збірному образі трудящого люду, жінок безневинних "ворогів народу". У символі темних тонів колористики авторка втілює власну позицію, виражену антитоталітарним мотивом, що є наскрізним у творі.

Автор повісті зчаста вживає слова у переносному значенні, підсилюючи художній твір синонімами, антонімами, а структуру метафори розширює епітетом, порівнянням ("годинник, демонстративно виставивши своє кругле, як повний місяць, обличчя і гордо тримаючи його над принишклим натовпом, ритмічно відмірює хвилину"). З приводу переходу від прямого значення слова до переносного, аналізуючи прозу І. Качуровського, В. Мацько зазначає: «Метафора сприяє письменникові творити самотутні новаторські образи... сприяє рухомості подій, довкілля, що їх зображено в тексті, і надає прозі І.Качуровського естетичного смаку, який допомагає читачеві, занурившись у художній текст, правильно оцінити дійсність крізь призму естетичних категорій і супроводжується естетичним осяянням» [5, с. 9].

Подібну тезу науковця можна сміливо перенести на художню практику Олени Звичайної. Письменниця застосовує стилістичний прийом алюзії про таємні судові ухвали "трійкою", зацентрувавши увагу читача на означеному антитоталітарному мотиві в ракурсі зображення предмета – двері "вперто замовчують якусь таємницю". Метонімія вказує на прокурора, який усе знає, але таємницю радянського судочинства не розкриває, бо він і сам є учасником беззаконня.

Висновки... Таким чином, орнаментальний текст демонструє письменницю, яка тяжіє до застосування

щедрого мережива тропів, мова вирізняється синтаксисом, багатством лексичного потенціалу. Орнаментальна, опоетизована проза О. Звичайної відображає сюжетне співвідношення у ставленні до оповіді, підпорядкувавши часопростір, семантичному, лексичному, формальному дискурсу. Ліризація та орнаменталізація впливає на психіку особистості, почуття, думки, формує у читача естетичне сприйняття, споглядання, естетичну уяву. Ліричний стиль демонструє різновид суб'єктивної форми образності, породжений креативною інтенцією автора, вказує на характер нарації, особливості художнього тексту.

Література

1. Журба С. С. Трагедія українського селянства під час голодомору у прозі діаспори (на матеріалі творів Олени Звичайної та Іванни Чорнобривець). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2017. Вип. 10. С. 102-113.

2. Звичайна О. Селянська санаторія / Повість. Вінніпег: Тризуб, 1952. 218 с.

3. Ленська С.В. Антитоталітарний дискурс у малій прозі Олени Звичайної. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00904912_0.html (дата звернення: 27.12.2018)

4. Мацько В.П. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття: дис ... д-ра філол. наук. 10.01.01. Київський нац. ун-т імені Т.Г. Шевченка. Київ, 2010. 411 с.

5. Мацько В.П. Мовний орнамент в ліричній прозі Ігоря Качуровського. Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2013. 76 с.

6. Юриняк Анатоль. Літературні жанри. Ч.ІІ: повість, поема, драма, літературні стилі. Б.м. (California), 1979. 368 с.

References

1. Zhurba S. S. Tragediya ukrayins'kogo selyanstva pid chas golodomoru u prozi diaspori` (na materialy tvoriv Oleny` Zvy`chajnoyi ta Ivanny` Chornobry`vecz`). *Literatury` svitu: poety`ka, mental`nist` i duxovnist`*. 2017. Vy`p. 10. S. 102-113.

2. Zvy`chajna O. Selyans`ka sanatoriya / Povist`. Vinnipeg: Try`zub, 1952. 218 s.

3. Lens`ka S.V. Anty`totalitarny`j dy`skurs u malij prozi Oleny` Zvy`chajnoyi. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00904912_0.html (data zvernennya: 27.12.2018)

60 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

4. Macz'ko V.P. Konceptsiya lyudy'ny` i svitu v ukrayins`kij diaspornij prozi XX stolittya: dy's ... d-ra filol. nauk. 10.01.01. Ky'yivs`ky`j nacz. un-t imeni T.G. Shevchenka. Ky'yiv, 2010. 411 s.

5. Macz'ko V.P. Movny`j ornament v liry`chnij prozi Igorya Kachurovs`kogo. Xmel'ny`cz`ky`j: FOP Cyupak A.A., 2013. 76 s.

6. Yury`nyak Anatol`. Literaturni zhanry`. Ch.II: povist`, poema, drama, literaturni sty`li. B.m. (California), 1979. 368 s.

УДК 821.161.2'06-93-3.09:7.04 Ільченко

Юлія Куманська

здобувач кафедри української літератури

Східноєвропейського національного університету імені Лесі

Українки (м. Луцьк)

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.05

Світ українського села в оповіданні Олеся Ільченка «Де живуть тварини?»

У статті проаналізовано оповідання О. Ільченка «Де живуть тварини?» (Київ, 2009, 2011), призначене для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Доведено, що твір демонструє намагання автора донести дітям важливість любові як почуття, а також відчуття краси й радості через читання. Простежується, що в підтексті промовляють такі проблеми українського села, як віддаленість і очевидна інакшість села та життя поза містом, самотність жінок старшого покоління, постійна праця (адже кожна описана тварина потребує догляду). Наголошується на спробі письменника розглянути питання екологічних взаємодій та їхньої важливості для села взагалі і для людини зокрема. Зауважено авторські акценти на таких складниках українського світу, як гостинність, ввічливість, а також непомітні вказівки письменника на правила поведінки та безпеки.

Виокремлено прагнення автора наголосити на чистоті і правильності української мови, популяризуючи вживання характерних українських загальних і власних назв.

Доведено, що за показною простотою твору захований значний літературний, етичний, естетичний, етологічний, філологічний, екологічний та ін. потенціали.

Ключові слова: література для дітей, філологічний аспект, екологічний потенціал художнього твору, національна ідентичність.

Kumanska I.O. The world of the Ukrainian village in a story by Oles Ilchenko «Where do animals live?»

The article analyzes O. Ilchenko's story «Where do animals live?» (Kyiv, 2009, 2011), which is intended for children of preschool and primary school age. It is proved that the author's work demonstrates his efforts to explain children the importance of love as an emotion, as well as the feeling of beauty and joy obtained through reading. It is observed that the implied sense depicts such problems in Ukrainian village as remoteness and apparent difference of the village and out-of-town living, loneliness of older generations of Ukrainian women, constant work (because each animal requires attention and care). It emphasizes the attempt of the writer to consider the issues of ecological interactions and their importance for the village in general and for a person in particular. The author emphasizes on such components of the Ukrainian world as hospitality, courtesy. And he invisibly instructs about the rules of behavior and safety.

The author's desire to emphasize the purity and correctness of Ukrainian language is highlighted by promoting usage of typical Ukrainian common and proper names.

It is proved that literary, ethical, aesthetic, ethological, philological, ecological and other potentials are hidden behind the ostentatious simplicity of the story.

Keywords: literature for children, philological aspect, ecological potential of the work of art, national identity.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Сучасна українська література для дітей розвивається стрімко, наповнюючи всі сегменти, від казок до творів науково-популярного спрямування. Творчість О. Ільченка чи не найкраще презентує таку закономірність. Увійшовши в літературу як поет («Зимовий сад» (Київ, 1991); «Сузір'я Ас» (Київ, 1993); «Інакший краєвид» (Київ, 1997)), він спрямував згодом свої творчі пошуки в царині прозових

жанрів, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію, хоча поетичні збірки виходять друком і в 2000-х рр. («Аркуші» (Київ, 2004); «Міста і острови» (Київ, 2004); «Розмова перед тишею» (Київ, 2005); «Деякі сни, або Київ, якого немає» (Київ, 2008)). Досвід поета став гарним ґрунтом для розвитку художньої образності в текстах для дітей. З іншого боку, педагогічно-природнича освіта обумовлює якісну основу пізнавальної суті таких творів, а захоплення фотографією, можна припустити, сприяє посиленню візуальних акцентів. О. Ільченко – автор різножанрових текстів для дітей, орієнтованих на різну вікову аудиторію: іронічних казок («Козак, Король, Крук» (Київ, 2007)); творів серії «Життя видатних дітей» про Леонардо да Вінчі, Карла Ліннея, Жюля Верна, Джона Рокфеллера, Лесю Українку, Вінстона Черчилля (Київ, 2007, 2009); серії для підлітків «Дивний детектив» («Медгоспіталь» (Київ, 2008), «Пастка для геймера» (Київ, 2008), «Смертельний круїз» (Київ, 2008), «Чорне озеро кохання» (Київ, 2009)); серії книг «Історії в малюнках для найменших» («Мандрівка Дощинки» (Київ, 2008), «Пригоди неприбраних іграшок» (Київ, 2008), «Як коник співати навчився» (Київ, 2008), «Як автомобілі дорогу будували» (Київ, 2009), «У кого ріжки кращі» (Київ, 2009), «Пригоди динозавриків» (Київ, 2009), «Де живуть тварини?» (Київ, 2009), «Як крокодилу зуби лікували» (Київ, 2010)); серії «Сучасна дитяча проза» («Таємниця старої обсерваторії» (Київ, 2008, 2010), «Загадкові світи старої обсерваторії» (Київ, 2009)); науково-популярних книжок про фауну нашої країни («Наші птахи» (Київ, 2008), «Риби річок та озер» (Київ, 2009), «Бджолині родичі» (Київ, 2010), «Жуки та інші поважні особи» (Київ, 2011)) та ін. В інтерв'ю Л. Таран (газета «День» 30.09.2011) О. Ільченко наголосив, що «писання для дітей захоплює неймовірно», він щасливий із того, що може «спробувати свої сили й на цій ниві літератури» [7]. Письменник створив чимало пізнавальних художніх текстів для дітей різного віку, спрямованих на гармонізацію світу, розвиток екологічного виховання, формування художнього та літературного смаку, почуття

гумору та співчуття – емпатії до інших живих істот та й просто цілого світу навколо дитини, героя твору.

Аналіз досліджень цієї проблеми. На теперішньому етапі необхідно всебічно розглядати й досліджувати як інтенційну фазу процесу вивчення дитячої літератури (виникнення та народження творів), так об'єктну (вербалізацію твору, візуалізацію, феноменалізацію світу дитячої літератури), а також перцептивну фазу, яку давно «передали» в галузь психолого-педагогічних наук. Осмислення дитячої літератури як синтезу цих трьох напрямків є актуальною потребою [3, с. 22–28].

Т. Качак зауважує, що література для дітей часто розглядається як сегмент літератури взагалі, не виокремлюючи її як окремий об'єкт дослідження. Менш популярним сьогодні є розгляд дитячої літератури через її дидактичну, педагогічну роль, як це прийнято було робити у ХХ ст. Протягом останніх десятиліть до вивчення дитячої літератури залучають новітні критичні підходи. Дослідниця М. Славова в 1990-х рр. виокремила чотири основні підходи до аналізу літератури для дітей (педагогічний, психологічний, аналіз у контексті рецептивної естетики та культурології), застосування яких апробовано в роботах О. Папуші, У. Баран, Б. Салюк, В. Кизиловой, С. Бартіш, Т. Качак та ін. [3]. Національну концептосферу та імогологічні моделі в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва досліджувала М. Варданян.

Проблему сучасного етапу вивчення літератури для дітей зауважила Б. Салюк: «Вітчизняне літературознавство *de jure* визнає необхідність цілісного студіювання дитячої літератури, але *de facto* неохоче відходить від традицій вивчення творів для дітей в рамках історії літератури, обережно використовуючи досвід зарубіжного літературознавства, який, на нашу думку, є корисним задля поступової зміни акцентів у дослідженнях дитячої літератури від периферійного до центрального» [6, с. 14].

Лише окремі твори для дітей О. Ільченка були в центрі дослідницької уваги. Зокрема, в монографії Т. Качак

вказується на подвійну адресацію іронічних казок О. Ільченка, адже казка – типовий жанр для дітей, а іронічність є маркером дорослого досвіду. Автор використовує впізнавані імена, топоніми, літературні ремінісценції, щоб показати ментальність представників кожної нації та розповісти вигадану історію. Дорослий реципієнт може відчитати політичну сатиру на події в Україні [4, с. 119–123].

Архітектурний дискурс роману «Місто з химерами» (2009), орієнтованого зокрема й на підліткову читацьку аудиторію, проаналізував О. Грищенко. На думку дослідника, «О. Ільченко художньо конструє образ міста, співвідносячи його з мистецьким життям початку ХХ століття. Простір Києва зображено в історичному ключі, що відкриває містику, таємниці та химерні споруди. Художня особливість історизму просторового насичення Києва роману «Місто з химерами» О. Ільченка є перспективною науковою розвідкою, що, як варіант, відображатиме історичний Київ із модерними спорудами, міським життям, культурно-мистецькими діячами (у романі згадано не лише архітекторів початку ХХ століття, а й письменників-класиків української та російської літератур). Через сприйняття В. Городецького письменник вимальовує архітектурну візію Києва й український творчий бомонд. У романі прочитується власна історія Києва, що захоплює оригінальністю, культурною активністю та візерунком креативності» [1].

Мета і завдання статті. Поза увагою дослідників – більшість творів для дітей О. Ільченка. Метою статті є аналіз специфіки художнього зображення світу українського села в оповіданні О. Ільченка «Де живуть тварини?» (2009, 2011). Завдання полягає в пошуку сенсів і мотивів тексту, зокрема морально-етичних, соціальних, екологічних і т. ін.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Таємниці літературної творчості письменника, який пише для дітей, якоюсь мірою привідкриті в інтерв'ю О. Ільченка ZAXID.NET [5], для назви якого авторка Х. Нога обрала промовисті слова

письменника «Дітям потрібні прості і світлі історії». Привертають увагу такі зізнання: «...дивно, що чоловіки не пишуть для дітей, бо мені здається, що багато з них залишається дитиною в душі дуже довго. Можливо, вони соромляться цього або бояться це розкрити... Коли я почав писати книги для дітей, раптом актуалізувалась дитяча пам'ять і я зрозумів, що треба писати. Цілий шар якихось наче забутих спогадів з одного боку, а з іншого – відчуття, що треба написати те, що ти не дочитав у дитинстві. Хоча раніше відчував себе абсолютно безсюжетним письменником, а тут раптом якась фабульність з'явилась. І практика, і ринок, і читачі, і внутрішнє відчуття показали, що ці книжки знайшли свою аудиторію» [5].

О. Ільченко вважає, що найбільш складно писати для підлітків, «потрібно абсолютно серйозно, спокійно розмовляти, треба бути другом цього підлітка, а не ментором-всезнайкою, який каже, що треба зробити тільки так і не інакше» [5]. Письменник зауважив, що для цього часто спілкувався з психологом.

Для найменшої читацької аудиторії «антропоморфне ставлення до неживої начебто природи», вважає О. Ільченко, дуже цікаве [5].

На запитання, чи повинні книги виховувати характер дітей, письменник відповів ствердно, зауважуючи: «Не прямо, звісно, дуже обережно, але повинні. [...]. Герої своїм розумом повинні знайти вихід зі складної ситуації – ніяких чарівних паличок, плащів-невидимок і так далі. Я хотів зробити такий собі “міцний горішок” по-українськи, щоб дитина зрозуміла – для того, аби чогось досягнути, треба докладати зусиль. Це не концепція російських казок, де герой лежить на печі й раптом чудесним чином все стає на свої місця або він найдурніший і чомусь в результаті виходить найрозумнішим. Українські ж казки концептуально інші, це різниця ментальностей. У мене, звісно, модерні речі, але концепція та сама: герої досягають результату своїми діями і розумом» [5].

О. Ільченко як письменник, журналіст, фотограф традиційно вважається урбаністом, «співцем міста». Окрім згаданого роману «Місто з химерами», місту присвячені його збірки поезій «Міста і острови» (Київ, 2004), «Деякі сни, або Київ, якого немає» (Київ, 2004), науково-популярна книжка «Збирачі туманів. Суб'єктивні нотатки з київського життя» (Київ, 2017), книга для дітей «Як автомобілі дорогу будували» (Київ, 2008) і навіть така цілковито природнича історія, як «В кого ріжки кращі» (Київ, 2008), присвячена міському зоопарку. В оповіданні «Де живуть тварини» О. Ільченко відходить від звичних для нього урбаністичних мотивів, протиставляючи місту село: «Уранці дівчинку розбудили звуки, яких не почувеш в місті: іржання, мукання, рохкання і бекання і навіть дивне клацання» [2, с. 10]. Маленька дитина з міста, звісно, не може знати, що це лелеки вміють клацати.

Непомітними штрихами автор розповіді зверне увагу малого читача і на необхідність гігієнічних процедур («Леся тим часом умивалася й чистила зуби» [2, с. 3]), і на дотримання правил безпеки («маленьким дітям їздити на передньому сидінні автомобіля не можна» [2, с. 5]).

Очевидною є мета книжки в її пізнавальному спрямуванні. Проте йдеться не лише про пізнання тваринного світу українського села, способу життя тварин, про їхню користь для людини (вівці дають молоко, з якого варять сир, та вовну, бджоли дають смачний польовий мед, на коні можна їхати туди, куди треба, пес стереже хату, а кіт – ловить мишей), а й про осягнення життя українського села взагалі. Автор детально описує, хто із сусідів чим займається і, треба зауважити, всі описані люди – трударі, які у праці знаходять радість і радісно вітають гостей. Гостинність як українська риса дуже гарно описана в кожному епізоді книжки. Так, подружжя Петриченків «зразу ж почало пригощати дівчинку й бабусю гарними досяглими сливами» [2, с. 34], а пасічник Пилип «пригостив бабцю й онуку отим духмяним медом» [2, с. 24]. При чому гості обов'язково не лише роздивлялися господарство, а й залишалися погомоніти. Українці легко знаходять друзів, як

Оксана Петриченко одразу подружилася з героїнею книжки Лесею.

Важливу роль у книжці відіграють ілюстрації Н. Пастушенко. За допомогою яскравих, схожих на кадри мультфільму зображень дитина може не лише сприймати текст на слух, а й запам'ятовувати його візуалізацію. Дитина йде з Лесею українським селом і запам'ятовує слова, імена людей, назви та клички тварин. Роль зображення і для маленького читача, і для Лесі в книжці окремо наголошена і автором. Так, Леся, її мама та тато добре малюють і ввечері після насиченого дня можуть зберегти все побачене в пам'яті, намалювавши це.

На ілюстраціях ми завжди бачимо усміхнених людей, які дивляться одна на одну, повернуті в бік одна до одної і, очевидно, готові до приємного спілкування. Автор не вказує цього в тексті, але ми бачимо, як герої книжки вітаються між собою, прощаються. Окремо О. Ільченко коротко зауважив, що у гості до бабусі треба брати гостинці – з порожніми руками не можна. В такий спосіб книжка формує і правила ввічливості, вихованості маленького читача. Не зупиняючись на цьому дидактичному аспекті і письменник, і художниця роблять все, щоб дитина відчула: бути ввічливим приємно, як на ілюстраціях книжки.

У цій простій історії «Де живуть тварини?» для дітей дошкільного віку маленький читач у доступній формі знайомиться з традиційним побутом сучасних українців у селі: українською хатою – чепурненьким будиночком із ганком; героїня йде «до хатинки, в якій жила бабусина корова Мура» [2, с. 15], що називається хлів; а бабусині односельці тримають пасіки, коней, овець та кіз тощо, варять сир, доглядають кролів і т.ін. Дівчинці Лесі – головній героїні книжки – цікаво познайомитися з кожною твариною, побачити зблизька всіх, кого не побачиш у місті, відвідати кожную сільську будівлю, дізнатися слова на їх позначення – хлів, саж, загорожа, пасіка, курник та ін. Усе це викликає в дитини щирий захват і інтерес. Так, хата для собаки – буда, для свині – саж, у курей – курник, у коня –

стайня, бджоли живуть у вулику, вівці – у кошарі, ластівки – в гніздах «під стріхою баби Килини» [2, с. 31], коза з цапом – у хлівці, кролики – у вольєрі, гуси – в загорожі. Протягом історії дитина дізнається всі ці слова на позначення різних господарських споруд і в дуже невибагливій, легкій для сприйняття формі вслухається в красиві, мелодійні імена та назви.

Доречно окремо зауважити красу мови автора. Він уживає звук [г] у словах «ганочок», «ганок», «гелґотати», за допомогою чого діти засвоюють і фонетичне багатство української мови. Окрім того, автор часто вживає зменшувально-пестливі суфікси (наприклад, у словах «рожева свинка», «корівці», «пухнастики», «тваринки», «бур'янець»), що ще більше формує в читача симпатію до всіх, кого зустрічає дівчинка Леся.

Прикметним є й те, що О. Ільченко використовує в тексті притаманно давні українські імена: Килина, Пилип, Захар, Надія, Галина, а прізвище сусідів бабусі, де Леся знайомиться з Оксаною – Петриченки (з суфіксом -енко), такого типу патронімічні прізвища – одні з найпоширеніших в Україні. Багатий текст і на клички тварин: корова Мура, кіт Мурчик, кінь Баско і трохи дисонансне назвисько пса Ден, хоча в сучасних українських селах собак часто називають на «закордонний» лад.

Історія ця цілком самодостатня, читаючи її дитині, даючи роздивлятися малюнки, батьки можуть не заглиблюватися в деталі. Проте, якщо вони зупиняться на кожному незнайомому слові, на деталях описів та ілюстрацій, ймовірно, дитина збагатиться не лише знанням нових реалій та лексики, фонетичного розмаїття, а й духовно, завдячуючи книжці буде вихованою, чемною, гостинною, більше любитиме все живе, пізнає необхідність цієї любові тощо.

Кожній тварині О. Ільченко надає певних рис пізнаваності. Скажімо, «для корови Мури найкращі ласощі – солоний краєць хліба» [2, с. 15], а кінь Баско – «гордість дядька Миколи» [2, с. 20]. Надаючи індивідуалізації кожній істоті в книжці, автор досягає ефекту персоніфікації, коли

дитина в цілковито неказковій історії може сприйняти героя за когось, фактично прирівняного до людини. Тварина має смаки, почуття, певні індивідуальні зовнішні ознаки – до такої тварини не можна ставитися утилітарно. В такий спосіб автор досягає і споконвічного, характерного для українців ставлення до усього живого, з глибокою повагою та гуманністю, і формує навички емпатії, співпереживання до описаних тварин, і примушує задуматися над своєю роллю в такому розмаїтті всього живого.

Книжка «Де живуть тварини» має ще й глибокий виховний момент, виконуючи тут дидактичну функцію. За допомогою читання таких творів, без карколомних сюжетів і інтриг, дитина знайомиться ще й із взаємодією всього живого в природі. Лелека живе поруч із людськими хатами, не боячись, що людина завдасть шкоди, кріт рие підземні ходи, займаючись, очевидно, своїми справами, свійські тварини живуть у гармонії з людиною та диким світом. У такий спосіб буде формуватися екологічна свідомість про це гармонійне співіснування видів і в середовищі існування людини, і поза ним – у дикій природі. Лейтмотивом історії є важливість кожної живої істоти в селі – і крота, і кози, і курки, і дивовижного лелеки.

Є в історії і сумна деталь, на яку, можливо, і не варто звертати уваги дитини, проте, ця деталь сформує і емпатію до бабусі Марії. Справа в тому, що Лесина сім'я їде «до бабусі», на ганку їх зустрічає бабуся і згадки про дідуся в книжці немає. Імовірно, бабуся самотня, живе в далекому селі лише з котом Мурчиком, псом Деном, коровою Муркою і рожевою свинкою. Питання дідуся лишається поза текстом, але ми можемо припустити, що в такий спосіб автор звертає увагу на самотність бабусь, необхідність їх відвідувати частіше і проводити з ними більше часу. Те, як бабуся Марія радісно і невтомно водить онуку селом, ще раз доводить нам її цілковиту спрагу спілкування з рідними. Окрім того, напевно, тут варто ще раз звернути увагу на статистику того факту, що чоловіки часто помирають раніше, ніж жінки.

Прості синтаксичні конструкції тексту, багата мова, насичена зрозумілими порівняннями й епітетами, невибагливі метафори створюють особливу атмосферу твору, коли здається, що автор знаходиться поруч і просто описує дитині побачене, відповідає на запитання, називає невідомі поняття, розважливо вкладає дитині в голову відчуття не лише любові до природи, а й краси рідної мови, багатої на синоніми.

В оповіданні «Де живуть тварини?» О.Ільченко піднімає низку питань і намагається на них відповісти:

– як дитина з міста сприймає село? І хоча немає прямого конфлікту, очевидно, що дитині цікаво серед природи, їй подобається різноманітність і свобода;

– як дитині прищепити любов до природи рідного краю? Лише відступивши від звичної урбаністики і відправивши головного героя в село. Автор уперше загострить увагу на важливості раннього виховання екологічної свідомості дитини;

– як збагатити мову дитини, плекати її, зробити пишною? У розмові, в розповідях пізнання нових реалій автор збагачує дитячий словник на добрий десяток слів. Дитину ніби спонукають повторити кожен назву.

– як через читання простих історій про життя однолітків формувати в маленького читача український світ, його національну ідентичність? І зокрема це питання автор прекрасно відповідає на сторінках книжки «Де живуть тварини?». Доречно наголосити, що в одному інтерв'ю, відповідаючи на питання про літературу для найменших, О.Ільченко зауважив про те, що дітям «потрібні прості й світлі історії, але водночас пізнавальні. Діти спочатку не усвідомлять, що там закладено, але потім згадають і зрозуміють підтекст» [5].

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Проза для дітей О.Ільченка характеризується значною розмаїтістю тем, жанрів, поєднанням казкових сюжетів чи образів із психологізмом персонажів, формуванням зародків емпатії. Оповідання «Де живуть тварини» демонструє намагання автора донести дітям важливість любові як

почуття, а також відчуття краси й радості через читання. У підтексті промовляють такі проблеми українського села, як віддаленість і очевидна інакшість села та життя поза містом, самотність жінок старшого покоління, постійна праця (адже кожна описана тварина потребує догляду).

Письменник також підіймає питання екологічних взаємодій та їхньої важливості для села взагалі і для людини зокрема. Так, у пасторальному світі письменника живуть і лелеки, і коні, і люди, і кроти, і всі мешканці села, куди приїхала Леся.

О. Ільченко зауважує також такі складники українського світу, як гостинність, ввічливість. Доречними є непомітні вказівки письменника на правила поведінки та безпеки.

Важливим є прагнення автора наголосити на чистоті і правильності української мови, популяризуючи вживання характерних українських загальних і власних назв.

Отже, за показною простотою твору захований значний літературний, етичний, естетичний, етологічний, філологічний, екологічний та ін. потенціали.

Проблематика творів для дітей О. Ільченка обумовлює залучення мультидисциплінарної інтерпретаційної стратегії, зокрема в дослідженні екологічних аспектів художнього тексту. У перспективі доречно в такому плані проаналізувати «Мандрівка дощинки», «Як коник співати навчився» і «В кого різки кращі» та ін.

Джерела та література

1. Грищенко О. В. Архітектурна візія Києва в романі «Місто з химерами» О. Ільченка. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2014/07/12.13.14.pdf>

2. Ільченко Олесь. Де живуть тварини? / 2-е вид., без змін. Київ: Грані-Т, 2011. 48 с.

3. Качак Т.Б. Література для дітей та юнацтва: проблеми методології дослідження // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2018. Вип. 10. С. 22–34.

4. Качак Т.Б. Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст. Київ: Академія, 2018. 320 с.

5. Нога Х. Олесь Ільченко: дітям потрібні прості і світлі історії інтерв'ю URL:

http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?oles_ilchenko_dityam_potribni_prosti_i_svitli_istoriyi&objectId=1102995

6. Салюк Б.А. Perpetum mobile дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника. Донецьк: Ландон XXI, 2013. 216 с.

7. Таран Л. «Дві жінки – поезія і проза – зрідка уживаються в одному комп'ютері» URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/dvi-zhinki-poeziya-i-proza-zridka-uzhivayutsya-v-odnomu-kompyuteri>

References

1. Hryshchenko O. V. Arkhitekturna viziia Kyieva v romani «Misto z khymeramy» O. Ilchenka. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2014/07/12.13.14.pdf>
2. Ilchenko Oles. De zhyvut tvaryny? / 2-e vyd., bez zmin. Kyiv: Hrani-T, 2011. 48 s.
3. Kachak T.B. Literatura dlia ditei ta yunatstva: problemy metodolohii doslidzhennia // Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist. 2018. Vyp. 10. S. 22–34.
4. Kachak T.B. Tendentsii rozvytku ukrainskoi prozy dlia ditei ta yunatstva pochatku KhKhI st. Kyiv: Akademiia, 2018. 320 s.
5. Noha Kh. Oles Ilchenko: ditiam potribni prosti i svitli istorii intervui URL: http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?oles_ilchenko_dityam_potribni_prosti_i_svitli_istoriyi&objectId=1102995
6. Saliuk B.A. Perpetum mobile dytiachoi literatury: typolohiia tradytsiinykh obraziv dytyny-beshketnyka. Donetsk: Landon KhKhI, 2013. 216 s.
7. Taran L. «Dvi zhinky – poeziia i proza – zridka uzhyvaiutsia v odnomu kompiuteri» URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/dvi-zhinky-poeziya-i-proza-zridka-uzhivayutsya-v-odnomu-kompyuteri>

Наталія Науменко

Національний університет харчових технологій, м. Київ

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.06

Поетика «Майових елегій» Івана Франка

The article deals with the main properties of Ivan Franko's elegy as a particular phenomenon of Ukrainian lyrical poetry on the beginning of the 20th century. The aim of this study is to confirm the elegiac genre matrix as the factor of genre diffusion and restoration of the traditions of cosmogonist poetical myth, which include the primordial syncretism of different arts. The author of the article has given the detailed analysis of Ukrainian elegies by Ivan Franko, accomplished, first of all, by the methods of 'close reading' and comparative interpretation. This has helped forming the main idea of the article as the integrity and irreversibility of Ukrainian elegiac traditions for the decades to come. Therefore, the article would be of great help to further studies of Ukrainian lyrical poetry within the framework of genre matrices and imagery structure.

Keywords: *Ukrainian literature, Ivan Franko's works, genre, elegy, artistic synthesis, imagery.*

У статті йдеться про властивості елегії Івана Франка як особливого явища української ліричної поезії на початку ХХ століття. Мета цієї роботи – утвердити елегійну жанрову матрицю як чинник родо-жанрової дифузії та відновлення традицій космогонічного поетичного міфу, зокрема й первозданного синкретизму мистецтв. Детальну увагу зосереджено на аналізі елегійних поезій І. Франка, здійсненому передусім методами «повільного прочитання» та порівняння. Це допомогло сформулювати головну думку статті – цілісність та неперервність української елегійної традиції на подальші десятиліття розвитку літературного процесу. Таким чином, стаття стає засновком для подальшого дослідження української ліричної поезії в царині жанрових матриць та образної структури.

Ключові слова: *українська література, творчість Івана Франка, жанр, елегія, синтез мистецтв, образність.*

Елегія (грец. *elegeia* – журлива пісня, скарга; можливо, від фригійського *elegon* – очеретина, очеретяна сопілка) – ліричний вірш, пройнятий почуттями смутку, роздумів, душевних переживань. У давньогрецькій поезії елегією також називали дворядкову строфу, що складалася з гекзаметра і пентаметра. Проте цю ознаку поступово було втрачено [8, 10]. Зокрема, у «Зеленій елегії» зі збірки «Привітання життя» Богдан-Ігор Антонич дотримується формальних канонів елегійного дистиха скрупульозно, однак вносить до них власний віршотворчий елемент – перехресну риму і тим самим об'єднує два дистихи в катрен:

Під абажуром з бібулки зеленої полумінь маяв

В нафтовій лампі малій, буцім хотів би втекти.

Хлопець, похилений в захваті, німо над книжкою Мая

Мріяв про безкрай землі, про невідкриті світи

[1, 79].

Як справедливо говорить Олена Ткаченко, елегія – це ліричний твір медитативного характеру, журливої тональності. Її поетична сюжетна основа – емоційна реакція ліричного персонажа на певні події, ситуації, психологічні імпульси (почуття, спогади, переживання) чи його конкретний душевний стан – меланхолія, смуток, навіть страждання [8, 8].

Митрофан Довгалевський у «Саду поетичному» наголошував на обов'язковості поєднання в елегії сумних і «радісних, бажаних» речей, прилучаючи до останніх «урочисті обітниця, похвали, привітання, настанови, зневагу, любов і все, що тільки здатний видумати людський розум» [2, 193-194]. Відтак наведене положення закріплювало тематичну різноманітність барокової елегії; крім того, вона мала містити «гостре» закінчення, і це значно наближувало її до віршованої новели. Ці теоретичні настанови є актуальними й сьогодні.

Екзистенціальне начало в елегії, яке зумовлює її сумовитий настрій, обстоював В. Домбровський: «Втрата чогось дорогого в житті, нездійсненні бажання, контраст

між мріями і суворою, невмолимою дійсністю життя та викликані цим почуття – творять у різних відмінах і варіаціях теми елегійної лірики. Почуття туги і смутку злагожене в елегії смиренністю, що випливає з рефлексії» [3, 350-351]. Ці теоретичні настанови є актуальними й сьогодні, незалежно від композиції та віршового ладу елегії.

Тому **мета нашої роботи** – утвердити елегійну жанрову матрицю як чинник співудару емоційних площин і, як наслідок цього, творення особливого поетичного універсуму віршів Івана Франка. Головними методами дослідження у роботі є історико-типологічний, порівняльний і системний; текстуальний, контекстуальний та інтертекстуальний аналіз художнього твору. Завдяки методові градації – сходження від загального до конкретного – на базі дослідження Франкової елегії виявляється типологічна сутність духовних і ментальних концептів, закладених у жанровій та ідейно-образній структурі вірша.

Поетичний доробок І. Франка невеликий за обсягом, але репрезентує розмаїту гаму віршових форм [див. 9, 21] – від сонета («Вольні сонети», «Тюремні сонети») до верлібру («Мамо-природо!..», «Вольні вірші»). Значне місце посідають античні строфи, серед яких не останнє місце належить елегійній.

«Майові елегії», котрі не увійшли до жодної збірки й тому не завжди були предметом детального розгляду науковців, з'явилися 1901 року – на початку того відрізка творчого шляху І. Франка, що його В. Корнійчук називав періодом «трансцендентності поетичного буття». М. Ільницький вважає, що у Франковій поетичній спадщині наявні твори – взірці «критики поетичним словом», у яких «літературознавчий» (можемо сказати ширше – мистецтвознавчий, культурологічний) аспект прочитується не прямо, а мовби закодований, позиція автора виражена не у формі констатації, а розгортається супровідним мотивом і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття і неспокою. Саме до них і належать «Майові елегії».

Композиція циклу відбиває принцип тричастинної симфонічної форми, передусім – сонати. Хоч і складається він із п'яти частин (у такому ракурсі їх аналізувала Оксана Шупта-В'язовська, див. [11]), однак, за авторитетною думкою М. Ільницького, «єдність становлять перші три, датовані 1901 р., наступні два суттєво відбігають тематично та й мають інші дати написання: IV – була опублікована в 1904 р., а V – у 13 томі двадцятитомного видання І. Франка (Київ, 1954). Отже, [можна говорити] про перші три частини як про триптих. При тому кожна з цих частин має свій ліричний сюжет і творить своєрідну стереотипну картину, в якій ці сюжети переломлюються і взаємно доповнюють один одного» [5]. Під цим кутом зору їх розглядатимемо й ми.

Перша частина «Майових елегій» – **експозиція**, звуковим маркером якої можна визначити стилізацію гри самозвучних ударних інструментів – дзвіночків, трикутника:

Весно, ти мучиш мене!..

Сірюю грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,

*І в жайворонкову трель грудка розсиплеться
вмить.*

Ти журавлиним ключем навіваєш нестерпную тугу,

Мрії про вольний простір, щастя далеке моє.

Ти лебединим крилом кришталевої хвилі скородиш –

*Чую їх плеск аж у сні на лазуровій ріці... [10,
101].*

Водночас цікаво спостерегти, звідки береться цей елегійний мінорний тон, посилений розміреним ритмом античного гекзаметра. У повноту весняної стихії вривається різкий контраст, надзвичайно виразний порівняно із не так давно писаними «Веснянками»:

Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!

Ні, не мені вже зайцем в зелень пахучу нирять!

Серце тріпочеться ще, і у груді кров б'ється живіше,

Та напосіли літа, давить життя тягота.

Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,

*Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами
б'ють.*

*Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,
Але тверда їх рука в поводах цупко держить.
Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре «ніколи»...
Праця! І чар весь мене. Весно, ти мучиш мене!*
[10, 101-102].

Згадаймо Франків архітвір «Земле, моя всеплодющая мати...», котрий репрезентує потужну родо-жанрову дифузію в порівняно невеликому обсязі тексту, – синтез обрядової пісні та молитви, ліричного монологу, оди, гімну, дифірамба:

*Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою міцніше стояти,
Дай і мені!* [10, 28]

Піднесену інтонацію вірша створює й розмір – дактиль, який, без сумніву, викликає асоціації з античним гекзаметром та елегійним дистихом і тому «здатний глибоко схвилювати душу» [7, 116].

Отже, з одного боку, в «Майових елегіях» – воля, рух, життя, що не знає стриму, а з другого – тверда рука застороги, гальмівна сила віжок (їхнім символом можна вбачати поодинокі внутрішні рими – *гулять-нирять, літа-тягота, мене-мене*). Пейзаж, який загалом може сприйматися як самодостатній, у психологічній проекції є своєрідною інтродукцією, підготовкою до другого, «мистецтвознавчого», екфрастичного плану вірша.

За авторським «я» у віршах стоїть не тільки поет, а й близький йому духовно сучасник. Вираження почуттів, роздумів, подані від першої особи, характеризують ліричного героя. Саме тому сила естетичного впливу ліричного твору – в тому, що, прочитавши його, неодмінно ставиш собі запитання: «І чому це написав / написала не я?» [7, 95].

У цитованому першому вірші «Елегій» з баченої всіма пейзажної картинки дощу, руху хмар по небу, польоту птахів через звук постає внутрішній неспокій ліричного оповідача, зіставлення розквіту та згасання природи з розквітом та

смертю людини. І тому друга частина вірша (у категоріях музики – **розробка**) за законами жанру ще різкіше контрастує з першою, і цей контраст виявляється у градації мистецьких образів і переході оповіді зі звукового виміру в зоровий:

Бачив рисунок я десь – і забув уже, де його бачив:

Чий то рисунок був – Бекліна чи Мейсоньє.

Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг,

Два аморети малі – то два погоничі їм.

Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий,

Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях... [10, 102]

У другій, а надалі й третій частині «Елегій», які можна умовно прилучити до жанрово-стильової парадигми «лірика злуки мистецтв», відображаються міркування І. Франка про сутність і долю загальнолюдської культури, окремих її видів – передусім образотворчого мистецтва та літератури. Таким чином утворюється кількаплощинна семантична сув'язь, яка позначається терміном «екфразис».

Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину, узвичаєно називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [див. 12, 85]. Важливо з'ясувати, як саме через синтезування засобів образотворчого, музичного та словесного мистецтв поетові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об'єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

Поширена з кінця ХІХ – початку ХХ століття в українській літературі «лірика злуки мистецтв» як взірць екфразису репрезентує поєднання красного письменства, музики й живопису. Згодом, унаслідок посиленого пошуку поетами духовних первин буття, до зазначених видів мистецтва долучаються декоративно-прикладне та сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст ліричного вірша.

Надто ж якщо йдеться про так званий «нульовий екфразис» [4, 211], при якому твір чи митця лише названо, або ж у тексті наявний елемент сумніву. У даному разі – сумніву щодо автора малюнка: чи то швейцарського художника-символіста Арнольда Бекліна (із цим припущенням погоджується М. Ільницький) чи його попередника, француза Ернеста Жана-Луї Мейсоньє (для Ільницького він – автор поверхових за змістом полотен, див. [5]).

Ми ж, зважаючи на опис, наважимося припустити, що автором цього образка є представник стилю рококо, судячи з окремих деталей, або модернізму – доволі прикметним тут є прийом симультанізму.

До стилю рококо «віртуально» належить перший сюжет:

*Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то
супряг,*

*Два аморети малі – то два погоничі їм.
Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий,
Стелиться геть у безмір круто веселчаний
шлях [10, 102].*

А контрастним йому виступає другий:

*Поле внизу, непривітна стерня, тогорічне будяччя,
Пара худих шкапенят тягне, зігнувшись, плуг.
За плугом, згорблений теж і спотілий, орач поступає,
Тисне чепіги грудьми, істиком скибу труча [10,
102].*

Є й третій сюжетний план: аморети (амурчики) невмолимо підступають до селянина-орача, тягнуть його в поїзд-мушлю, селянин не має сили опиратися і ступає у той перловий поїзд:

*Так усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів,
Навіть Ікара судьба не налякає його [10, 102].*

Третя частина елегії – творча декларація Франка, синтез візуального, звукового та словесного елементів:

*Ні, аморети, мені за погоничів ви вже нездалі:
Надто ви, хлопці, палкі, надто в їзді нетривкі.*

*Надто бурливі у вас поривання: раз блисків, пожежі,
А за хвилину вам бур, громів і тругу давай [10,
102].*

За законами жанру сонатини третя частина – **реприза** виступає частковим повторенням першої й водночас містить концепт рішучості, оптимізму, проявлений через окличну інтонацію, образ alter ego ліричного героя – «сміхотворця бородатого», а також ключові слова «сонце», «гумор», «сміх», «весна» (май):

*Пристрасті в нас уляглись, скороспілки ілюзій обпали,
З ран, що життя завдало, ще хіба шрами
болять.*

*Та з життєвої борні ми не вийшли каліками: серце
Не відучилось любити, іскри не згасли в очах.*

*Нумо ж, дідусю! Хапай за ті поводи, з променю ткані,
На романтичним візку в край реалізму майнем!
[10, 103].*

Узагальнюючи, можна зауважити, що коли лейтмотивом I елегії є зізнання «весно, ти мучиш мене», то завершується цикл весняним uzдоровленням ліричного героя – мотивом-попередником «Intermezzo» Михайла Коцюбинського. Шлях муки і є шляхом до зцілення, але цікава та показова в цьому випадку сама колізія зцілення, пов'язана з істотністю хронотопічного мислення І. Франка [11]. Ця колізія пов'язана з відмовою від рефлексій, від «погляду у себе» і зверненням його до дійсності, до суспільного життя, що передовсім для Франка означає життя народу та нації.

Саме ця оптимістична налаштованість фінальної частини «Елегій» відбиває повернення Франкового ліричного оповідача в буяння образів веснянки «Vivere memento», створеної ще 1883 року. Порівняймо:

*Весно, що за чудо ти
Твориш в моїй груді?
Чи твій поклик з мертвоти
Й серце к житті будить?..
Дивний голос мя кудись
Кличе – ген-то, ген-то:*

*«Встань, прокинься, пробудись!
Vivere memento!» [10, 34-35].*

Своєрідність української новочасної елегії полягає у тому, що в ній сполучаються жанрово-стильові концепти та особливості тропіки, характерні для різних етапів її розвитку: символічна «сув'язь» суму та радості, споглядальні й медитативні настрої; пісенна, а завдяки специфічним мовним зворотам – розмовна тональність.

Установленню цих рис елегії на ґрунті української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття сприяла особлива настроєність перехідної епохи. Тому внутрішня драматургія проаналізованої елегії Франка розвивається за такою лінією: *сум, меланхолія – несподіваний порив, осяяння – надія – злиття з природою – безсмертя (вічне повернення)*. Міфічна космогонія, закладена в елегійну оповідь канонічної віршової форми, зумовила її збагачення елементами молитовної поезії, а отже – й певну сакральність, про що свідчать твори елегійного жанру з доробку поетів наступних епох.

Захоплення І. Франка живописом і музикою, обізнаність із творчістю відомих художників і композиторів, а також успадковане від предків-слов'ян пантеїстичне ставлення до природи значною мірою позначилися на його світовідчутті й світобаченні, які промовляють до нас мовою творів поета. Звуко-кольорова образність, її «первозданий» зміст і прихована, часом контекстуально-спровокована символіка стали важливим елементом філософсько-естетичних концепцій І. Франка, сприяючи повнішому осмисленню кожного прояву буття.

Література

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ століття) / упоряд., передм. Д.В. Павличка. Київ: Веселка, 2003. 352 с.
2. Довгалецький Митрофан. Поетика: Сад поетичний / пер. з лат. І. Маслюка, передм. І. Іваньо. Київ: Мистецтво, 1973. 435 с.

3. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич: Видавн. фірма «Відродження», 2008. 488 с.

4. Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т.В. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

5. Ільницький М.М. Теоретичний підтекст «Майових елегій» (Спроба аналізу одного твору). URL: www.neparsja.com/?page_id=1061

6. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.

7. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. 2-ге вид. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.

8. Ткаченко О.Г. Елегія в українській літературі XVII-XIX століть: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2006. 39 с.

9. Ткачук М.П. Лірика Івана Франка: монографія. Київ: Світ Знань, 2006. 296 с.

10. Франко І.Я. Вибрані твори. Харків: Веста; Ранок, 2003. 368 с.

11. Шупта-В'язовська О. «Майові елегії» Івана Франка у контексті хронотопічності художнього мислення. URL: www.neparsja.com/?page_id=1061

12. Rubins, M. Crossroads of arts, crossroads of cultures: Ecphrasis in Russian and French poetry. N.Y. : Palgrave, 2000. xx, 302 p.

References

1. Antonych B.-I. Velyka harmoniia (Modernistychna poeziia KhKh stolittia) / uporiad., peredm. D.V. Pavlychka. Kyiv: Veselka, 2003. 352 s.

2. Dovhalevskiy Mytrofan. Poetyka: Sad poetychnyi / per. z lat. I. Masliuka, peredm. I. Ivano. Kyiv: Mystetstvo, 1973. 435 s.

3. Dombrovskiy V. Ukrainska stylystyka i rytmika. Ukrainska poetyka. Drohobych: Vydavn. firma «Vidrodzhennia», 2008. 488 s.

4. Ekfrazys: verbalni obrazy mystetstva: monohrafiia / za red. T.V. Bovsunivskoi; per. z anhl. I. Malishevskoi, z pol. ta ros. D. Lytovchenka. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet», 2013. 237 s.

5. Ilnytskyi M.M. Teoretychnyi pidtekst «Maiovykh elehii» (Sproba analizu odnogo tvor). URL: www.neparsja.com/?page_id=1061

6. Naumenko N.V. Serpantynni dorohy poezii: pryroda ta tendentsii rozvytku ukrainskoho verlibru: monohrafiia. Kyiv: Vydavnytstvo «Stal», 2010. 518 s.
7. Semeniuk H.F., Huliak A.B., Naumenko N.V. Literaturna maisternist pysmennyka: pidruchnyk. 2-he vyd. Kyiv: Vydavnytstvo «Stal», 2015. 405 s.
8. Tkachenko O.H. Elehii v ukrainskii literaturi XVII-XIX stolit: avtoref. dys. ... d-ra filol. nauk: spets. 10.01.01 «Ukrainska literatura». Kyiv, 2006. 39 s.
9. Tkachuk M.P. Liryka Ivana Franka: monohrafiia. Kyiv: Svit Znan, 2006. 296 s.
10. Franko I.Ya. Vybrani tvory. Kharkiv: Vesta; Ranok, 2003. 368 s.
11. Shupta-Viazovska O. «Maiovi elehii» Ivana Franka u konteksti khronotopichnosti khudozhnoho myslennia. URL: www.neparsja.com/?page_id=1061
12. Rubins, M. Crossroads of arts, crossroads of cultures: Ecphrasis in Russian and French poetry. N.Y. : Palgrave, 2000. xx, 302 p.

УДК 070: 82 - 92.09

Світлана Осяк,
аспірантка Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.07

Літературні та суспільні концепти національного відродження у публіцистичній спадщині Миколи Вороного

У статті вперше проаналізовано публіцистичну спадщину Миколи Вороного в ракурсі дослідження літературних та суспільних концептів національного відродження. Доведено, що означені концепти фрагментарно підсилені зображенням антиколоніальних мотивів, боротьби українців жити і працювати в самостійній державі так, як це було за часів Козацької республіки і яка указом царя Петра I 1709 р. була скасована, в результаті чого самостійницьке життя українців припинено. Публіцистичні твори Вороного підсилюють і формують сприйняття світу, свідоме відношення до нього відповідно до ментального стану

особистості. У публіцистиці М. Вороного розпрозорюються події епохи ХІХ–початку ХХ століття і враження від них, розкрито творчу та громадську співпрацю Я–Інший, розмови із сучасниками своєї доби, настрої, смислові константи, а також концепти, які позначені маркерами ментальності.

Ключові слова: публіцистика, концепт національного відродження, суспільні концепти, літературознавчий концепт, психоаналітичний метод, антидіалектичний метод.

Osiak Svitlana, postgraduate student of Kamianets-Podilskiy Ivan Ohienko National University

Literary and social concepts of national revival in the journalistic heritage of Mykola Voronoi

The journalistic heritage of Mykola Voronoi was first analyzed in the article. The literary and public concepts of national revival were investigated. The struggle of Ukrainians aimed to live and work in the independent state was proven as it was in the days of the Cossack republic. The republic on the decree of the tsar Petro I was canceled in 1709. Independent life of the Ukrainians was stopped. Journalistic works of Voronoi strengthen and form the world perception, conscious attitude toward it in accordance with the mental state of personality. Events of XIX beginning of XX of century were represented in the publicism of Mykola Voronoi. Creative and public collaboration “I am another”, conversations with the contemporaries of the era were revealed, moods and semantic contents were represented.

Keywords: publicist, concept of national revival, public concepts, study of literature concept, psychoanalytic method, anti-dialectical method.

Постановка проблеми в загальному вигляді... Публіцистичні твори М. Вороного вирізняються різновекторністю тем і гатунків на тлі оновлення літературного процесу в Україні кінця ХІХ – поч. ХХ століття. Публікації відзначаються незвичайною структурою, окремими сегментам мікротем, підтем, монтажно-ланцюгово об'єднуючи сюжетну лінію з головною думкою. Актуальність даної статті пояснюється відсутністю аналізу публіцистичних творів М. Вороного, в якій яскраво виявилася хист письменника-трибуна, письменника, який

запальним словом закликав співвітчизників будувати нове життя на засадах демократичного централізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... В сучасному літературознавстві зчаста використовують термін концепт як своєрідного взаємозв'язку мови і культури, літератури зокрема. З точки зору лінгвокультурології єдиного підходу до визначення лексеми концепт не існує. Уперше термін концепт 1928 р. увів в науковий обіг російський філософ С. Аскольдов (Алексеев; 1870 – 1945), за визначенням якого, «концепт у процесі мислення є уявним відтворенням, що заміщає невизначеність окремих предметів, дій, функцій мислення одного и того ж роду» [1, с. 270]. Науковцю йдеться про те, що важливі «ключові слова», котрі мають невизначеність предметів, можна вживати іншими поняттями, які б відображали основоположні філософські концепти певної культури. За Аскольдовим, звернувся до визначення концепту Д. Ліхачов, який потрактовує термін у кількох вимірах. Літературознавець вважає, що концепт не узалежнений від значення слів, а є результатом зіткнення уже засвоєної дефініції із життєвим досвідом носія мови, тому, на думку науковця, концепт є заміником функції у мовному спілкуванні [12, с. 5]. Дещо інакше Ліхачов інтерпретує термін, окресливши його в аспекті змістового наповнення об'єктивного значення, оскільки "концепт – особистісне осмислення, інтерпретація об'єктивного значення і поняття як змістовного мінімуму значення" [11, с. 281]. Дослідник Ю. Степанов називає означений термін ідеєю. Він виводить таку формулу з того, що концепт-ідея включає абстрактні, конкретно-асоціативні і емоційно-оціночні ознаки, а також спресовану історію поняття" [14, с. 412]. Погоджуємося із В. Нерознаком, який стверджує, що концепт "носить міждисциплінарний характер, оскільки дослідження здійснюється на стику цілого ряду гуманітарних галузей знань – лінгвістики, літературознавства, логіки, філософії, мистецтвознавства та культурології" [9].

Мета статті – виявити й проаналізувати літературні та суспільні концепти національного відродження у публіцистичній спадщині Миколи Вороного.

Виклад основного матеріалу дослідження... У даному разі мову ведемо про літературні та суспільні концепти національного відродження у публіцистичній спадщині Миколи Вороного. Літературний концепт, на думку В. Зусмана, є своєрідним образом, символом, мотивом, що вістрям своїм спрямований на історичні, геополітичні, етнопсихологічні характеристики, котрі хоч і перебувають поза художніми творами, проте водночас відкривають можливість значної кількості тлумачень під різними кутами зору. З погляду дослідника, символ, символічні мотиви у творі виникають як результат взаємодії внутрішньої і зовнішньої форми слова, що долучається до асоціативно-вербального змісту, з якого складається художнє мислення автора. Ось саме й символ найчастіше буває матеріальним вираженням концепту в літературі [7, с. 13].

Об'єктом дослідження обрали статті "Михайло Грушевський. Історія України", "З споминок про М. Костомарова", "Пам'яті В. Белінського", "Політичний хамелеон", "Михайло Комаров", "Перша зустріч з Іваном Франком". Стаття "З споминок про Костомарова" (надрукована в журналі "Зоря", 1895 р., №14) репрезентує не власні спогади про письменника, а є відгуком на статтю сучасника, добродія Палімпсестова, що її він надрукував у реакційно-консервативному журналі "Русское обозрение" (Москва). Миколу Вороного вразив не так тенденційний підхід Палімпсестова про вигадане "приятелювання" з Костомаровим, як очорнення українського козацького руху. Для публіциста-Вороного правда про національно-визвольну боротьбу була набагато важливішим фактором, ніж писанина "старенького сімдесятилітнього дідка", який намагався довести, що боротьба "козаків з ляхами велась не за зневажені людські права, не за релігійні утиски", а була "просто наслідком розбещеності і сваволі здеморалізованого козацтва. Пани, ляхи, мовляв, – це освічені культурники; козаки – це якісь номади (фр. кочовики. – С. О.), пірати,

розбишаки. Пісні і думи складались буцімто п'яним козацтвом собі на славу, через що й вони не мають вартості і при писанні історії їх треба викинути" [4, с. 539].

Вороний не поділяє культурний код із Палімпсестовим, надто різні точки зору у них на предмет оцінки розвитку національно-культурної та суспільно-політичної концепції в царській Росії. Публіцист, звернувшись до напряму гештальтпсихології, підсилює категорію образу психоаналізом-мотивом, діяльнісним підходом, зверненням до читача, підсиленням своїх умовисновків цитатами опонента. Саме за таким принципом Н. Зборовська радить дослідникам аналізувати літературний твір: із позицій методу психокритики. На її думку, "психоаналіз – це специфічно однобічний метод тлумачення, пов'язаний з виявленням підсвідомих смислів художнього твору на основі несвідомо промовленої деталі та нав'язливого мотиву" [6, с. 27]. Нав'язливий мотив іншим народам і націям російської культури і освіти, не враховуючи менталітету нації, звичаїв і традицій, за версією Вороного, з боку Палімпсестова виглядає як манія, як божевілля. Тому й просторово-наочна форма предметів, явищ, що подає спогадовець в журналі "Русское обозрение" неможливо зрозуміти, відчитати, логічно співставити шляхом сумування властивостей їх частин.

Національний концепт у публіцистиці Вороного виявляє актуальні світоглядні, політичні, культурологічні погляди на історичний розвиток українського державотворення. У ході полеміки письменник заперечує хибні твердження спогадовця, який вкладає в уста Костомарова, наче "Україна мусить сполучитись з Московщиною на федеративних умовах" (с. 539), що Палімпсестов "радить в школах і церквах учити народ тільки в мові російській" [4, с. 540]. В контексті емоційного зворушення Вороний надає своєму творові силу полемічної енергетики завдяки застосуванню сарказму, ущипливої іронії, інвективної лексики, бо, на його думку, Палімпсестов "на старості літ знов дійшов до дитячого віку і не розуміє

того, що заборона і навіть утиски мови – це ж страшна кривда, насильство; а кривда і насильство огидливі світлій науці віри Христової" (с.540).

У публіцистиці Вороного ставиться наголос-посил для українців оминати подібні публікації або ставитися до них обережно, підключаючи критичне мислення, логіку суджень, не відкидаючи історичні події минулого козацької доби, порівнюючи із сучасністю, тоді стане зрозуміло, що для козаків національна ідея була основоположною у їхній боротьбі за свободу і незалежність України. Стаття письменника у тодішніх умовах, наприкінці XIX століття, в період масового поширення марксизму, була своєрідною контрпропагандою на фальшивку радикала Палімпсестова, як й, утім, на редакційну політику журналу "Русское обозрение", що подавала подібні антиукраїнські шовіністичні публікації.

М. Вороний використовує психоаналітичний прийом "згущення образу", що його М. Епштейн відносить до дзеркала можливого божевілля. Спогади Палімпсестова про Костомарова є критичним прийомом «гіперболи тлумачення», що «утворює дзеркальну перспективу божевілля» [5, с. 227]. Публіцист-Вороний, аналізуючи працю Палімпсестова з точки зору психокритика творчого мислення, уможлиблює читачеві віднайти небезпеку його зацикленості і шляхи виправлення кривизни ідеологічної моделі світу, зацикленого розуму у бік логічного, раціонального мислення, безпечного еклетизму, толерантності.

Національний концепт В. Красних визначає по різному, як «максимально абстраговану ідею «культурного предмета», який не має візуального образу-прототипу, а лише породжує можливі візуально-образні асоціації, пов'язані з предметом» [10, с. 272]; як «найзагальніша ідея, максимально абстрагована, але конкретно репрезентована (мовною) свідомістю, що зазнала когнітивної обробки» предмета «в сукупності всіх валентних зв'язків, зазначених національно-культурного маркування» (с. 268); як «своєрідний згорнутий глибинний «зміст» предмета» [10, с.

269]. Але чітка світоглядна позиція М. Вороного перекреслює тезу В. Красних про абстраговану ідею, бо його головна думка спроектована саме на чітко виражений національний концепт, обстоювання національно-культурних маркерів. Водночас автор у такий спосіб увиразнює не менш важливий концепт гордості, як основний маркер емоцій людини. Зауважимо, що концепт гордості має і культурне, й соціальне значення, особливо у тих публікаціях М. Вороного, в яких заторкується чи розкривається соціальна проблематика у масштабах суспільства, України.

Емоційний стан іноді приносить шкоду авторові у тому розумінні, що сьогочасне досягнення успіху (концепт гордості) з відстані часу приносить розчарування. Так сталося й з М. Вороним, який у 1896-97 рр. в журналі "Житє і слово" (видавець І. Франко), вів рубрику "Вісті з Росії". Публікації під однойменною назвою склали основу його статті, в якій подано огляд суспільно-політичних поглядів кінця XIX ст., процесів, "пов'язаних з появою в Росії марксизму, активізацією політичної самосвідомості в середовищі робітників і студентської молоді" [4, с. 676], що на них покладав великі надії публіцист. Він, зокрема, зауважував: "Ясно було одне, що при державнім абсолютизмі неможлива жодна раціональна робота в дусі перебудови суспільного укладу, – про це свідчили і проби революційної роботи в попередніх роках, і зрештою сама дійсність. Тому-то, коли свіжоорганізована партія Народоправців видала свій маніфест і програму, висловлену в брошурці "Насущный вопрос", де, відкинувши партійні ворогування і всяку іншу роботу набік, закликала всіх до спільної акції проти державної самоволі і ставила головною метою здобути ширшу політичну волю в Росії (цікаво, що, трактуючи про національне питання, автори брошури, може, в перший раз п Герцені в числі пригнічених народів згадали виразно і українців!), то навіть ліберальні і буржуазні елементи віднесли до неї з повним співчуттям!" [4, с. 548].

Автор утішається тим, що на період написання статті активізувалась агітаційна робота марксистських гуртків і "революціонери ще з більшим запалом віддавались пропаганді і організації між робітниками і академічною молодіжжю... про загальний настрій в російській інтелігенції теорією економічного матеріалізму, що тепер стала там на порядку деннім. Книжки Струве, Бельтова, Волгіна, Тугана-Барановського, Гурвича і ін. підняли питання економічного матеріалізму в російській літературі" [4, с. 549]. Потрапивши під вплив І. Франка, економічного вчення Маркса, М. Вороний прагнув поєднати те, що не в'яжеться в один ланцюг: захоплення Шевченковим демократизмом і водночас науковим комунізмом, намагався поєднати ідеалізм із матеріалізмом, реалізм – із модернізмом. Така роздвоєність світоглядних принципів, положень, умовисновків, естетичних позицій призвели письменника до хибного кроку: 1926 року він повернувся із Польщі в Україну, щоб через кілька літ потрапити в розряд "ворогів народу" і 1938 р. фізично знищеним у застінках НКВС.

У розлогіх статті "Вісті з Росії" Вороний пише, що "з нашого спеціально українського, національно-політичного руху" фактів немає ніяких, лише "час від часу робимо, то марні маніфестації – 25-літній ювілей батька української сцени Марка Кропивницького в Одесі і 40-річний ювілей письменника українського, діда Данила Мордовця" [4, с. 565]. Концепт гордості має позитивну і негативну оцінку, залежно від психоемоційного стану автора. Якщо ж його внутрішня установка, внутрішній світ збігається із суспільними, філософськими, культурологічними, моральними принципами і чеснотами, тоді текст увиразнює захоочення, захоплення фактами, ідеями, а якщо ж не співпадають світоглядні орієнтири на проблему, що її порушує у тексті, тоді, навпаки, автор ілюструє осуд.

Відомо, що Арістотель у праці «Метафізика» використовує антидіалектичний метод пізнання, надчуттєві принципи, причини буття. За його тлумаченням, першоосною у розвитку особистості є стан емоційного здивування. Дитина дивується квіткою, веселкою,

бджілкою, прагнучи пізнати світ, формує бажання завдяки таємничому образу, який на даний момент перебуває за межею стійкого розуміння. Відповідно до психоаналізу, Аристотелевого методу метафізики, Н. Зборовська розглядає твір, як "образне позначення низького і високого бажання: у першому випадку – це природне інстинктивне бажання, у другому – духовне, піднесене над природою. З погляду психометафізики історія національної літератури як система позначених бажань містить у собі джерело таємниць і замовчувань, яку інтуїтивно відчуває письменник як носій націотворчого мислення" [6, с. 29-30].

Вороний-публіцист, Вороний-літературний критик у 1911 р. в газеті "Рада" друкує низку праць, зокрема, аналізує монументальний твір М. Грушевського "Історія України", до 100-ліття з дня народження пише статтю "Пам'яті В. Белінського", оприлюднює фейлетон "Політичний хамелеон". У ґрунтовних, розгорнутих статтях толерантно, спокійно, логічно, виважено, послідовно дає свою оцінку культурно-історичному, політичному, творчому рухові в Україні початку ХХ століття, виявляючи манеру письма, думки, позиції, переконання, характеризує час, суспільство, літературні процеси. Речення будує переважно прості, складнопідрядні, публіцистичний текст написано професійно, він сприймається невідповідним читачем легко, доступно і зрозуміло. Автор розкриває ворожнечу до українця Гордія, який на зборах виступив українською мовою. У публіцистиці М. Вороний демонструє об'єкт заперечення з тим, щоб крізь спектр його зображення, контрастність підвести читача до сприйняття його думки, висновків: "Після нього (Гордія. – С.О.) промовляє д. Струве, молодий публіцист і марксист...висловився так: "Я собственно не понимаю, что хотела сказать эта почтенная личность, говорившая на столь странном диалекте...". Тодішній марксист д. П. Струве не "появляв", щоб не хотів зрозуміти "почтенной личности" з нашого народу. Тепер д. Струве і його прихильники у "Вехах" і інших збірниках та статтях дзвонять на гвалт про відірваність інтелігенції від

народу... Струве проголошує містичність централістичної держави і містичність державної нації, державної власті, які во ім'я цього ж централізму упокорюють інші національності" [4, с. 580]. Відчувається, як у світоглядному спрямуванні змісту статті авторська симпатія превалює на боці Гордія. Таким чином, як свідчать результати вивчення публіцистичних текстів патріотичної, суспільної, культурно-історичної тематики можемо констатувати, що концепт гордості автор демонструє не епізодично, а цілеспрямовано у ставленні до реальних осіб, які не упокорюють, не утискують національні інтереси українського народу, а її мову не називають "діалектом", вивищуючи над нею російську мову, або "гръох братніх слов'янських мов". Автор репрезентує культ гордості не за себе, а за досягнення демократичних поступів інших, сторонніх людей.

Зазначимо, що українське національне відродження усорбовує поліаспектний соціокультурний феномен, представлений у форматі національної свідомості і культури, а також – найголовніше – реалізації національної ідеї. За визначенням В. Карлової, факторами формування і розвитку національної самосвідомості, боротися за "створення власної української незалежної, демократичної, правової, соціально справедливої та економічно ефективної державності. Головним чинником досягнення цієї мети є свідомі громадяни, їхня національна свідомість як система ціннісних орієнтацій, чітких ідеологічних переконань, духовних і моральних координат" [8]. Концепти національного відродження немислимі без розвитку власне культури (мови, літератури, мистецтва). На початку ХХ ст. Вороний брав участь у відкритті пам'ятника І. Котляревському в Полтаві, був засновником українського модернізму. Однак, як зазначено вище, його світоглядне, ідейне хитання позначилося й на критичних та публіцистичних матеріалах. Маючи власну нестабільну внутрішню світобудову, він, одначе, закидає докір Г. Чупринці, якого спершу називає «справжнім джентльменом поезії» [2, с. 3], а пізніше, у 1914 році, різко міняє тон виступів, мовляв, Чупринка створює «заучені і вже всім

набридли порожні фрази, в яких нема ні змісту, ні чуття, ні навіть поверхової краси», а у лексиці «виявляє незвичайну неохайність і грубість у виборі слів і виразів» [3, с.103-104]. Про прихильність до ідей Драгоманова, Франка, дізнаємося зі спогадів "Перша зустріч з Іваном Франком", в яких йдеться, як Вороного "манила Європа, а головне манила таємнича постать "владителя дум" радикальної соціалістичної молоді – проф. Михайла Драгоманова" [4, с. 583]. До Болгарії не дістався, бо у Львові дізнався, що помер Драгоманов і на його похорон поїхав І. Франко. Останньому він також привіз конверта від ровесника і друга Драгоманова Миколи Васильовича Ковалевського (1841 – 1897). Але, йдучи містом разом із журналістом Михайлом Струсевичем, ненароком на вулиці зустріли І. Франка.

У Вороного "спрацював" аристотелівський антидіалектичний метод – емоційне здивування від першої зустрічі, завдяки чому відкривається таємничий образ особистості: "Я втопив у його постать свої цікаві очі і спершу дістав враження деякого розчарування. Замість чорнявого ставного чоловіка, яким його малювала мені уява, я побачив крем'язну квадратну фігуру, невисоку на зріст, досить незграбну, в потертім піджаковім убранні, з облохмаченою вишиваною сорочкою і з пом'ятим, брудного кольору, на голові капелюхом. З-під капелюха впадало в око широке лице з короткими рудими вусами і крутим підборіддям; долішня губа на ньому ніби невдоволено була трохи випнута наперед, ніс простий, з невеличкою горошинкою на кінці" [4, с. 583–584]. Такий словесний портрет І.Франка залишився у спогадах Вороного, нічого зайвого, попросту зі сторінок спогадів постає звичайна пересічна людина. Але, коли увечері спогадовець завітав до Івана Яковича у гості і, порозмовлявши з ним, то думка кардинально змінилась, адже "виніс од нього враження незвичайно простої, сердечної людини, що мене зразу ж і привернуло до нього" [4, с. 584]. Пригадаймо, що Н. Зборовська розглядає твір, як образне позначення низького і високого бажання: у першому випадку – це природне інстинктивне бажання, у

другому – духовне, піднесене над природою. Вороний відкинув метафізичний метод, що постав у його уяві, переключившись на реалістичний, на конкретного творця історії національної літератури, національної культури, української філософської думки, і побачив, що перед ним – людина-патріот, людина високого духовного злету, поліглот. Заради І. Франка, він перевівся з Віденського до Львівського університету, відтоді Вороного "з Франком зв'язала глибока, сердечна приязнь вже навіки" [4, с. 586].

Висновки. Отже, з вищевовленого можна констатувати, що в процесі аналізу літературних, суспільних концептів національного відродження у публіцистичній спадщині Миколи Вороного спостерігаємо спалах національної самосвідомості, громадянського, патріотично-суспільного інтересу до історії України, її героїв, духовного і культурного життя народу, прагнення осмислити минуле, розібратись в новітніх процесах історії (поч. ХХ століття) з тим, аби зорієнтуватись в майбутньому. Переносячи ідеї Вороного на мову сучасної гуманітаристики, зауважимо, що означені концепти підсилені фрагментами зображення національно-визвольної боротьби, адже українці тривалий період жили в нестерпних умовах, що не давали змоги з'ясувати й оцінити самостійницьке життя. Публіцистичні твори підсилюють і формують сприйняття світу, свідоме відношення до нього відповідно до ментального стану особистості. На думку О. Мостяєва, кожна історична доба розкриває своєрідний «ментальний стан людини, яка встановлює межі сприйняття і розуміння, межі привласнення та діяльності» [13, с. 83]. У публіцистиці М. Вороного розпрозорюються події епохи і враження від неї, творча і партійна співпраця, розмови із сучасниками своєї доби, настрої, смислові контенти, а також концепти, які позначені маркерами ментальності. З нашого погляду, правильне їх прочитання та потлумачення можливе лише із врахуванням контексту історичної доби, епохи.

Література

1. Аскольдов С.А. (Алексеев). Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста.*

Антология / под ред. проф. В.П. Нерознака. Москва: Academia, 1997. С. 267-279.

2. Вороний М. Лірика краси і смерті. *Рада*. Київ, 1911. № 82. С. 3.

3. Вороний М. (К-ко). Грицько Чупринка. Лицар-Сам. Поема в 2-х частинах. *Дзвін*. Київ, 1914. Кн. I. С. 102 – 104.

4. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1996. 704 с.

5. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. пособие для вузов. Москва: Высшая школа, 2006. 559 с.

6. Зборовська Н. В. Психокритика як метод дослідження сучасної літератури. *Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності. Випуск 12*. Київ: Київ. нац. унів-т імені Тараса Шевченка, 2009. С. 27-30.

7. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Нижний Новгород : Деком, 2001. 168 с.

8. Карлова В. Основні фактори формування і розвитку національної самосвідомості. *Державне управління: теорія і практика: електрон. наук. фах. вид.* 2010. № 2. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/ejournals/Dutp/2010_2/txts/10kvvrns.pdf.

9. Концепт і концептосфера. URL: http://ucheb.lunn.ru/old/Departments/Foreign_literature/Kultura_MK_III.htm

10. Красных В. В. Свой среди чужих: миф или реальность? Москва: ИТДГК "Гнозис", 2003. 375 с.

11. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. *Изв. АН. Серия литературы и языка*. Т. 52. № 1. 1993. С. 3-9.

12. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология*. Москва: Academia, 1997. С. 280-287.

13. Мостяев О. Суб'єктивні, етнічні та цивілізаційні складові ментальності. *Філософські студії. Спецвипуск журналу «Генеза»*, 1995. С. 82-92.

14. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 824 с.

References

1. Askol'dov S.A. (Alekseev). Konzept y` slovo. Russkaya slovesnost`. Ot teory`y` slovesnosti` k strukture teksta. Antology`ya / pod red. prof. V.P. Neroznaka. Moskva: Academia, 1997. S. 267-279.

2. Vorony`j M. Liry`ka krasyy` i smerti. Rada. Ky`yiv, 1911. № 82. S. 3.
3. Vorony`j M. (K-ko). Gry`cz`ko Chupry`nka. Ly`czar-Sam. Poema v 2-x chasty`nax. Dzvin. Ky`yiv, 1914. Kn. I. S. 102 – 104.
4. Vorony`j M. K. Poeziyi. Pereklady`. Kry`ty`ka. Publicy`sty`ka. Ky`yiv: Naukova dumka, 1996. 704 s.
5. Әпштеjn M.N. Slovo y` molchany`e: Metafy`zy`ka russskoj ly`teratury: Ucheb. posoby`e dlya vuzov. Moskva: Vysshaya shkola, 2006. 559 s.
6. Zborovs`ka N. V. Psy`xokry`ty`ka yak metod doslidzhennya suchasnoyi literatury`. Filologichni seminary`. Literaturna kry`ty`ka i kry`teriyi xudozhnosti. Vy`pusk 12 . Ky`yiv: Ky`yiv. nacz. univ-t imeni Tarasa Shevchenka, 2009. S. 27-30.
7. Zusman V. G. Dy`alog y` koncept v ly`terature. Ly`teratura y` muzyka. Ny`zhnyj Novgorod : Dekom, 2001. 168 s.
8. Karlova V. Osnovni faktory` formuvannya i rozvy`tku nacional`noyi samosvidomosti. Derzhavne upravlinnya: teoriya i prakty`ka: elektron. nauk. fax. vy`d. 2010. # 2. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/ejournals/Dutp/2010_2/txts/10kvvrns.pdf.
9. Koncept i konceptosfera. URL: http://ucheb.lunn.ru/old/Departments /Foreign_literature/Kultura_MK_III.htm
10. Красных V. V. Svoj sredy` chuzhy`x: my`f y`ly` real`nost`? Moskva: Y`TDGK "Gnozy`s", 2003. 375 s.
11. Ly`xachev D. S. Konceptosfera russkogo yazyka. Y`zv. AN. Sery`ya ly`teratury y` yazyka. T. 52. № 1. 1993. S. 3-9.
12. Ly`xachev D.S. Konceptosfera russkogo yazyka. Russkaya slovesnost`. Ot teory`y` slovesnosty` k strukture teksta: Antology`ya. Moskva: Academia, 1997. S. 280-287.
13. Mostyayev O. Sub`yekty`vni, etnichni ta sy`vilizacijni skladovi mental`nosti. Filosofs`ki studiyi. Speczvy`pusk zhurnalu «Geneza», 1995. S. 82-92.
14. Stepanov Yu.S. Konstanty. Slovar` russskoj kul`tury. Moskva: Yazyky` russskoj kul`tury, 1997. 824 s.

УДК 821.161.2'06.09-31

Марія Підодвірна,

аспірант,

ТНПУ ім. В. Гнатюка

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.08

Наративна структура роману Ю. Андруховича «Рекреації»

У статті досліджено наративну структуру роману Юрія Андруховича «Рекреації». Встановлено, що центральною у ній є інстанція наратора-режисера, який організовує весь конструкт тексту. Його основна ознака – ненадійність. Проаналізовано художні функції такого типу наратора та художні ефекти, що виникають при цьому.

Ключові слова: *ненадійний наратор, наративна стратегія, інтерпретація, гра, постмодернізм, Юрій Андрухович.*

The article explores the figure of the narrator-director in novel "Recreation", by Yuri Andrukhovych, drawing on the theory of unreliable narration and menipei as a genre tradition. The criticism reacted to the first novel rather violently, we note various estimates. We believe that most of the negative comments are due to a misunderstanding of the nature of the genre and the organizing role of the narrator in it. Narrative analysis has helped to establish that behind the creation of an adventurous story about the adventures of Ukrainian poets is Pavel Matsapura, who hides himself until the end of the work. In the novel, he is also a character of the artistic world. At the same time, several stories co-exist and it is important to understand that the first is the history of the organization of the Holy Resurrection Spirit by Paul Matsapura; the second is the story of the poets who arrived at the festival. The testimony of the test indicates the emotionality and heightened expressiveness of the narrative instance. And the text of the novel is reminiscent of a script limited by the voice of an unreliable narrator. Its features and artistic functions are analyzed, as well as the aesthetic effects arising from it.

Key words: *unreliable narrator, narrative strategy, interpretation, game, postmodernism, Yuri Andrukhovych.*

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень.

Своїм першим романом «Рекреації» (1992) Ю. Андрухович засвідчив, що на зламі століть відбулося переформатування літературного канону, а саме черговий вибух карнавальної прози. Твір було названо «новим українським романом», а критики не шкодували різного роду коментарів. Т. Гундорова у статті «Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання» розглядає постмодерністські особливості письма автора, а також відзначає провідну роль мови в його творчості. І. Цапліна пише про «Феномен творчості у романі Ю. Андруховича «Рекреації». «Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича» досліджує Л. Бербенець. Л. Цененко звертає увагу на «Своєрідність репрезентації орфічних мотивів у прозі Юрія Андруховича (на матеріалі романів «Рекреації», «Московіада», «Перверзія»). Про належність трилогії автора до метажанру меніппеї говорять О. Бойченко, О. Сандул («Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича», «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея» [2]). Однак при цьому вчені оминають увагою роль наратора. Вважаємо, що саме ця інстанція є організуючою і, відповідно, центральною в художньому світі романів Ю. Андруховича. За творенням авантюрного сюжету про пригоди українських поетів стоїть ненадійний наратор, який до кінця твору приховує себе.

Мета статті – проаналізувати наративну організацію роману Ю. Андруховича «Рекреації» загалом та ненадійного наратора зокрема.

Виклад основного матеріалу. Роман «Рекреації» розпочинається цитатою з краєзнавчого довідника: «Чортопіль зусібіч оточений горами» [1, с. 34]. Таким чином, означено місце дії – містечко Чортопіль у Карпатах, де відбувається фестиваль, на який приїжджають четверо поетів та дружина одного з них. Вказані конкретні дати – 27-28 травня. На макрорівні події розгортаються лінійно.

Поперемінно «говорять» усі персонажі роману: Орест Хомський, Гриць Штундера, Юрко Немирич, Ростислав Мартофляк, Марта Мартофляк. Ми детально розглянемо цей аспект, адже він є архіважливим у структурі роману.

В історії не надто багато анахроній. Здебільшого, вони подані для того, щоб детально ознайомити читача з дійовими особами або ситуаціями, що траплялися з ними. Наприклад, говорячи про фестивальне місто, Хомський згадує поетку-патріотку, яка перша повідала йому про нього і про те, що сам він покинув «напризволяще інститут і Росію, і Женю з абортom» [1, с. 36]. У формі біографічної довідки Марта знайомить читача зі своїм чоловіком: «Надія української поезії, Мартофляк Ростислав, тридцятирічний безробітний, батько двох дітей, батько двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшою віку...» [1, с. 38]. Характеристика персонажа будується на антитезі: автор(ка) і хвалить, і докоряє водночас. Образ персонажа розкривається через резюмуючу розповідь, поєднану з описом подій «реального часу»: «Завше здригаєшся уві сні не знати чого, іноді кричиш, от і зараз сіпнувся, як божевільний, вічно якесь жажіття сниться йому, але майже ніколи не пам'ятає, що саме, якісь діди з мішками і палицями, ну чого ти витріщився на нас, хлопче, невже я ще подобаюся двадцятилітнім, дивиться, відверто розглядає, гарний хлопчик, тоненький, у вишиванці й джинсах, золоте волосся, глибоко посаджені очі, стрункий, як Бог» [1, с. 40]. Знаходимо у тексті й пролептичні елементи-передбачення, підсилені спогадами. Наприклад, коли Марта дорогою «думає»: «Найгірше те, що я наперед знаю, як воно все там буде, в Чортополі. Та сама компанія – Гриць і Немирич, і ловелас Хомський, томський, зі своїми претензіями, ті самі жарти, ті самі вірші, ну хіба що це одоробло прочитає щось нове, купа шанувальників... Гриць засне при столі, Немирич і Хомський підуть по бабах, тоді прилізе зі своїми

компліментами і пляшкою Павло, протриндимо майже до ранку про якусь нечисту силу, чи про Україну, завжди те саме...» [1, с.39]. Пригоди Юрка Немирича на Віллі з Грифонами теж закінчуються пролептичною розповіддю-передбаченням. Відтак анахронії у романі дозволяють реципієнту ознайомитися зі своєрідним способом життя богеми, їхніми авантюрами, що подаються суперечливо.

Із двох днів детально і повно описано перший, під час якого трапилося більшість подій. Кульмінація ж відбувається на ранок другого дня Свята Воскресаючого Духу. Варто зазначити, що сама назва фестивалю є незвичайною. Такого роду дієприкметникові звороти не властиві українській мові, це – слово-покруч.

Роман починається зі сцени у потязі, в якому їде «Хома, чи, просто кажучи, Хомський» [1, с. 34]. Трьома абзацами описано маршрут (Чорнопіль), причину мандрівки (Свято Воскресаючого Духу), екстравагантних молодих людей, що прямують у тому ж напрямку. У купейному вагоні їде подружжя «росіян, чи може, якихось євреїв». У такій компанії прибуває з Росії Орест Хомський, якого зустрічають табличкою «Mr Khomsky, Leningrad». Портрет поета становить нарративну паузу в історії: «Саме так, Хомський, – довгий і широкий сірий плащ, тижневий заріст на підборідді (бродвейський стиль), волосся на потилиці зібране хвостиком, темні окуляри зразка шістдесят п'ятого року, капелюх, саме так, мандрівник, рок-зірка, поет і музикант Хомський, чи просто Хома, веселий скурвий син власною персоною ошасливилює провінційний Чортопіль своїм візитом» [1, с. 37]. Описи інших персонажів відсутні. Характеристику Мартофляку, здебільшого, дає його дружина. Наприклад, «...велика дитина, бевзь, другорічник у школі життя» [1, с. 38]. Хоч темп у романі не можна назвати рівним, все ж у ньому існують певні закономірності. Сповільнена розповідь (внутрішні монологи персонажів), яка займає більшу частину романного тексту чергується з прискореною (усі діалоги, полілоги; сцена з «крайслером-імперіалом» і доктором Попелем; епізод у кнайпі; резюмуюче інтерв'ю Мартофляка; сцена-перетворення

Гриця Штундери; пригоди Юрка Немирича; близькість Марти і Хомського; сцена-єднання в готелі; розігрування воєнного стану). Чергування резюме і сцен творить розповідний ритм. Деяка схематичність персонажів та кадрування сюжету нагадують сценарій, за яким стоїть іронічний режисер.

Однак, перш ніж перейти до аналізу розповідних рівнів, окреслимо особливості модальності твору. Так, наратор говорить більше, ніж знають персонажі, що свідчить про нульову фокалізацію. Крім того, складається враження, що саме наратор виставляє рамки в художньому світі і визначає, що робити, думати, переживати поетам. Специфічна точка зору відкриває карнавалізований світ, який будується на амбівалентній грі з стереотипами, суспільними правилами. Поділяємо думку О. Поліщук, яка, досліджуючи «Рекреації», дійшла висновку, що у творі діють деперсоналізовані дійові особи. Таким чином, «...персонаж-конструкт, персонаж-алюзія позбавляється будь-яких ознак особистості, індивідуальності, перетворюється на поле гри авторської ерудиції» [4, с. 8]. Точка зору, як і тон оповіді, упродовж роману залишаються незмінними. Тому можемо говорити про єдність фокалізатора та наратора, можливу за умови, якщо історію komponує конкретний персонаж. У творі дієгезис визначається максимальною присутністю інформатора. І тільки дочитавши роман до кінця, стає зрозуміло, що за всім стоїть «головний режисер-постановник свята Павло Мацапура» [1, с.111-112], який є ненадійним наратором та автором усього інсценування, під назвою «рекреації».

У тексті роману подано визначення: «... рекреації – народні карнавальні дійства зі співами, танцями, читанням віршів і театральними виставами» [1, с. 48], реалізовані в площині романного тексту, який відповідає усім жанровим ознакам меніппеї. Як ми зазначали, за таких умов головним героєм твору стає наратор-трікстер, який висміює усі традиції і канони, а також кепкує зі стереотипів мислення реципієнта. На перший погляд видається, наче роман

складається з внутрішніх монологів персонажів. Однак розповідь ведеться від другої особи однини або множини. Голоси дійових осіб аплікуються в наратив у вигляді невластне прямого мовлення. Репліки і роздуми персонажів інтегровані в потік розповіді ненадійного наратора. Розмовний стиль наповнений русизмами (особливо це стосується останньої сцени захоплення влади, монологу крамаря на фестивалі, а також діалогу з королем рекету: «Разрешіте вам представити моїх хороших друзей-паетов, – казав йому Білінкевич. – Это очень славные паети, известные. – Петя, – приятно посміхнувся мерзотник» [1, с. 58]), лайкою (наприклад, «...на дідька я сюди приперся, це свято не для мене, он як щебечуть панянки на колінах у паничів, а ти, старий цапе, тут не потрібен, забирайся звідси, ти, імбециле нещасний...» [1, с. 37]), суржилом, жаргонізмами (звар'ювали, потриндимо, процвиндрити, шваркотливі, жвиндіти, жлобитися, шкелка, крейзуха, «я ще-м такого не виділа» і т. д.), цитатами й алюзіями («Світ ловив їх і спіймав» [1, с.107] (Г.Сковорода), «Ми є, тому що нас не може бути» (Л.Костенко), «Любов к Отчизні де героїть» («Енеїда» І.Котляревського), «Тінь там тоне, тінь там десь», «І рости, і діяти нам треба» (П.Тичина)), автоцитатами (з цитати «Чортопіль зусібч оточений горами» починається твір, а на святі Р.Мартофляк повторює цю фразу, коли дія відбувається на площі, «...зусібч оточений горами і Європою»). Знаходимо іронічне перекручування фраз, а також алюзію на біблійну цитату «Люби свого ближнього», яка в тексті трансформується: «Людина створена так, що їй завжди всього мало... Вона грабує ближніх своїх і, коли треба, навіть стріляє в них з пістолета» [1, с. 62]. Мову роману також збагачують фразеологізми.

У «Рекреаціях» переосмислюється роль великого поета-месії. Саме тому увага акцентована на прийнятих суспільством негативних установках: постійний стан зміненої свідомості, розпусти, хаосу. На нашу думку, в романі є дві фабули, які творять окремі сюжети: перша – організація шоу під назвою «Свято Воскресаючого Духу», продюсером і режисером якого є Павло Мацапура; друга –

історія про поетів, що прибули на фестиваль. Вважаємо за потрібне визначити «сліди» ненадійного наратора в тексті. Так, із першої сторінки роману Мацапура порівнює себе з Фелліні, Гічкоком – талановитими режисерами і сценаристами ХХ ст. Його названо «старим пройдисвітом», «геніальним постановником всіх епох і народів». У дужках подано ще один «сигнал»: «(бо хто, як не він, дав оту телеграму за підписом «ОРГКОМІТЕТ»)) [1, с. 34], тобто організатором дійства є Мацапура і саме він звертається замість персонажів до читача. Наприклад, «Ти, Хомський, чи, просто кажучи, Хома, якого ти хріна опинився у цьому поїзді, котрий аж надвечір вибрався з безконечних, здавалося, рівнин і десь так о пів на сьому нарешті заповз у передгір'я? Якого ти дідька їдеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним будеш і зайвим, Хомський? [1, с. 34]. Жоден персонаж не говорить про себе в такому тоні. Виникає враження, що режисер водить акторів сценою і диктує їм, як діяти, що думати. Звертаючись до Хомського і розповідаючи про Чортопіль, він виявляє себе: «А тут, у нас, уже майже літо, Хомський, вишневий квіт осипається на молоді трави, гори чимраз вищають, з лісів пахне листям і джерельною водою...» [1, с. 35]. І далі: «Ти ще ніколи в житті не бував у Чортополі, Хомський» [1, с. 36]. Тобто персонаж аж ніяк не може описувати невідому місцевість, а отже, спростовуємо думку про внутрішні монологи дійових осіб. Сцену знайомства поетів із королем рекету Петью супроводжують такі фрази наратора: «Він кинув на вас кілька оцінюючих поглядів...», «І вони пішли, а ви залишилися при столі вчотирьох», «Ви пильно подивилися на нього» [1, с. 58]. Це нагадує те, як режисер творить виставу чи фільм: роздає ролі, керує і акторами, і грою. Весь текст – це його голос, його коментарі та пояснення, його забава: «Ви рухаєтесь трохи збоку від них...» [1, с. 68], «І ви всі разом підносите з бруківки обважнілого Білінкевича...» [1, с. 70], «І ви безсилі щось тут сказати, щось тут змінити» [1, с. 71].

Наратор не раз наголошує на правдоподібності сказаного, однак одразу ж собі заперечує. Наприклад, дорога до готелю Немирича описана так: «На кожному кроці траплялися урни зі сміттям і коти, а може, шури, словом, якісь тварини, котрі перебігали дорогу і ховалися у підвалах з вибитими вікнами» [1, с. 87]. Також цікавим є цей фрагмент, що вказує на ненадійність оповідної інстанції: «Вони стояли перед невимовно старим будинком, який чимось нагадував мініатюрну фортецю, і, якби Юрко трохи краще знав Чортопіль, то він здогадався би, що то – знаменита Вілла з Грифонами, до якої щодня приводять юрми туристів. Але Юрко цього не знав і тому сміливо постукав у двері» [1, с. 88]. Іронічний наратор бавиться з мовою, персонажами, фреймами і стереотипами. Славнозвісний перелік учасників фестивалю став упізнаваним авторським прийомом: «То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Слудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки...» [1, с. 68]. Наратор «смакує» кожне слово, фонетично підбирає свою постмодерністську мелодію. Такий каталог-ампліфікація творить карнавальний контекст. Згадуються відомі персоналії реальної дійсності (Фелліні і Гічкок, Фройд, Юнг, Міккі Рурк, Гессе, Джойс, Рільке, Гайне і т. д.). «Рекреації» рясніють вставними жанрами (листи, вірші, програма, цитати, молитва), численними алюзіями на твори І. Котляревського («Енеїда»), М. Булгакова («Майстер і Маргарита»), Г. Гессе («Степовий вовк») та ін., характерними для меніппеї.

Необхідним елементом карнавалу є маска та процес переодягання-перевтілення. Зі слів «Я мушу йти...Я мушу вас лишити» [1, с. 76] розпочинається нічна пригода Гриця Штундери. Ці фрази звучать неодноразово, забезпечуючи враження поклику душі. У наметі під промовистою назвою «Фабрика монстрів. Здійснення бажань» відбувається перетворення поета на козака, а точніше, на січового стрільця, бо «Сталося так через те, що йому захотілося бути іншим» [1, с. 76]. Грицеві роблять оселедця, чіпляють вуса, а порівняння з Богуном, молодим Мазепою доповнюють образ мужнім ореолом. Піднесений тон одразу ж змінюється на

протилежний, коли дівчина в короткій спідниці пропонує масаж, а потім заявляє, що хотіла б від Штундери дитину через «дуже чисті гени». Зауважуємо оригінальне нарративне оформлення мандрівки Гриця на землю предків. Невласне пряма мова поета поєднана з цитатами слів батька. Наприклад, «Вони все спалили, знаєш?» [1, с. 78]. Син емоційно продовжує думку батька: «Вони все спалили, вони все спалили, вони все спалили, вони всіх убили, вони все зжерли, вони все зламали, вони все забрали, вони все змішали» [1, с. 78]. Дорога персонажа проходить через ліс, він звертається до духів померлих і пропонує їм влаштувати Свято Воскресаючого Духу. Вставні історії тата, що їх вивчив напам'ять Гриць, до кінця супроводжують цей романний епізод. Символічно завершується карнавальна подорож персонажа – його падінням у траншею (вниз): «Ніч досягла свого апогею» [1, с. 82].

Пригоди Юрка Немирича відбуваються за усіма законами карнавального дійства. Демонічний пан Попель пропонує дотриматися дрес-коду вечірки і одягнути спеціально підготовлений фрак. Зміна зовнішнього вигляду зобов'язує виконувати внутрішні правила: вести світські бесіди з дивними гостями. Звернімо увагу, як наратор описує ситуацію, в якій опинився Юрко: «І раптом він зрозумів, що гра ця – не просто гра, що гра йде на його життя. Чомусь він так собі подумав і тут-таки знайшов тому цілий ряд підтверджень» [1, с. 95]. Звідси потойбічний погляд дель Кампо, мертвотна блідість облич присутніх. Дорога до невідомої темної кімнати нагадує плин кінокадрів, а обряд пана Попеля розгортається в театралізовану сцену. Сам текст молитви надзвичайно іронічний, її початок нагадує найвідомішу християнську молитву: «Пане наш, ти що там, що нам даш, дай днесь нам, з-під землі, з-під камінь, з-під морів дай нам днесь...» [1, с. 96]. У кінці дійства подано перелік назв диявола в різних культурах: «Маргадон, Вельзевул, Люцифер! Гінехоше, Ібліс, Кальвін! Асмодей, Зороастр, Басаврюк!» [1, с. 96]. Щоб не присягати йому, Немирич вистрибує з вікна Вілли з Грифонами. Відбувається

зміщення часу і простору : «...і ти падав донизу мільйон років, перетривавши всі цивілізації та катастрофи, всі ери...» [1, с. 96]. А далі ненадійний наратор-режисер відкриває сценарій і повідомляє (резюме), що станеться з персонажами.

Неоднозначною для прочитання є ситуація, в якій опинилися Марта з Хомським. Для того, щоб підкреслити героїзм та мужність Хомського, наратор вводить конфліктну постать наркомана. Лексика останнього вульгаризована, з образливими висловами. Сутичка закінчується без постраждалих, однак емоції Марти виявляються вже в наступному епізоді, де домінує невласне пряма мова жінки. Він наративно відрізняється суцільним неструктурованим текстом, який не поділяється на речення. Нарація Марти доволі експресивна. Спочатку вона зауважує, що чоловік залишив її, потім розуміє, що вона не одна. Хомського вперше описано з симпатією («звятий з тугих м'язів», «він захищав мене, мою честь», «щось озвалось в мені, чого я ще не знала»). Ключовим є момент: «і почався той сон, я ніби й не вірила, що то я, бачила все ніби збоку...» [1, с. 103]. Отже, близькість Марти і Хомського можна сприймати двояко: як художній факт (проте, поданий він тільки з однієї сторони) або як сон Марти. Попри це констатуємо моральне падіння жінки: «...я впала, так і не дійшовши до вершини, я падала так довго, скільки тривав грюкіт і голос Мартофляка...» [1, с. 104].

Щодо поета Мартофляка, то з улюбленця публіки він перетворюється в нудного спікера, до якого молодь втрачає інтерес. Це нагадує падіння поета з висоти обожнювання, втрата ним авторитету. У цій атмосфері Білінкевич підштовхує Мартофляка до зради. Повію, з якою він провів ніч, теж звать Марта. Таке карнавальне роздвоєння підсилене абсолютною тотожністю жіночого номінування. Зазначимо, що з обома жінками Мартофляк інфантильний. Як і нарація від імені дружини, так і від імені повії позначені підвищеною емоційністю, напруженими діалогами, неструктурованим суцільним текстом, обірваними думками. Ще одним сигналом ненадійного наратора є повторення

одних і тих же фраз різними персонажами. Як підтвердження – опис Марфляка дружиною і коханкою. Перша на початку роману говорить «...а борода в нього наче приклеєна – велика дитина...» [1, с. 38], а друга наче підтверджує інформацію: «борода в нього ніби приклеєна і воше він на дитину похожий...» [1, с. 84].

Після нічних пригод усі поети збираються в готельному номері. Один із них наче підсумовує рекреаційне дійство: «Кожен з нас по-своєму непогано провів минулу ніч, – звернувся до присутніх Мартофляк, підвівшись із наповненою склянкою. – Але хай вона належить кожному зокрема. Кожному – його ніч» [1, с. 107]. Можна припустити, що вона змінила їх. І саме тому виникає пауза-мовчання: «Вони випили і знову замовкли. Здавалося, цей номер залятий мовчанкою. Навіть, якщо б сюди увірвалося ще зо два десятки поетів, усе одно довелось б мовчати і згасло дивитися кожному у свій кут, кожному у свою ніч. Вона стояла за плечима в кожного, глибока і чорна» [1, с. 107]. Однак в результаті постає питання, чи можуть персонажі-конструкти розвиватися, якщо вони є лише фігурами в інтелектуальній грі автора-режисера? Очевидно, що ні. І підтверджує це психологічна реакція кожного з поетів, засвідчуючи їхнє сприймання раптової воєнної облоги. До прикладу, в останньому епізоді наратор подає таку картину: «Ти, Мартофляче, тримався жінчиної руки, як останнього в цьому світі притулку, ти, Юрку, облизував пересохлі губи й щось потихеньку насвистував, ти, Грицю, згадував останнього вірша, якого ще не встиг записати, а ти, Хомський, щось малював носом черевика на старій бруківці, але нічого не виходило, твій черевик не залишав слідів» [1, с. 111]. Ключовим моментом вважаємо появу основної постаті цього «гепенінгу» – Павла Мацапури, який його і придумав. Наголосимо на реакції публіки: «І всі ви ... шалено заплескали в долоні, ви плескали й плескали й не могли зупинитися, аж поки не заболіли руки» [1, с. 112], і на самохарактеристиці ненадійного наратора: «Він був просто геніальний, він сяяв, сяяли його окуляри, зуби, сяяли його

108 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
чоботи» [1, с. 112]. Цікаво, що далі поети поводяться досить
звично.

Упродовж роману письменник актуалізує тему поета-митця. Наприклад, коли Попель запрошує українських інтелігентів на бенкет, звучить така фраза: «А вони не змусять мене читати вірші? – знову завагався Немирич, коли вони рушили. – Їх не цікавлять ваші вірші, – розвіяв його сумніви доктор. – Їх цікавить те, що ви – славний поет» [1, с. 86]. Небажання поетів читати свої вірші підсилює іронію наратора-режисера, який залишає за собою останню репліку: «Так, але не забувайте, що о восьмій ваш вечір поезії. – Мацапура зняв окуляри і протер їх хустинкою. – Так що доведеться читати вірші, хлоп'ята...» [1, с. 112].

Важлива в українській літературі тема творчості осмислюється автором без патетики, що засвідчують максимально знижені образи поетів. На світло виходять суперечливі будні звичайних людей. Роман «Рекреації» руйнує нав'язані радянською владою стереотипи щодо провідної ролі митця у суспільстві. Усі персонажі не є зразковими громадянами. Вони наділені автобіографічними рисами титульного автора. Тому закономірним є відчуття поблажливого ставлення до кожного з них. Ю. Андрухович дає їм право бути іншими, описуючи їхні дивні витівки без осудження. Однак тут вирішальним є ненадійний наратор, який творить власний карнавальний сценарій, своє театралізоване дійство.

Висновки. Наративний аналіз роману Ю. Андруховича «Рекреації» увиразнив нові аспекти його розуміння і прочитання. Поліфонічність роману забезпечує подвійна фабула: перша – організація Свята Воскресаючого Духу наратором-режисером Павлом Мацапурою; друга – історія про поетів, які прибули на фестиваль. Текст роману нагадує сценарій, обмежений голосом ненадійного наратора-режисера. Саме тому використовується друга особа однини і множини, коли йдеться про дійових осіб. Персонажі дещо схематичні навіть попри те, що кожен має свою історію, пригоду. Це виправдано тим, що в меніппеї є один головний персонаж – трікстер, який забавляється з

читачем, розповідаючи свою історію. Виділяємо такі ознаки ненадійного наратора: високий рівень суб'єктивності та емоційності; спроба нав'язати власну думку щодо зображуваного світу; згадування себе виключно позитивно; приховування свого «голосу» у власному сценарії під назвою «Свято Воскресаючого Духу»; поєднання реального та ірреального світів; протиріччя між фактами та їх інтерпретацією; упереджене ставлення до персонажів, про яких йдеться; імітація раціональних дій та емоційний фальш; суперечливість думок, що актуалізують амбівалентність сприйняття подій. Ю. Андрухович демонструє індивідуальний нарративний почерк, що потребує високого рівня читацької компетентності.

Література

1. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. Київ: Час, 1996. С. 33-112.
2. Бойченко О. В., Сандул О. В. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича. *Питання літературознавства: зб. наук. пр.* Вип. 5. Чернівці, 1998. С. 76-86.
3. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів. *Андрухович Ю. Рекреації. Романи.* Київ: Час, 1996. С. 10-26.
4. Поліщук О. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандид. філолог. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 22 с.
5. Nünning A. Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Ed. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. S. 3-40.

References:

1. Andrukhovych Yu. Rekreatsii. Romany. Kyiv: Chas, 1996. S. 33-112.
2. Boichenko O. V., Sandul O. V. Rekreatsiia zhanru menippeii u tvorchosti Yu. Andrukhovycha. *Pytannia literaturoznavstva: zbirnyk naukovykh prats*, Vyp. 5. Chernivtsi, 1998. S. 76-86.
3. Hnatiuk O. Avantiurnyi roman i povalennia idoliv. *Andrukhovych Yu. I. Rekreatsii. Romany.* Kyiv: Chas, 1996. S. 10-26.
4. Polishchuk O. Khudozhnii dialoh avtora i personazha v novitnii ukrainskii prozi (90-ti roky KhKh st.): avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia k. filoloh. nauk: 10.01.01. Kyiv, 2004. 22 s.

5. Nünning A. Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Ed. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. S. 3-40.

Олена Сироїд

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.09

Українська духовна пісня: на переходах між писемною й усною традиціями

Явище духовної пісні в українській усній традиції вирізняється значним багатством, широтою, різноманітністю текстів за характером, часом виникнення, природою, формою, стилем, жанровими ознаками. У статті виділено окремі проблеми дослідження народного релігійного репертуару, насамперед особливості термінологічної практики, зв'язку з апокрифічними джерелами, процесу трансформації книжного твору в народному середовищі.

Ключові слова: духовна пісня, псалма, трансформація, фольклоризація, народний репертуар

The phenomenon of a spiritual song in the Ukrainian oral tradition is characterized by a considerable wealth, breadth, variety of texts in terms of character, by the time of appearance, nature, form, style, genre features. The separate problems of research into the folk religious repertory, first of all, the specificity of terminology, connection with apocryphal sources, the process of transformation of the book work in the folkloric milieu are selected in the article.

Key words: spiritual song, psal'ma, transformation, folklorization, folk repertoire

Характерно, що попри відсутність спеціальних монографічних студій на тему української духовної пісні усної традиції віддавна існує певна система підходів до цього явища. Поняття на означення духовних пісень, міркування про їх специфіку, жанрові особливості і місце в системі фольклору загалом, джерела, трансформації словесних та музичних текстів творять цілісну дискурсивну основу. Можна приймати чи відкидати окремі твердження,

однак це власне ті перевірені маркери, які дозволяють робити нові спроби осмислення матеріалу.

Сучасні вчені не раз констатують «термінологічну плутанину» в цій сфері [30, с. 9–11], часом намагаються її подолати [1]. Але справа не проста, бо процес «заплутування», як то звичайно буває, почався непомітно й має вже понад столітню історію. На те були різні причини, а передусім – недостатнє усвідомлення деяких важливих моментів: 1) тісне співіснування в українській усній традиції двох підгруп духовних творів: книжного й фольклорного походження (носії цих підгруп не відокремлюють, сприймають швидше як певну цілісність, однак при наукових студіях над текстами цього не можна не брати до уваги); 2) «змішування» наукових понять з народними; 3) «психологічна залежність» багатьох українських вчених від російського середовища й нерозуміння інакшості українського народного релігійного репертуару і справді російського.

Щодо першого, то визначення приналежності пісні до тієї чи іншої підгрупи може даватися нелегко: книжні тексти зазнавали іноді такої значної фольклоризації, що сліди їх книжності «розчинялися» в цьому процесі¹; водночас і в народні твори потрапляла книжна лексика, книжні форми, що ставали «оманою» для дослідників не лише духовних пісень, але й дум. У випадку з трансформованим текстом, без сумніву, переконливим аргументом виступатиме віднайдення авторського першозразка в рукописних або друкованих джерелах.

Ще від початку ХІХ ст. й понині автори різних розвідок, більше чи менше пов'язаних з духовними піснями народного репертуару, на їх означення вживали цілі ряди назв: «псалми», «канти», «божественні пісні», «священні пісні», «святі пісні», «духовні пісні» і т.д., що переважно

¹ Цих слідів могли не зауважити навіть такі вчені як Микола Костомаров чи Володимир Гнатюк, зокрема подаючи фольклоризовані варіанти книжної пісні «Царю Христе...» [16, с. 17–18; 22, с. 85].

справляють враження синонімічності². Насправді важко зрозуміти достеменно, хто яке значення вкладав у ці поняття з тої простої причини, що, здається, ніхто досі не завдав собі труда певних пояснень з цього приводу.

Вислів «духовні пісні», а точніше – «духовні ліричні пісні» знаходимо в ранній праці Миколи Костомарова, виданій 1843-го року [16, с. 19]³. Згодом про «духовні пісні» пише Павло Чубинський у передмові до свого відомого зібрання фольклорно-етнографічних матеріалів [41, с. XVIII]. У пізніших студіях інших авторів цей вираз зустрічається дедалі частіше і вже на нинішній день сприймається як щось найбільш прийняте. Водночас треба мати на увазі: йдеться про наукове поняття, яке в народному середовищі не функціонувало й зараз, як доводилося переконатися, респондентам малозрозуміле.

Досить рано на сторінках російськомовних видань з'являється слово «псальма», відразу ж виразно пов'язане з українським селянським ґрунтом [33, с. 262]. Якраз ця назва дуже швидко привернула до себе увагу збирачів та дослідників фольклору, стала особливо вживаною в наукових джерелах. Однак міра загадковості цього поняття, зокрема його походження, цілком не програє мірі його популярності. Близькість слів «псальма» і «псалом» – перше, що впадало ввічі багатьом вченим та давало поштовх до спроб пояснення біблійної генези української духовної пісні. Однак уважніші спостереження над текстами навіть лише писемної традиції скоро розвіюють такі припущення⁴.

² Вже самі лише вірші Григорія Сковороди, що «зробилися народними піснями» (Г.Гесс де Кальве), називали по-різному, див. ранні розвідки Сковородіани [5, с. 123; 33, с. 260, 262]. Цікаве у такому контексті свідчення Олександра Хиждеу про те, що і сам Григорій Сковорода по-різному називав свої пісні, зокрема вживав дві назви – «Божественні пісні» і «псалми» [38, с. 175].

³ Роман Кирчів цитує один з листів М.Костомарова 1844-го року, де також вживається цей вислів: «Лірники тутешні співають здебільшого духовні пісні» [17, с. 287].

⁴ Олександра Гнатюк «віршованим перекладам псалмів», які «трактувалися як духовні пісні», присвятила окремих підрозділ своєї

Звичайно, у народних виконавців поняття «псальма» могло викликати певні асоціації з текстами Псалтиря і церковними співами, бо так найперше промовляв сам християнський дух творів.

Проте варто, мабуть, звернутися до зафіксованих у різний час і в різних місцевостях упорядкованих словників лебійської мови. Попри неповноту доступного зараз такого матеріалу, друковані джерела кінця ХІХ ст.⁵ засвідчують широке вживання окремих слів та виразів у таємній мові українських мандрівних співців. Серед запозичень-грецизмів, що, за підсумками студій Олекси Горбача, є найчисленнішими в цій мові [8, с. 408], знаходимо цікаві форми: «псалити» [24, с. 238; 2, с. 706; 34, ч. 16, с. 365; 6, с. 17; 8, с. 11, 16, 23, 32, 426], «псальня» [2, с. 706; 8, с. 16, 426], «псальньи» [6, с. 14; 8, с. 37, 426], «псай псальньи» [6, с. 17; 8, с. 37, 426], що означають «співати», «пісня», «співай пісні». Як і решта грецизмів, вони «увійшли до українського арго ... від найдавніших часів» [8, с. 408], «усі ... потрапили в українські арго з розговірної грецької мови» [8, с. 408] «під час паломництва на південь безпосередньо від греків. Імовірно видається нам ... шлях, тому що загалом поняття, пов'язані якимось із церковно-релігійним життям, мають грецькі походження слова» [8, с. 417].

Велика ймовірність походження слова «псальма» з лебійської мови підтверджується не лише самим його звучанням, але й ширшим тлумаченням. За таких умов стає зрозумілим, чому ця назва в народному середовищі супроводжувала не тільки релігійні пісні, а й часто козацькі думи, похоронні пісні суто ліричного змісту та ін. Однак треба визнати її закріплення насамперед за духовними творами, зауваживши, що, попри значну популярність, могла не

монографії, відразу зазначивши, що «це явище не дуже поширене» [7, с. 135–136].

⁵ Оpubліковані словники лебійської мови див. у розвідках Кирила Студинського [24; 34], Валеріана Боржковського [2], Володимира Гнатюка [6], Олександра Малинки [26]. Про такий матеріал у рукописних джерелах див. у праці Костя Черемського [40, с. 128, 199].

охоплювати всієї української етнічної території. До таких міркувань підштовхують деякі моменти. Слова «псальма» не зустрічаємо в працях, присвячених усній традиції найбільш західних теренів, починаючи від польськомовних джерел першої половини ХІХ ст. та закінчуючи сучасними. Не зустрічаємо цієї назви й у словнику лебійської мови, який зафіксував Кирило Студинський, вивчаючи її варіанти з-під Львова [34, ч. 16, с. 365; 8, с. 23] і з-під Тернополя [24, с. 238; 8, с. 11], при тому, що слова «псалити», «псальник» (дяк) тут присутні. Можна додати також недавній польовий досвід, який не заперечує попереднього, а хіба засвідчує функціонування іншого народного поняття на означення групи позацерковних необрядових релігійних пісенних творів, зокрема на Бойківщині, – «Божі пісні».

А втім, доводиться констатувати й факт вживання у селянське середовище чужих для нього назв, таких як, скажімо, «кант» – слова, що до словника професійних інтерпретаторів духовної пісні усної традиції потрапляє, без сумніву, з міста. Для народних співців це пам'ять про книжне походження частини їх репертуару, хоча вияв такого усвідомлення відносно слабкий, принаймні слабший, ніж увага та повага до деяких знаних книжних авторів. Отже, канти, потрапляючи «в народні уста», скоро трансформувалися, втрачали свої жанрові прикмети і перетворювалися на те, що вже відповідало народному поняттю «псалми». Воно здебільшого й витісняло попередню назву, а якщо і ні, то вона залишалася при окремих творах задля легкої згадки про міське минуле «псальом»⁶.

Цікаво, що «сплітання» та «переплітання» цих двох понять – книжно-наукового й народного – стало довгим процесом у російських фольклорно-етнографічних та музикознавчих студіях. Історія цього процесу сягає, мабуть, першої половини ХІХ ст., виказує розуміння відношення і

⁶ Характерна форма родового відмінку множини від слова «псальма», широковживана зокрема на Чернігівщині й Харківщині, яку часто спостерігали в мові професійних співців і охоче наводили в своїх розвідках доповідачі ХІІ Археологічного з'їзду [28, с. 218; 39, с. 93].

«кантів», і «псальмів» до українського ґрунту⁷, але водночас нерозуміння цілком різного походження цих назв та різного їх значення⁸. А це додавало сміливості створювати «нову» термінологію, яка, попри свою зовнішню привабливість, не має під собою певної підстави, а до того ж суттєво заплутує справу. Маємо на увазі тут зокрема штучне відокремлення кантів релігійного змісту від світських, незважаючи на їхню помітну стилістичну єдність, і присвоєння першій групі назви «псальми»⁹.

На межі XIX і XX ст. на сторінках наукових видань також набуває поширення вислів «духовный стих» або його переклад «духовний вірш» на означення української духовної пісні. Тут знову ж таки проявився вплив російської науки¹⁰ й часу, коли все українське могло сприйматися лише як частина російського. Некоректність цієї назви щодо українського матеріалу пояснюється відсутністю народної традиції називати віршем співаний текст (тоді коли в Росії така традиція існувала) і разом з тим популярністю цілком окремого жанру виголошуваного вірша, приуроченого до певної події чи свята, який мав виразно бурлескний характер та при своєму виключно книжному походженні також немалий успіх серед простолуду¹¹.

⁷ «Его псалмы и канты до сихъ поръ поють въ Украинѣ и вспоминають Сковороду», – писав І.Снегирьов у своїй розвідці про Григорія Сковороду в 1823-му році [33, с. 262].

⁸ Такий момент досить добре виявляється, між іншим, у передмові до четвертого випуску збірника П.Безсонова, що стала об'єктом серйозної критики не лише українських, але й російських вчених [15, ч. II, вип. 4, с. I–XLVIII].

⁹ У певний час і українські музикознавці пробували опиратися на цю систему термінів, запроповану російською наукою [14, с. 6; 42]. Але згодом дійшли висновку про її надуманість і недосконалість, див., наприклад, підрозділ «Духовні та світські канти» в «Історії української музики» Лідії Корній [23, с. 206–221].

¹⁰ Таке припущення вже раніше прийшло на гадку Олександрі Гнатюк [7, с. 32].

¹¹ Цьому жанрові присвятив спеціальну працю Михайло Драгоманов [13].

Таким чином, поняття «духовна пісня», «псальма», «кант», «духовний вірш» належать до найчастіше вживаних в історії вивчення української релігійної пісенності. Однак насправді всіх тих назв, до яких вдавалися дослідники різних поколінь, назбирається значно більше. Складається враження, що кожен тут намагався висунути щось своє. Особливо винахідливістю вирізнялися романтики: з-посеред іншого привертають увагу «думи», «гімни» з різноманітними прикметниками на означення творів народного релігійного репертуару¹².

Нерідко згадки про духовні пісні усної традиції на сторінках друкованих праць супроводжуються означенням «апокрифічного». Насправді безсумнівний зв'язок з неканонічною християнською писемністю виявлено в основному на матеріалі народних колядок¹³. Щодо того пласту усної традиції, який розуміємо під поняттям «псальми» чи «Божі пісні», то над цими текстами наразі ще ніхто не провадив ґрунтовних студій такого плану. Правда, до нас дійшли деякі слушні спостереження дослідників, яким якраз, здається, вдалося глибше зануритися у світ релігійного кобзарсько-лірницького спадку. Їхні зауваження мають загальний характер, але водночас виглядають переконливими, можуть послужити добрим поштовхом до спеціального вивчення цієї проблеми. Зрештою, складається

¹² Багато промовлятиме вже хоч би це одне речення Миколи Костомарова: «Что касается до гимновъ, или духовныхъ лирическихъ пѣсень, то это, такъ сказать, религиозно-философскія думы, показывающія въ народѣ малорусскомъ наклонность къ созерцанію и размышленію» [16, с. 19].

¹³ Саме цей матеріал у такому контексті опинився свого часу в центрі уваги Миколи Сумцова [36], Михайла Грушевського при роботі над розділом історії літератури «Творчість на теми релігійно-моральні» [12, кн. 2]. Проблема зв'язку писемних апокрифічних джерел та українських народних колядок і зараз залишається актуальною, перебуває у полі зору сучасних фольклористів, див., наприклад, статтю Ірини Кметь «Мотиви «допомога селянина» та «чудо з пшеницею» в апокрифічному сюжеті про втечу святої родини до Єгипту» [18].

враження, що в слово «апокрифічне» дехто вкладає дещо інакше значення – те, що стало результатом народного переосмислення сюжетів, мотивів, образів, символів біблійних, житійних, або пов'язаних зі ще іншими канонічними християнськими джерелами.

Василь Горленко, розглядаючи в своїй розвідці «Кобзарі і лірники» трансформований зразок книжної пісні про св. Василя, висловив, між іншим, такі міркування: «Псальма, приведенная выше, любопытна, какъ одинъ изъ немногихъ обращиковъ малорусскихъ духовныхъ стиховъ, имѣющихъ источникомъ мистическія повѣсти или апокрифы. Подобными суевѣрными и темными сказаніями полны великорусскіе сборники Безсонова и Варенцова, съ ихъ огромными отдѣлами раскольничьихъ стиховъ. Въ малорусской духовной пѣсенности это явленіе случайное, какъ можно убѣдиться изъ приводимой ниже возможно полной библиографіи разсѣянныхъ по разнымъ сборникамъ псальмъ и лирничьихъ пѣсень» [9, с. 650].

Продовження і ширше розгортання таких думок на основі зіставлення української й російської релігійних пісенних стихій зустрічаємо більше, ніж через чверть століття у праці Володимира Щепотьєва: «Кстати сказать, этимъ отсутствіемъ подробностей загробной жизни малорусскіе стихи отличаются отъ великорусскихъ, въ которыхъ муки грѣшныхъ изображены съ большими подробностями. И безъ того болѣе мрачная, чѣмъ у южанъ, фантазія Сѣвера, воспринявъ, какъ благодарная почва, суровое ученіе аскетизма византійскихъ, а за ними и древнерусскихъ книжниковъ, стала еще болѣе мрачной. И въ великорусскихъ стихахъ мы встрѣчаемъ подробнѣйшія описанія адскихъ мученій, при чемъ не только нравственныхъ, какъ преимущественно въ малорусскихъ, но и физическихъ... [44, с. 31] И нельзя не сказать, что по чувству художественной мѣры южно-русскіе стихи объ этомъ предметѣ стоятъ выше сѣверныхъ. Интересенъ въ этомъ отношеніи великорусскій стихъ о грѣшной матери... Основой этого стиха является разсказъ изъ сборника

«Великое Зерцало»... Рассказъ этотъ встрѣчается и въ сѣверныхъ и въ южныхъ рукописяхъ ... , но использованъ былъ, какъ тема для стиха, только на сѣверѣ. Ясно, почему это произошло: изъ приведенныхъ примѣровъ видно, что адскія муки несчастной грѣшницы нашли себѣ вполне подходящую почву и много параллелей въ творчествѣ Сѣвера и оказались чужды духовнымъ стихамъ Юга» [44, с. 32].

Ідея зіставлення авторського пісенного першотвору з його фольклоризованим варіантом, а також спроба короткої характеристики процесу трансформації книжного тексту «в устах» лірників належить фольклористові-романтику Еразмові Ізопольському [45, с. 56]. Павло Чубинський у передмові до свого великого зібрання фольклорно-етнографічних матеріалів зізнається в намірах порівнянь «духовних пісень» та «духовних колядок», що їх «старався передавати ... як співає ... народ», з текстами «Богогласника», але, «на жаль, ... не мав ... цього джерела» [41, с. XVIII–XIX]. Зрештою, схильність до проведення паралелей між авторськими й відповідними трансформованими зразками виказують праці Сковородіани перших десятиліть ХІХ ст. [27, с. 118–119].

Значно глибші й конкретніші висновки про долю книжних віршів в усній традиції зробила Софія Щеглова в своїй відомій студії над «Богогласником», виданій у 1918 році [43]. Їй вперше, мабуть, вдалося виявити й чітко виділити цілий ряд закономірностей процесу фольклоризації на прикладах словесних текстів «Богогласника»¹⁴: 1) «Прежде всего измѣненію подвергся языкъ пѣсень, въ которомъ книжныя слова и выраженія замѣняются народными...» [43, с. 336]; 2) «Но народное вліяніе ... проникло и болѣе глубоко; это явленіе сказалося въ добавленіяхъ, которыя сдѣланы въ заимствованныхъ пѣсняхъ ... въ чисто-народномъ духѣ...» [43, с. 336–337]; 3) «...наряду съ этимъ многое изъ книжнаго текста

¹⁴ Див. розділ Х. «Судьба пѣсень «Богогласника» [43, с. 334–339].

пропускається... Пропуски эти объясняются тѣмъ, что заключающийся въ пропущенныхъ строфахъ матеріаль мало говоритъ народному пониманію, особенно ... гдѣ много реторики...» [43, с. 337]; 4) «Помимо пропуска цѣлаго ряда строфъ наблюдается въ пѣсняхъ и замѣна отдѣльныхъ непонятныхъ выраженій болѣе понятными, народными ... или книжныя слова ... замѣнены болѣе народными...» [43, с. 337]; 5) «Но не всегда народные пѣвцы передѣлывали мало понятныя для нихъ мѣста виршъ, очень часто они, не понимая сами этихъ мѣстъ, искажали ихъ, передавая ихъ безъ всякаго смысла, иногда лишь сходно въ звуковомъ отношеніи...» [43, с. 338]; 6) «Помимо искаженій нѣкоторыхъ мѣстъ пѣсень «Богогласника», непониманіе смысла и содержанія ихъ выразилось и въ перетасовкѣ тѣхъ строфъ, которыя заимствовались. Въ «Богогласникѣ», какъ нами указывалось, содержаніе располагалось послѣдовательно, логично; народные же пѣвцы, запомнивъ отдѣльныя строфы, располагали ихъ иногда въ другомъ порядкѣ...» [43, с. 338].

Наприкінці ХХ ст. спостереження над особливостями трансформації барокових духовних пісень у народному репертуарі продовжила Олександра Гнатюк [7, с. 143–146]. Серед названих характерних засобів впізнаються і ті, які вже зауважила Софія Щеглова, але в розширеному плані. Отже, на основі відносно незначної кількості текстів виявлено чимало цікавих моментів: 1) «змінювалася мова цих пісень з книжної на близьку до народної» [7, с. 143] – достосовувалася «до рівня сприймання слухачів» [7, с. 145]; 2) «траплялися зміни початкового значення тексту. Найчастіше це явище т. зв. народної етимології. Наприклад, ... незрозумілі назви ... по-різному перекручуються...» [7, с. 143], «вводиться спрощені формули, які інколи позбавлені ... свого первісного значення» [7, с. 145]; 3) «українізування імен або уведення до пісні місцевого колориту, при чому цей останній процес, як здається, був підсвідомим» [7, с. 144]; 4) «значним перетворенням підлягала поетика й структура пісні» [7, с. 144]: а) «редукування незрозумілих висловів, зокрема

120 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство абстрактних» [7, с. 145], можливі пропуски однієї чи кількох строф, також «різке зменшення кількості строф» [7, с. 145]; б) «вплетення строф з інших творів цього типу» [7, с. 145]; в) «використання елементів поетики народної пісні (постійні епітети, паралелізм рядків, спертий на синтаксичному і символічному паралелізмі, вплетення популярних афористичних висловів)» [7, с. 145].

Порівнюючи авторський і фольклоризований варіанти пісні «Дочасний живот человѣку», О.Гнатюк виявляє на цьому прикладі загалом важливу властивість трансформації книжного твору в усній традиції: «Варто звернути увагу на явище, характерне для пісень ненародного походження у народному репертуарі: перші строфи обох текстів близькі до себе, потім пропускається декілька строф, далі – повернення до тексту, після чого вводиться чужий текст, також ненародного походження... Потім настає повернення до головного русла, але вже неточне...» [7, с. 145]

Згадок про працю С.Щеглової, покликань на неї не знаходимо у підрозділі, присвяченому духовним пісням, що увійшли в народний репертуар, тому й невідомо, чи О.Гнатюк звернула увагу на досвід своєї попередниці. Зіставляючи результати їхніх спостережень, помічаємо насамперед спільні моменти, а щодо відмінних, то в сукупності вони творять цілісну картину, деталі якої вдало доповнюють одна одну. Отже, зусилля С.Щеглової і О.Гнатюк, спрямовані на дослідження специфіки фольклоризації релігійних книжних пісенних творів в українській усній традиції, є доброю основою для подальших студій у такому напрямку. При охопленні ширшого кола текстів можна не раз перевірити вже зроблені висновки, зокрема підтвердити чи й значно доповнити їх.

Діахронний зріз явища духовної пісні української усної традиції виказує його складність і багатогранність. Зародження губиться десь у глибині віків. Важко дається визначення часу виникнення фольклорних текстів. Думку про існування народної християнської пісенної епіки в давньоруський період висловлювали зокрема Філарет

Колесса [21, с. 95; 20, с. 215], Михайло Грушевський¹⁵, Софія Грица [11, с. 169; 10, с. 116–117]. До такого припущення легко приєднатися, беручи до уваги передусім деякі зразки, що попри всілякі, можливо, значні зміни все ж донесли збережений дух архаїки, який виявляється у лаконічності, символічності вислову, помітних ознаках міфологічного мислення¹⁶.

Епоха особливо активної взаємодії фольклорної та літературно-музичної стихій припадає на XVII – XVIII століття. Тоді до народного репертуару вливається чимала хвиля авторських пісень. Окремі з них набувають значної популярності, стають улюбленими, зазнаючи помітних змін у напрямку фольклоризації, іноді спричиняються до появи нових народних духовних творів насамперед ліричного характеру. Водночас пізньобарокові поети у більш чи менш майстерний спосіб дедалі виразніше виказують свою профольклорну орієнтацію.

Наступна нова літературна хвиля входить у русло української народної духовної пісенності на межі XIX і XX ст.: священники-василіяни свідомо намагаються оновити й розширити церковний позаобрядовий репертуар, надаючи йому важливого виховного значення [29]. З'являються такі збірники, які не раз перевидаються, зокрема наприкінці XX – на початку XXI ст. Їх вміст і зараз чи не найвідоміший – передусім як супровід до різних релігійно-церковних подій. Багато текстів передруковуються в сучасних молитовниках, їх вплив і на давніші духовні та світські пісні усної традиції, і

¹⁵ Див. підрозділ «Течія героїчно-епічна і релігійно-легендарна» четвертого тому «Історії української літератури» [12, кн. 1, с. 177–194].

¹⁶ До таких зразків можна віднести, наприклад, пісню про св. Юрія, відому насамперед як лірницьку завдяки М.Лисенковій [3, с. 186] й П.Демуцькому [25, с. 26]. Українські та білоруські словесні варіанти другої половини XX – початку XXI ст. опубліковані в розвідці Галини Василькевич та Ігоря Гунчика [4]. Можна тут згадати й «Самарянку», «Страшний Суд», що також досі функціонують в усній традиції, ще інші твори.

на новотвори загалом відчутний, тому в майбутньому, мабуть, назріє потреба ретельніших студій цього процесу.

Важливий момент в історії розвитку народної релігійної творчості пов'язаний з кульмінацією богоборства в підросійській Україні: виникнення цілого пласту «Калинівських» пісень на Східному Поділлі в 20-ті роки ХХ ст. Вони розповідають про Калинівське Чудо, також про інші Об'явлення того періоду. Глибший аналіз тих текстів залишив Павло Попов [32], сучасник великого релігійного здвигу, і за його працею можна з'ясувати основний склад цієї групи паломницьких творів. Це, по-перше, цілком оригінальні нові пісні, по-друге, новотвори, що виникли на основі давніших фольклорних релігійних текстів, по-третє – давні народні духовні пісні з різними сюжетами, інтерес до яких якраз посилили новіші події.

Насамкінець зауважимо, що всі рівні такого зрізу можуть незле простежуватися на матеріалі сучасної усної традиції, навіть у межах відносно вузької території – одної області чи лише кількох сусідніх сіл, зокрема й прилеглих до міста чи містечка. Не становитимуть тут винятку також «Калинівські» пісні, на які натрапляємо, наприклад, пізнаючи репертуар прочан Львівщини¹⁷: часо-просторові відстані, як переконуємося, для подібних пісенних мандрів не створюють великих перешкод.

Українська духовна пісня – багатий матеріал для дослідження культурно-мистецьких, фольклорних, релігійних взаємин українців з іншими народами. Серед українських творів зустрічаємо зразки, що мають близькі варіанти у польському, чеському, моравському, серболужицькому фольклорі. Про велику ймовірність міграції деяких пісень на наші землі зі Заходу, зокрема з

¹⁷ Навчитися «Калинівських» пісень можна було зокрема у Грушеві на Дрогобиччині, де в 1987 році, якраз у річницю Чорнобильської трагедії почалися Об'явлення Богородиці й розгорнулося паломництво навіть не загальноукраїнського, а міжнародного масштабу. Саме з цим періодом пов'язаний запис Івана Хланти варіанту «Калинівської» пісні «Ой щасливий отой путь...» зі Закарпаття [31, с. 61–62].

чесько-моравських теренів писали Іван Франко [37, с. 36], Михайло Грушевський [12, кн. 2, с. 273], Філарет Колесса [19, с. 292–293]. Микола Сумцов у рецензії на працю Павла Житецького розгорнув думку про зв'язок українських книжних і фольклорних духовних пісень з європейськими авторськими та народними поетично-музичними текстами, насамперед французькими, бретонськими, підкріпивши свої міркування переконливими доказами [35, с. 93–94, 100–101]. Водночас, географія й сфери впливу українських духовних пісень також достатньо широкі, ареал їх побутування виходить далеко за межі українських етнічних земель, особливо в північно-східному напрямку, що засвідчують численні записи від народних виконавців, рукописні збірники насамперед з Білорусії, Росії. Існують джерела, пов'язані з Балканами, що підтверджують функціонування українського релігійного репертуару, скажімо, в Сербії¹⁸. Можна зауважити й присутність деяких пісенних духовних творів російського походження різної давності в українській усній традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст. До їх популяризації причетні передусім російські секти, які в певний час поширилися на українській території. Найпомітнішими такі впливи були на Північному Сході України. Однак кількість цих текстів незначна, нерідко з'являлися їх українські версії, на що звернув увагу П.Попов¹⁹, але загалом це питання, як ще багато інших, досі не вивчене.

Коло проблем, пов'язаних зі студіями над українськими духовними піснями народного репертуару, достатньо широке і спирається на певні традиції, зумовлені об'єктивними та суб'єктивними чинниками. Утім, кожна з «традиційних» проблем має свій ступінь повноти

¹⁸ Щоб переконатися у значній популярності українських духовних пісень за межами українських етнічних земель, насамперед у Білорусії, Росії, Сербії, достатньо одного лише зібрання П.Безсонова [15].

¹⁹ Зокрема, про такі зразки йде мова у розвідці П.Попова «До текстів т. зв. «Калинівських» пісень» [32].

124 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
представлення й осмислення, що так чи інакше впливає на сучасний стан розуміння та сприйняття цієї сфери українського фольклору. Вивіреність одних підходів дають підставу сміливо продовжувати працю попередників, невиразність, сумнівність чи неповнота інших – зобов'язують шукати нових шляхів і відповідей.

Література:

1. *Богданова Олена*. Канти і псалми в лірницькому репертуарі: проблема жанрової атрибуції // Проблеми етномузикології. Випуск 4. Київ: «Енергія», 2009. С. 236–259.
2. *Боржковскій Валеріанъ*. Лирники // Кієвская Старина. 1889. Сентябрь. С. 653–708.
3. *Боян*. Народні музичні струменти на Україні // Зорж. Р. XV. 1894. Ч. 8. С. 185–187.
4. *Василькевич Галина, Гунчик Ігор*. Народні пісні про святого Юрія і Цмока з українсько-білоруського помежів'я // Міфологія і фольклор. 2012, № 1. С. 88–102.
5. *Гессъ де Кальве Густавъ, Вернетъ Иванъ*. Сковорода, Украинскій Философъ // Украинскій вѣстникъ на 1817^й годъ. Часть шестая. Мѣсяць Апрѣль. Харьковъ: Въ Университетской Типографіи, 1817. С. 106–131.
6. *Гнатюк Володимир*. Лірники // Етнографічний збірник. Т. II. Львів: З друкарні НТШ, 1896. С. 1–73.
7. *Гнатюк Олександра*. Українська духовна бароккова пісня. Варшава – Київ: «Перевал», 1994. 188 с.
8. *Горбач Олекса*. Арго в Україні. Львів: Видавництво НУ «Львівська політехніка», 2006. 688 с.
9. *Горленко Василій*. Кобзари и лирники // Кієвская Старина. 1884. Декабрь. С. 639–657.
10. *Грица Софія*. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Київ – Тернопіль: «Астон», 2007. 152 с.
11. *Грица Софія*. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: «Астон», 2000. 228 с.
12. *Грушевський Михайло*. Історія української літератури. Том IV. Книга 1. Київ: «Либідь», 1994. 336 с. Книга 2. Київ: «Либідь», 1994. 320 с.
13. *Драгоманов Михайло*. Матеріали для історії віршів українських // Жите і слово. Том I. Львів: З друкарні Інститута Ставропігійського, 1894. С. 36–48, 436–453. Том II. Львів: З друкарні Інститута Ставропігійського, 1894. С. 61–68, 205–224.

14. *Ивченко Лариса*. Украинский кант XVII – XVIII в.в.: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Киев, 1988. 16 с.
15. Калѣки перехожіе. Сборникъ стиховъ и изслѣдование *П.Безсонова*. Часть I. Выпускъ 1 – 3. Москва: Въ Типографіи А.Семѣна, 1861. VI+524+IV+525–824+IV с. Часть II. Выпускъ 4. Москва: Въ типографіи Бахметева, 1863. XLVIII + 252 с. Выпускъ 5. Москва: Въ типографіи лазар. инст. вост. языковъ, 1863. XI+260 с. Выпускъ 6. Москва: Въ типографіи лазар. инст. вост. языковъ, 1864. XXII+328 с.
16. *Кастомаровъ Николай*. Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи. Харьковъ: Въ университетской типографіи, 1843. 218 с.
17. *Кирчів Роман*. Історія української фольклористики. Т. 1. Преромантична і романтична фольклористика. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2017. 524 с.
18. *Кметь Ірина*. Мотиви «допомога селянина» та «чудо з пшеницею» в апокрифічному сюжеті про втечу святої родини до Єгипту // Вісник Львівського університету. Випуск 41. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2007. С. 292–301.
19. *Колесса Філарет*. Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам) / Публікація, коментар *Ірини Довгалюк і Андрія Вовчака* // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Випуск 10. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2011. С. 285–302.
20. *Колесса Філарет*. Музикознавчі праці. Київ: «Наукова думка», 1970. 592 с.
21. *Колесса Філарет*. Ритміка українських народних пісень // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том LXXXVI. Львів: З друкарні НТШ, 1907. С. 64–116.
22. Колядки і щедрівки. Том I. / Зібрав *Володимир Гнатюк* // Етнографічний збірник. Том XXXV. У Львові: З друкарні НТШ, 1914. XXXIV + 270 с.
23. *Корній Лідія*. Історія української музики. Частина перша. Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1996. 315 с.
24. *Кость Викторинъ*. Дѣдѣвска мова // Зоря. 1886. Число 13. и 14. С. 237–239.
25. Лира и ийи мотивы. Зібравъ въ Кыйивщини *П.Демуцький*. Кыйивъ: Нотопечатня и друкарня И.И.Чоколова, 1903. 58 с.
26. *Малинка Александръ*. Кобзари и лирники // Земскій Сборникъ Черниговской губерніи. Апрѣль. Черниговъ: Типографія Губернскаго Земства, 1903. С. 60–92.

126 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

27. *Маслович Василій*. О Баснѣ и Баснописцахъ разныхъ народовъ, извѣстїе объ ихъ жизни, съ нѣкоторыми замѣчанїями на ихъ басни и самыя басни оныхъ. Въ Харьковѣ: Въ Университетской Типографїи, 1816. VI + 140 с.

<http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/5173>

(цифрова копія видання розміщена на цьому сайті, дата доступу: 24.04.2014)

28. *Масловъ Сергей*. Лирники Полтавской и Черниговской губерній // Сборникъ Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества. Томъ 13-й. Харьковъ: Типо-Литографїя «Печатное Дѣло», 1902. С. 217–226.

29. *Матїйчин Ірина*. До питання зародження нового етапу духовної пісні в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Вип. 2. Тернопіль: ТНПУ, 2012. С. 94–101.

30. *Медведик Юрій*. Українська духовна пісня ХVІІ – ХVІІІ століть. Львів: Видавництво УКУ, 2006. 324 с.

31. Покаянні та похоронні пісні / Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., примітки *Івана Хланти*; розшифрування мелодій *Федора Копинця*. Ужгород: «Патент», 2007. 272 с.

32. *Попов Павло*. До текстів т. зв. «Калинівських» пісень // Етнографічний вісник. Кн. 4. У Києві: З друкарні Української Академії Наук, 1927. С. 8–30.

33. *Снегирѣвъ Иванъ*. Украинскій Философъ Григорій Саввичъ Сковорода // Отечественныя записки. 1823. Часть шестнадцатая. № 43. Ноябрь. С. 249–263.

34. *Студинський Кирило*. Лїрники // Зорф. 1894. Ч. 11. С. 257–261. Ч. 12. С. 284–286. Ч. 14. С. 324–326. Ч. 15. С. 345. Ч. 16. С. 365–366. Ч. 17. С. 385–387. Ч. 18. С. 403–404. Ч. 19. С. 425–426.

35. *Сумцовъ Николай*. Замѣтки о малорусскихъ думахъ и духовныхъ виршахъ // Этнографическое обозрѣніе. 1895, № 1. С. 79–107.

36. *Сумцовъ Николай*. Очерки исторїи южно-русскихъ апокрифическихъ сказанїй и пѣсенъ. Кїевъ: Тип. А.Давиденко, 1888. 161 с.

37. *Франко Иван*. Зібрання творів: У 50 томах. Том 36. Кїїв: «Наукова думка», 1982. 488 с.

38. *Хиждеу Александръ*. Григорій Варсава Сковорода. Историко-критическїй очеркъ // Телескопъ. 1835. Часть XXVI. № 6. С. 151–178.

39. *Хоткевичъ Игнатий*. Нѣсколько словъ объ украинскихъ бандуристахъ и лирникахъ // Этнографическое обозрѣніе. 1903, № 2. С. 87–106.
40. *Черемський Кость*. Шлях звичаю. Харків: «Глас», 2002. 447 с.
41. *Чубинскій Павло*. Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край. Томъ первый. Выпускъ первый. С.-Петербургъ: Типографія В.Безобразова и комп., 1872. XXX+224 с.
42. *Шеффер Тамара*. Канти і псалми // Історія української музики: В шести томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1989. С. 217–231.
43. *Щеглова Софія*. «Богогласникъ». Историко-литературное изслѣдованіе. Київ: Типографія Университета Св.Владимира, 1918. IX + 347 с.
44. *Щепотьевъ Владимиръ*. Главныя темы религіознаго пѣсеннаго творчества украинскаго народа въ христiанскій періодъ // Труды Полтавской ученой архивной комиссіи. Выпускъ седьмой. Полтава: Электр. тип. Г.И.Маркевича, 1910. С. 1–45.
45. *Izopolski Erazm*. Badania podań ludu. II. Śpiewy religijne chrześcijańskie // Athenaeum. 1843. Tom piąty. S. 49–60.

УДК 821.161.2 06. 09 - 1

Тетяна Скуратко, к. філол. наук, доц.
ТНПУ ім. В.Гнатюка (Тернопіль)
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.10

Особливості поетики драматичної поеми Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди»

У статті проаналізовано драматичну поему Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи драматичних поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. Поетична драматургія І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії ХХ століття.

Ключові слова: *наратив, наратор, жанр, драматична поема, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ.*

The article analyzes the dramatic poem «Zorya i smert Pablo Nerudi» of Ivan Drach, reveals the typological specifics of genre nature of his dramatic poems, their importance in the literary process in the modern era. Ivan Drach's poetic drama is considered in the context of Ukrainian poetry of the twentieth century.

It is emphasized in the article that the characteristic feature of Ivan Drach's poetic dramaturgy is intellectual stream, rational load, enrichment of philosophical content, deepening of lyricism, psychologism, the author resorts to images of a conditional, fantastic world, reflected in the structure of poems, was, means and techniques of artistic expression.

Much attention has been focused on the study of the multi-layered metaphor of a brightly national character. The researcher emphasizes that the author's consciousness of the poet is produced in out-of-subject forms of the author's consciousness (genre, conflict, pathos, style); the subject organization of the poem «Zorya I Smert Pablo Nerudy» («The Dawn and Death of Pablo Neruda») is characterized by an increased phraseological point of view, two-fold formations, collage, conventionality of action, the use of character images, travesty, conflict of ideas.

In the article, the researcher emphasizes that the poetic discourse of Ivan Drach attests to a deep awareness of the great historical mission of literature, since in his poems the artist most accurately expresses the essence of the dialectic of traditions and innovation as the main engine of cultural progress.

Keywords: *narrative, genre, dramatic poem, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space (chronotop), image.*

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Кожен етап осмислення творчого феномену Івана Драча вносить певні корективи, розширює горизонти бачення творення новітньої української літератури. Дослідження ліро-епосу митця як самобутнього художнього світу в його цілісності видається нам особливо репрезентативним, бо продовжує пошуки продуктивних шляхів аналізу творчості окремого автора як виразника свого часу.

Багаторівнева рецепція поем Івана Драча свідчить, що актуальність митця в сучасному літературознавстві забезпечується не лише статусом одного з найяскравіших репрезентантів поетичного плину ХХІ століття, не тільки

талантом світового масштабу, а передусім тим, що його творчість, зокрема ліро-епос, усвідомлюється як невичерпний матеріал для літературознавчих студій.

Актуальність нашої роботи вмотивована тим, що на часі комплексне вивчення поетичної драматургії Івана Драча, в якій яскраво виявилася творча особистість письменника.

Новаторством ліро-епосу І. Драча в плані композиції твору була колажність, на сюжетну канву твору автор накладав різні мотиви, що набувають форми асамбляжу. З цією метою наратор застосовує монологи персонажів (рольова, персонажна оповідь), використовує таку суб'єктну форму, як «я» – «ти», «я» – «ми», що можемо спостерігати у драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980).

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Осягнення творчого доробку митця передбачає процес осмислення через призму законів його існування та характеру буття речей і явищ у ньому, виявлення й аналіз констант авторського поетичного світу. Особливості організації художнього світу поетичного доробку Івана Драча розкрито у працях В. Галацької, Л. Дем'янівської, І. Дзуби, М. Жулинського, М. Ільницького, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його творчості. Поглиблюють творчий портрет поета-шістдесятника дослідження В. Галацької, Л. Тихої, Т. Скуратко.

Виклад основного матеріалу дослідження. У драматичній поемі І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча, що є своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинами та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація цього жанру відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча.

Драматична поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чилійський лад». Заголовок твору виступає перифразованою назвою твору самого П. Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». У назві-ремінісценції закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними утвореннями: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди. У центрі конфлікту – образ видатного чилійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди.

У поемі І. Драч досить активно використовує багату поетичну спадщину П. Неруди. Тут і «Ода Федеріко Гарсія Лорці», «І побиття горобців», і «Ода обірваному дзвону», і «Пояснення», і вірш з циклів «Двадцять поем любові і одна пісня відчаю» та «Пісня для всіх».

Художній наратив поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів

життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства.

Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами: двохпалубний корабель, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктивними формами вираження авторської свідомості, на які «працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-усезнавця про події максимально драматично насичена [13, с. 150]. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верлібрових вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії.

Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктивних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назваремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: *«Поет – доля, а не професія»; «Капітан – професор секретної поліції, він же*

*сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»; «Ромео I – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»; «Ромео II – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»; «Ромео III – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)» [3, с. 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами служіння великому мистецтву: *«В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан»* [3, с. 333].*

У І. Драча персонажі постають не стільки образами-характерами, скільки образами-символами, які втілюють боротьбу добра і зла, творчої свободи і внутрішнього рабства, боротьбу між Поетом і владою (*«доля, а не професія»* [3, с. 331]), що відбилося в центральному образі ліро-драматичної поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди», який протиставляється репресивному режимові, втіленому в образі Капітана (кат, *«який звук до всього і ні в що не вірить; в арауканському карнавалі, якому відповідає Маска-Смерть»*) [3, с. 331].

Корабель – символ всієї творчості П. Неруди. Мариністська тематика є провідною в його поезії. Досить навести назви збірок, щоб пересвідчитись у цьому: «Море і дзвони», «Великий океан», «Плавання і повернення», «Вірші Капітана», «Меморіал Чорного острова». Корабель – улюблений образ П. Неруди. Він навіть любив називати себе Капітаном. Та й сам І. Драч не заперечує запозичення цього образу-символу поеми з творчості П. Неруди: *«Такий цей корабель постає зі спогадів сучасників, очевидців, друзів і наклепників»* [3, с. 201]. Більше того, автор заповнює сцену специфічним реквізитом – улюбленими речами Поета,

пов'язуючи тим самим образ корабля з біографією чилійського митця. Відомо, як по-особливому, навіть меланхолійно ставився П. Неруда до різноманітних дрібничок домашнього побуту.

Цікавим є зіставлення океану з калюжами: «*В калюжах важко кораблю ходити, Лаштуймося на океан*» [3, с. 333], – бо воно неодмінно викликає асоціації з нерудівськими кораблем, що долає океанічні обшири, і корабликом у плящі.

Привертає увагу і запозичене порівняння Чилі з балконом (воно, до речі, зустрічається і в «Президенті» В. Земляка). Для Пабло – його Чилі – це балкон, півострів, одним боком зв'язаний з гнітючою віделівською, а потім піночетівською дійсністю і омийтий освіжаючим вирієм великих мрій поета. Проте оригінальність І. Драча не в реквізитному антуражі, а в тому, якого значення він надає тим речам, які знаходяться на сцені. Усі вони збільшених, навіть гігантських розмірів: *Великий Дерев'яний Черевик, Великий Чорний Дерев'яний Ключ, Величезне колесо старої гарби, Пісочний Годинник, Величезний завбільшки з людину, Великий барабан, Величезний глобус старовинної роботи* [3, с. 334]. Прирівнюючи речі до людей (характерно, що на нижній палубі, де вони розміщені, діють переважно негативні персонажі), І. Драч тим самим прирівнює люців Ареляно, Ромео до речей на зразок Величезного Вуха. Таким чином, через гіперболу щодо речей автор застосовує літоту щодо людей (подібний прийом зустрічаємо у казці братів Грімм «Хлопчик-мізинчик»).

Окрім того, всі предмети у поемі функціонують самі по собі. У критиці ця деталь чомусь обійдена мовчанням, а поет, між іншим, хотів звернути на це увагу читача, навіть виділивши слова «САМІ ПО СОБІ» особливим шрифтом.

Поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», як і поеми Л. Костенко «Сніг у Флоренції» та Лесі Українки «У пущі» й «Оргія», позначена естетикою смерті: символічно чи фізично помирають усі герої [13, с. 152]. Однак ця естетика смерті в митців є різною: самогубство Антея («Оргія») Лесі

Українки можна вважати індивідуальною поразкою модерного героя, для якого смерть стає визволенням та утвердженням власної свободи; смерть Поета («Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча) стає безсмертям митця, реалізацією його власного «я», а загибель Рустичі – це неможливість подолати духовні цінності, якими є вільна воля митця.

Продовжуючи традиції вертепної драми, М. Куліша («Патетична соната»), автор ділить сцену на дві палуби – нижню і верхню. На нижній палубі – хаос, який відтворює рух життя: *«Прапор то опускається САМ ПО СОБІ, то піднімається; жіночі статуї – рости, які можуть оживати, коли захочуть, САМІ ПО СОБІ; Великий Чорний Дерев'яний Ключ, який хоче – висить, хоче – ходить»* [3, с. 334], а виділені автором слова «САМ ПО СОБІ» увиразнюють, наголошують на «вільному принципі корабля» [3, с. 334]. Верхня ж палуба – чиста, порожня, що втілює найвищі поривання душі митця.

Такий «розподіл» дії ґрунтується на забутих традиціях народного лялькового театру Середньовіччя. Згадаймо «триповерховий» принцип постановки «шкільних» п'єс, де на верхньому ярусі діяли боги, ангели, тобто позитивне начало у житті, а на нижньому – демонічні сили (тобто негативне начало), що намагались спокусити простолюдинів. Таке «спокушування» в поемі І. Драча особливо увиразнюється у зв'язку з використанням образів Ромео і Джульєтти. Переосмислення цих образів особливо ефективно через те, що характер «спокушування» за допомогою електричного струму діаметрально протилежне у всіх відношеннях до того ідилічного кохання, яке склалося між героями трагедії В. Шекспіра. А оскільки конфлікт у драмі І. Драча відображає «драму ідей», то й мета «спокушування» відрізняється від тої, яку ставили перед собою демонічні сили у середньовічному вертепі. І тут знову присутність специфічних деталей: катування Джульєтти автор називає дослідженням «червоної Джулії». Нарешті, слід відзначити, що Джульєтта ще надто неосвічена і тому

нагадує середньовічних простолюдинів, які були безпорадними перед вищими силами.

Цікавим є те, що автор «примушує» героїв верхньої і нижньої палуб вступати у діалог між собою, в якому ще більше виявляється ницість таких персонажів, як Критик, який вміє лиш цинічно заявити: *Пабло Неруда поетом був / до книжки «Іспанія в серці». / Нею він вдарив / у серце власній поезії* [3, с. 350], або задавати Поетові наївні питання: *А чому в «Оді Федеріко...» ви кажете, / що тепер через Лорку фарбують / в блакитний колір лікарні?* [3, с. 348]. Нарешті, «розподіл» дії на двох палубах має і суто практичні переваги, бо робить її розгортання динамічнішим і конденсованішим.

Ще одна важлива, на наш погляд, особливість конфлікту ідей – колажність, що виявляється в композиції (поєднання реальності з фантазмагорією) і в художньому наративі. В поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вухо»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутоків жанру драматичної поеми.

Колажність структури твору зумовлює переплетення кількох сюжетних ліній, по суті, лиш апогей моральної кризи Ареляно збігається з кульмінацією драми. Що ж до Джульетти, то вища точка її еволюції настає ще в кінці другої частини, коли вона розповідає: *«Мамо, я дала відповіді на всі їхні запитання. Це був довгий і болючий процес, тому що я намагалась давати якомога менше свідчень, я надіялась хоч якось вберегти тих, кого зумію. Мамо, біда була в тому, що істина здавалось їм менш правдоподібною, менш ймовірною, ніж брехня»* [3, с. 389]. Неодночасність розгортання різних сюжетних ліній змушує читача постійно перебувати в крайньому напруженні, чим драматична поема нагадує своєрідну макронуелу.

Для посилення емоційного впливу на читача, автор діалогізує запозичений з мемуарів матеріал (у цьому ж уривку), поєднуючи висловлювання Неруди про Лорку з розповіддю самого Федеріко. Слід зауважити, що інколи

автор тільки відштовхується від художньо-документального матеріалу, створюючи оригінальні стилізації. Так, «промова» хору «Де може сховатися сліпий?..» з «Епілогу» є, по суті, імітацією «Книги питань» Пабло Неруди.

Вважаємо, що документальний матеріал широко залучається Драчем при творенні образів як історичних осіб, так і вигаданих персонажів (Лорка, Джульєтта, Ареляно). Особливо цікавий з цього погляду останній. Використовуючи розділ спогадів П. Неруди «Диявольський тин», зокрема факти знайомства Поета з Ареляно та підлостей останнього, наклепів на Неруду, що був у той час послом Іспанії, автор драми іде далі, оригінально домислюючи наступний життєвий шлях Капітана, зробивши його жорстоким карателем народної революції, переслідувачем всіх і всього, пов'язаного з творчістю чилійського співця.

Проте намагаючись по-своєму трактувати окремі події, І. Драч, за справедливим зауваженням А. Янченка, допускає певні неточності фактичного характеру [15, с. 16], наприклад, у з'ясуванні відносин між Поетом і Ареляно на початковому етапі: *«Жадоба Ареляно до грошей, / його збитки росли на очах, – / я ж ніколи не був спостережливий»* [3; с. 358]. Авторське трактування зізнання Пабло суперечить життєвій, документальній правді.

Варто відзначити, що навіть при буквальному використанні документального матеріалу, поет шукає своєрідних, нетрадиційних або призабутих шляхів подачі чи інтерпретацій цього матеріалу, наприклад, виведення на сцену хору.

Мова І. Драча також відзначається афористичністю: *«Та ми поети / В більшості своїй / Серед інших оригінальних ознак / Маємо здатність ставати / Коли вогнем, / Коли димом»* [3; с. 355].

Особливо відчутні в «Зорі і смерті Пабло Неруди» традиції «Енеїди» І. Котляревського. На них вказував свого часу М. Ільницький. Щоправда, він відзначав аналогію у характері бурлескного сміху в обох митців [5 с. 171]. Однак можемо простежити і трагедійний аспект цієї спадковості.

Переодягань у І. Драча більше, ніж доволі, якщо розуміти травестію не звужено – як зміну деталей в одязі, а поширюючи її на переодягання масок. Це призводить до певного театрального ефекту, ущільнюючи труп акторів, що загострює конфлікт ідей, розчиняючи в ньому конфлікт характерів. Такий тип травестії зближує з античною драмою, а також з п'єсою Б. Брехта «Крейдяне коло». Тому навряд чи варто говорити про несценічність драматичних поем І. Драча, адже ще в античну добу, у трохи спрощеному вигляді подібні п'єси були окрасою театрального помосту. До того ж, слід зауважити, що сам П. Неруда мав якусь особливу пристрасть до різних масок, у чому зізнавався в етюдах «Боги у русі» та «Маски і війни», що згодом увійшли до збірки його спогадів [10, с. 218]. Так що травестія виправдана самим життєвим матеріалом.

Передусім, слід зазначити, що «маскуються» представники табору, ворожого Пабло Неруді: це капітан Ареляно («Маска-Смерть») і три Ромео (маски Кабан, Гієна і Кажан). Маски, як і в античному театрі, виражають риси характеру людини, «картину» її поведінки. Це їх перша функція. По-друге, не будучи постійним супутником своїх носіїв, вони, однак, постійно вгадуються в діях і вчинках персонажів, які і без масок, і в них залишаються самі собою. По-третє, виступаючи своєрідним, трохи спрощеним способом метаморфоз, які зустрічаємо ще в Апулея, а далі – в більшості творців драматичних поем, маски посилюють умовність дії. Безперечно, переосмислюючи традиції О. Твардовського («Країна Муравія») і О. Довженка («Земля»), І. Драч застосовує і «чисту» умовність. Прикладів наводилось більш, ніж достатньо. Це і самочинність мертвих предметів, і «двопалубність» композиції, і неушкодженість корабля, який, незважаючи на постріли карабінерів, пливе далі.

Проте особливе значення має масова травестія у заголовку розділу, де вона себе найяскравіше виявляє («Чорний карнавал»), одержала назву «карнавалізація» (термін К. Фролової) фіналу твору. У «Чорному карнавалі»

маски постають перед нами ще в одній іпостасі: прикриваючи (а тим самим «маскуючи» характери), вони мають повну свободу для того, щоб оголити думки, ідеї, основна з яких вражає своїм «добреньким» цинізмом [5, с. 271]. Карнавалізація ідей, «чиста» умовність дії тісно пов'язана в І. Драча з символічними образами.

Майстрами творення таких образів в українській літературі були Леся Українка (Мавка), О. Левада (Механтроп), П. Воронько (Столітній Бук), В. Зубар (Вітрова Донька), В. Винниченко (Яків Михайлюк), Гео Шкурупій (Теодор Гай). Разом з тим у І. Драча символи колажні, стрункіші.

Особливо різноструктурним є образ Джульетти. Деякими рисами, на думку А. Янченка, вона нагадує одну з найкращих чилійських дослідниць життя і творчості Пабло Неруди Маргариту Агірре [14, с. 17]. Проте І. Драч приписує їй вчинки, які робили інші люди (наприклад, жарт з листом негра під час підготовки до вручення Пабло Неруді Нобелівської премії). Отже, образ Джульетти є не художнім втіленням реальної історичної особи, а майстерним узагальненням.

Автор створює не лише одинарні символічні образи, а й завдяки їх поліфункціональній здатності парні, групові, колективні. Прикладом парного символічного образу є непорушна єдність двох простих трудівників, батьків Джульетти – Хуана і Хуани. Передусім, вони представляють весь згорьований чилійський народ. Це видно зі вступної ремарки: Хуан і Хуана –... втілення народу, який звик Більше до біди, аніж до радості [5, с. 198]. В одній із ремарок Хуана названа юною, в той же час вона має таку ж юну дочку. Така несумісність може бути пояснена лише тим, що Джульетта – краща донька чилійського народу, який символізують Хуан і Хуана. Вони наділені здоровим оптимізмом, таким характерним для народу. Самі імена їх є найтиповішими серед чилійського народу. Розуміння образу як уособлення всіх чилійців властиве самому Пабло Неруді («Земля називалася Хуан» з «Пісні для всіх» та ін.). «У «Пісні для всіх», – писав дослідник його творчості Л. Осповат, – народжується

фольклорно-казковий образ безсмертного багатомільйонного Хуана... Разом з цим Хуаном, що вийшов на стовповий шлях світової історії, Неруда підноситься до поетичного осмислення долі не однієї Латинської Америки, а всього сучасного людства»: *Освободители, за вами шел Хуан, / за вами шел народ, трудился и боролся, / ловил он рыбу, и пахал он землю, / и версты всех дорог шагами мерил... / Его связали – разорвал он пути, / народ–солдат, решительный и храбрый... / Ему рубили руки – больше силы / В руке его, карающей врагов* [10, с. 255 – 256; переклад І. Тинянової].

Разом з тим у розмовах з Джульеттою Хуан і Хуана виступають цілком реалістично – як люблячі батьки. У спілкуванні з поетом вони виражають уже діяльну силу народу, а можливо, й кращу його частину – демократичну інтелігенцію. І тут їх вчинки не тільки реалістичні, але й документальні. Так, Хуан, подібно до іспанського поета Мануеля Альтолагіре, який мав власну друкарню, також «возив відбитки в дитячій колясці» [10, с. 308].

Джульетті, Хуану і Хуані протиставляється груповий образ трьох Ромео, які своїми рисами нагадують героїв вірша Пабло Неруди «Преса» [10, с. 11]. Кожен з них виражає одну із сторін політики чилійської реакції. Ромео I, «чорний, жорстокий», є своєрідним символом найдеспотичніших карателів піночетівського режиму. Ромео II, «солодкий, улеслевий, підлий» – втілення політики «загравань» з народом, Ромео III, «з веселим присвистом», за зовнішньою безтурботливістю і байдужістю вміє приховувати свою ненависть до народу [5, с. 198]. У «Чорному карнавалі» їх голоси різко спрямовані проти Пабло Неруди, зливаються в єдиний «ансамбль». Поліфункціональність образів Ромео виявляється в тому, що вони виступають і в різко іронічному плані (то як «Літературознавці», то як носії імені героя, про якого у свідомості читача відклалось діаметрально протилежне враження).

Коллективним образом-символом з поліфункціональними особливостями виступає у творі хор,

як в античній драмі. Виведення його на сцену, прихованого товщею віків, – беззаперечний новаторський успіх митця. Вперше І. Драч увів хор у «Думу про Вчителя», але там його функції обмежувалися пластичним ефектом вираження контрасту ідей (Білий і Чорний хори як опоненти в дискусії з педагогічних питань). Увиразнюється роль хору в «Місячному інтермеццо» з драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг», де він віддзеркалює внутрішню боротьбу головної героїні. У поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» функції хору багатогранніші. Як і в грецькому театрі, він, поперше, виконує роль вісника, навіть діє на стародавньому просценіумі. У цьому випадку його слова «газетно» «солоні» (їх «нагість» виправдовується характером інформації): *Його серце спинилося двадцять третього вересня / Об одинадцятій тридцять вечора. / В столичній лікарні санта-Марія, / в палаті номер чотириста два* [3, с. 203].

По-друге, хор, як і в «Думі про Вчителя», виступає то Білим, то Чорним, Білий хор – союзник Поета, він радіє за його успіхи, зокрема вручення йому Нобелівської премії, він читає його оптимістично-викривальні вірші. Чорний хор повідомляє про невдачі Неруди, читає його сповнені гіркоти поезії. Тому, по-третє, хор, як і в поемі «Соловейко-Сольвейг», є вираженням внутрішньої майстерні «роботи» митця, символом його творчості. По-четверте, хор є втіленням всього народу. Уривок з поеми: *Пабло Неруда... / Пабло Неруда... / Тут... Нині... / І во віки віків!.. / Десятки вийшли з будинків. / Сотні йшли вулицями. / На цвинтар прийшли тисячі!* [3, с. 257] – показує, що слова хору сприймаються, як гамір юрби, згуртованої любов'ю до Пабло. Ще виразніше риси народної маси виступають у хорі босоногих, який спочатку вітає президента Віделу, що обіцяв покращити становище бідняків (до речі, його мова підсилюється символічним епізодом: *«До хору босоногих вбігає один взутий і ставить перед кожним по парі черевиків. На нижній палубі починає танцювати Великий Рекламний Черевик»* [3, с. 233]), потім по хору проходить гомін розчарування (і одночасно *«до Хору босоногих вбігає той же взутий і забирає черевики»* [3, с. 234] і, нарешті, схвалення протесту сенатора

Пабло Неруди проти президента, чуються поради, де переховувати опального. Доречно порівняти цю еволюцію народних мас з сюжетом вірша чилійського митця «Брат Пабло» [10, с. 111].

У поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) митець звертається до внутрішнього простору – простору думок, переживань, емоцій героїв. Характерним для Драчевих персонажів є перебування у «міжчасів'ї», у «безчассі», у такому часовому пласті, який розташований «між» протилежними часовими координатами – минулим та майбутнім, що виявляється вже у метанаративі заголовків, які у поета маркують головну думку твору, що моделюється у вигляді метафоричного узагальнення. Заголовок є, по суті, пафосним ядром, своєрідним центром, концепцією Драчевих творів. Так, у «Зорі і смерті Пабло Неруди» поет – уособлення думки про свободу і несвободу митця.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Художній світ ліро-епосу Івана Драча – це простір, здатний продукувати унікальний самоцінний мистецький феномен. Його аналіз привів нас до загального висновку про високу художню впорядкованість цілісної художньої системи, характерною рисою якої є інтелектуальний струмінь, раціональне навантаження, збагачення філософським змістом, поглиблення ліризму, психологізму, автор вдається до образів умовного, фантастичного світу, що відображається на структурі поем, способах розкриття характеру героїв, на засобах і прийомах художньої виразності. У свої ліро-епічні твори автор широко впроваджує елементи народнопоетичної творчості, діалоги, як дійовий компонент сюжету. Поемам митця властивий, окрім сюжету у власному розумінні цього слова (сюжету, як розгортання дії), так званий «внутрішній», психологічний сюжет, а також жанрова різноманітність художнього письма (драматична напруженість, новелістична будова). Такий сплав жанрових ознак зумовлений багатством ідейно-художнього змісту.

Поетика драматичної поеми Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) характеризується

багатозоровою метафоричністю яскраво національного характеру, позицією духовного максималізму, екстатичністю, образною діалектичністю, конкретною зримістю. Авторська свідомість поета продукована в позасуб'єктних формах авторської свідомості (жанр, конфлікт, пафос, стиль). Суб'єктна організація поеми митця характеризується посиленням фразеологічної точки зору, двородовими утвореннями, колажністю, умовністю дії, використанням образів-символів, травестійністю, конфліктом ідей.

Отже, із позиції сьогодення І. Драч постає перед нами передовсім як інтелектуал, а його поеми – як метафоричний діалог із читачем, намагання утвердити етичні цінності. Поемний дискурс І. Драча засвідчує глибоке усвідомлення ним великої історичної місії літератури, оскільки у своїх поемах митець найточніше виражає суть діалектики традицій і новаторства як головного рушія культурного прогресу. Це дає підстави констатувати сучасність і актуальність його ліро-епосу.

Література

1. Буряк Б. Прогрес і світ прекрасного. К.: Рад. письменник, 1974. 224 с.
2. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. К.: Вища школа, Голов. вид-во, 1984. 160 с.
3. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського. К.: Генеза, 2006. 512 с.
4. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості. К.: Рад. письменник, 1986. 221 с.
5. Ільницький М. Поетична драматургія Івана Драча. Література і сучасність: літ-критичні статті. К., 1987. Вип. 20. С. 169-189.
6. Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові...»: Поезія І. Драча останніх років. *Рад. літературознавство*. 1986. № 4. С. 15-25.
7. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Л.: ПАІС, 2005. 368 с.

8. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
9. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с. (Nota Bene).
10. Неруда П. Сочинения: в 4 т. М.: Худ. лит., 1978. 612 с.
11. Скуратко Т. Дискурс художньої взаємодії поезії і музики в поемах Івана Драча. *Збірник наукових праць з нагоди сімдесятип'ятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / [упоряд. І. Пануша] // Studia methodologica*. Вип. 34. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. С. 158-164.
12. Скуратко Т. Конфлікт як головний драматичний компонент поем Івана Драча. *Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. д.ф.н., проф. М. Ткачука*. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 35. С. 135-145.
13. Скуратко Т. Ліричне начало драматичних поем Івана Драча. *Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. д.ф.н., проф. М. Ткачука*. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 149-159.
14. Янченко А. Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча). *Українська мова і література в школі*. 1980. № 9. С. 16-33.
15. Янченко А. Пабло Неруда в уяві і документах. *Літературна Україна*. 1980. 1 серпня. С. 16.

References

1. Buriak B. Prohres i svit prekrasnoho. K.: Rad. pismennyk, 1974. 224 s.
2. Demianivska L. S. Ukrainiska dramatychna poema: Problematyka, zhanrova svoieridnist. K.: Vyshcha shkola, Holov. vyd-vo, 1984. 160 s.
3. Drach I. F. Poemy / uporiadkuv. ta pisliamova A. Tkachenka; Peredm. M. Zhulynskoho. K.: Heneza, 2006. 512 s.
4. Illytskyi M. Ivan Drach: narys tvorchosti. K.: Rad. pismennyk, 1986. 221 s.
5. Illytskyi M. Poetychna dramaturhiia Ivana Dracha. Literatura i suchasnist: lit-krytychni statti. K., 1987. Vyp. 20. S. 169-189.
6. Illytskyi M. «Tak prahnetsia tochnishym buty v slovi...»: Poeziia I. Dracha ostannikh rokiv. Rad. literaturoznavstvo. 1986. № 4. S. 15-25.

7. Kopystianska Nonna Khomivna. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva. L.: PAIS, 2005. 368 s.

8. Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh. T. 2 / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs «Akademiia», 2007. 624 s. (Entsyklopediia erudyta).

9. Literaturoznavchyi slovnyk – dovidnyk / za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. K.: VTs «Akademiia», 2006. 752 s. (Nota Bene).

10. Neruda P. Sochyneniya: v 4 t. M.: Khud. lyt., 1978. 612 s.

11. Skuratko T. Dyskurs khudozhnoi vzaiemodii poezii i muzyky v poemakh Ivana Dracha. Zbirnyk naukovykh prats z nahody simdesiatyptiatyrichchia doktora filolohichnykh nauk, profesora, akademika Akademii vyshchoi shkoly Ukrainy Romana Hromiaka / [uporiad. I. Papusha] // Studia methodologica. Vyp. 34. Ternopil: Redaktsiino-vydavnychiy viddil TNPU im. V. Hnatiuka, 2012. S. 158-164.

12. Skuratko T. Konflikt yak holovnyi dramatychnyi komponent poem Ivana Dracha. Naukovi zapysky. Serii: Literaturoznavstvo / za red. d.f.n., prof. M. Tkachuka. Ternopil: TNPU, 2012. Vyp. 35. S. 135-145.

13. Skuratko T. Lirychno nachalo dramatychnykh poem Ivana Dracha. Naukovi zapysky. Serii: Literaturoznavstvo / za red. d.f.n., prof. M. Tkachuka. Ternopil: TNPU, 2012. Vyp. 34. S. 149-159.

14. Ianchenko A. Zhaha i talant poetychnoho piznannia (Shtrykhy do portreta Ivana Dracha). Ukrainska mova i literatura v shkoli. 1980. № 9. S. 16-33.

15. Ianchenko A. Pablo Neruda v uiavi i dokumentakh. Literaturna Ukraina. 1980. 1 serpnia. S. 16.

УДК 821.161.2'04-1.09

Микола Ткачук, д. філ. н., проф..
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.11

Романтичний образ автора у ліриці П.Куліша.

У статті аналізується суб'єктна структура лірики П.Куліша, а саме образ ліричного автора у поезіях збірки «Досвітки». Простежується як у річищі поетики романтизму розкривається образ автора з концептами відповідальності за долю народу, особистої вибраності, трагічності долі. У руслі фольклорно-історичної течії романтизму поет звертається до історичного минулого, утверджуючи антиколоніальний підтекст.

Ключові слова: авторський дискурс, адресат, ліричний автор, образ, романтизм.

Romantic image of the author in the lyrics by P. Kulish.

The article analyzes the subjective structure of P. Kulish's lyrics, namely the image of the lyric's author in the poetry included in the collections "Dosvitky" ["Dawns"] and "Chutirnapoesia" ["Small village poetry"]. There is traced how the image of the author in the concepts of responsibility for the fate of the people, personal selectivity, and tragic fate is revealed in the trends of the poetics of romanticism. The poet turns to the historical past claiming anti-colonial overtones as it is used to be in the folk-historical trend of romanticism. The lyric author builds the artistic world on the romantic antithesis of the juxtaposition of the heroic past and the infamous present. The artist develops a byronic motif of loneliness, his hero in the conditions of an inhumane society closes in the inner world. In this aspect the cordocentrism of artistic thinking, which is characteristic of Ukrainian romantics, remains. The motif of the word, which is embodied in the images of bandura and kobza is important for Kulish's lyrics. The hero believes in his choice, the transforming power of culture, enlightenment, art, which counteract the destructive force of rebellion violence.

Keywords: author's discourse, addressee, lyric author, image and romanticism.

Постановка наукової проблеми та її значення;

Іван Франко справедливо назвав Пантелеймона Куліша одним з «корифеїв української літератури». Сенс

подвижницької діяльності Пантелемона Куліша влучно визначив Михайло Драгоманов, який був палким прихильником орієнтації на європейських митців, на вершині здобутки світових літератур. Євген Нахлік зазначив, що в історії української літератури Кулішеві належить визначне місце як творцеві філософської (зокрема історіософської поезії) [4, с.228]. Важливу роль для вираження філософських та історіософських поглядів у поезії Куліша, зазначає дослідник, відіграє ліричний суб'єкт: «Куліш-поет творить відчутний образ ліричного власне автора чи й навіть, подекуди, ліричного героя, котрий не лише роздумує і проповідує, а й переживає, сповідається, полемізує, і то за допомогою не тільки логічних аргументів, а й емоційної, експресивно забарвленої мови»[4, с.228]. Центральні теми, над якими міркує поет є доля України, відповідальність митця, роль мистецтва. Всі вони виникають в романтичному дискурсі, особливо яскраво прозвучали у творчості Т.Шевченка. Сам Куліш декларує, що він буде продовжувати справу Кобзаря.

Перша збірка поезій Куліша «Досвітки» вийшла в Петербурзі в 1862 році. У ній переважали романтичні теми, роздуми над долею українського народу, згадки про минулі події. У ній висвітлювалися у руслі фольклорно-історичної тематичної течії романтизму історичні події, образи героїв, драматичні епізоди українсько-польських й українсько-татарських відносин. Тобто Куліш продовжує українську поетичну традицію попередніх років, що мало відбитися на образі ліричного автора. Як відомо, у письменника згодом відбувається переоцінка історичного минулого, він заперечує гайдамаччину, в низовому козацтві бачить анархічну силу. Зміна світоглядних ідей мала позначитись на автопсихологічній характеристиці ліричного суб'єкта.

Аналіз досліджень цієї проблеми.

На специфіку ліричного суб'єкта поезії Куліша звернув увагу Є.Нахлік, який відмітив філософське-поетичне самовираження автора. Ще з кінця 60-х років у творчості Куліша були передумови розвитку філософської лірики [4, с.228-229]. Дослідники відзначали вплив романтизму на

світогляд Куліша, Так, С.Микитчук виводить зацікавлення історичним минулим, увагу до національного самоусвідомлення, надчутливе проживання світу ідеального у зв'язку з релігією, саме з впливом романтичних ідей[3, с.244]. Юлія Сирота, проаналізувавши романтичний символ творчості в поезії Куліша, відзначила, що той переосмислив роль поетичного слова в суспільному житті й місце письменника в ньому.[5, с.41]. Особливості авторської самопрезентації у пізній ліриці висвітив К.Ісаєнко[1]. Цікаві також міркування Юлії Юрчук, про те, що Куліш створює образ раціонального пророка, з його прихованим нативізмом та контракультурацією[8, с.56]

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Збірка поезії «Досвітки» відкривалася ліричним «Заспівом». Ліричний автор малює побутову картину, яка пронизана оптимістичним настроєм:

Удосвіта встав я... темно ще надворі...

Де-не-де по хатах ясне світло сяє,

Сяє ясне світло, як на небі зорі...

Дивуюсь, радію, у серця питаю:

Скажи, віще серце, чи скоро світ буде?[2. с.32]

1

Її зміст нагадує просвітницьку алегорію боротьби світла й темряви, до якої звертався у своїй поезії ще М.Шашкевич. Вона позначала протистояння прогресивних сил та реакційній публіці, ворожій молодому поколінню, яке сповідувало ідеї національного відродження. У образній системі «Заспіву» Куліш осмислює цей мотив по-романтичному, звертаючись до образу-символу серця, який поєднується з рідним словом.

У «Народній славі» у річищі поетики романтизму ліричний герой нарікає: «Нема в мене роду, / Немає дружини / Ані брата-товариша / На всій Україні» (с.33). Романтична тема самотності, сирітства широко представлена у ліриці

¹ Далі покликуємось на це видання, вказуючи в дужках сторінку.

Куліша. У цьому творі йдеться, насамперед, про духовне сирітство – ліричний герой усвідомлює, що через його погляди у нього немає побратимів. Як романтичний герой він протиставляється загалу, людям, які «і надальше сіють». Вони не рефлексують так як це робить ліричний герой. Його зір спрямований на могили і в цьому образі поет продовжує історіософський наратив Шевченка. Його рід, без ліку лежить у могилі й водночас там захована слава. Саме її герой називає родиною. «*Вийди, славо, / Из туману... / Ты безрідному – родина*» (с.33). Це національна самобутність, закорінена в історії, про яку навіть не думають сучасники ліричного героя. Лише з нею людина отримує самоідентичність, приналежність до нації, перестає бути самотньою.

Байронічний мотив самотності визначає поезію «Сам собі», в якій самотній герой знаходить розраду лише у своїй пісні, вона нагадує про його «літа молодії» і водночас спрямована на громадське «*Єсть у світ правда чиста, / І добро, і воля, – Изживай їх, моя думо / на ріднее поле*»(с.49). Герой поезії «Старець» – це народний співець, який також переживає почуття непотрібності у світі. Його розчарування змальовано в контрастній картині. Він перебуває серед селян, які навіть добре до нього ставляться, співає їм пісні, але для нього немає співрозмовника. Звідси гротескні образи «*Поминаю усіх мертвих, / А по живих плачу / Що нікого я живого / Серед них не бачу*» (с.50). Причиною цього є те, що по селах «наше слово в німих гробовищах». Образна система нагадує поезію А.Метлинського «Підземна церква», в якій підземна церква поминає окремих людей ще за життя: «*Є чутка: вже не жди з того пуття, / Кого отак ті дзвони поминали...*» [6, с.142]. З розпачем співець Куліша вигукає, що нема для кого співати. Співвітчизники байдужі до рідного слова, чи то селяни, чи пани. Споріднює з Метлинським і песимістичні мотиви – бандура старця замовкає.

Більш особистого аспекту мотив самотності набуває у поезії «Люлі-люлі», де згадується перебування у великому місті, натяк на Петербург. Куліш естетизує душу людину,

«серденько закритее», яку треба оберігати в лихих людей. Його герой відчуває красу довколишнього світу й водночас переживає через нещасливу долю рідного краю («Lago maggiore»).

Внутрішній світ людини, який протиставляється зовнішньому, антигуманному світу – ця романтична антитеза, розкривається у Куліша в тому числі через мотив розлуки з батьківщиною. У поезії «З-за Дунаю» ліричний герой запитує хто його чекає вдома, на батьківщині. Він очікує лише лихого, що втілюється в алегоричні образи. Це вовки-сіроманці, які ворожі до нього через те, що герой зі світлом доглядає убогу хатину – втілення просвітницької діяльності заради простого народу. Яструби з орлами нагадують Шевченківський образ з медитації «Думи мої, думи мої»: «А над нею орел чорний / сторожем літає». Вони застерігають героя від погляду в минуле, коли його предки боролися зі шляхтою: «Годі прозирати / У далекі віки, Голубити в серці / Надії великі. Предки твої в шляхти / Хати відбивали» (с.46).

Тема ворожого оточення, відчуження від батьківщини, набуває нового трактування у поезії «На добраніч усім на ніч!». Герой закликає не будити його з могили, бо він не хоче бачити України. У дусі євангельської легенди він очікує Божого суду, адже за життя вороги йому не давали працювати, у світі панувала неправда. У посланні «До братів на Вкраїну» конкретизується образ цих ворогів. Як і в попередніх творах образ ліричного героя у центрі поетичної картини. Він кобзар, який береться співати після смерті Шевченка, адже ні одна людини «не взялась за бандуру». Натомість голосніші вороги порвали струни на бандурі. Хто ж ці вороги? Той, хто загребущий і вказує козакові, що він має робити, з Москви – натяк на російського царя. Це і горда шляхта, яка не хоче чути про козацьку славу. Також це «сусіди лукаві, загребущі руки», тобто поневолювачі України: австрійська та російська імперії. Алюзії з Шевченка стають прямою ремінісценцією з поезією Шевченка «Чигирине, Чигирине», де звучала надія автора, що

його слово знайде відгук: *«Може... може... а меж тими / Меж ножами рута / І барвінок розів'ється»*[7, с.255]. Натомість у Куліша ліричний автор пафосно стверджує:

*Я посіяв по отруті
Крутовеху руту.*

*Посходила рута
Барвінком хрещатим,
Буде серце застилати,
Рани закривати.*

*Із ран, мов з криниці,
Рідне слово рине... (с.170)*

Образ автора обростає виразними автобіографічними рисами. Згадується мати Гоголя, з якою спілкувався Куліш, його подорож по Італії, яка надихнула, через героїчну постать Гарібальді, до оспівування національного визволення. Утверджуючи себе як продовжувача справи Шевченка, Куліш у цій поезії, опублікованій в «Основі» у 1862 року, вдається до власного образу діяльності митця, народного лідера. В основі мотиву обох поезій Шевченка і Куліша лежить притча про сіяча. Але якщо у Шевченка йдеться про новий леміш і чересло – вказівка на оновлення мистецтва, а головне, що в наслідок виростуть *«ножі обоюдні, / Розпанахають погане, / Гниле серце трудне...»*[7, с.255]. Тобто присутній натяк на кровопролиття, якого нема у посланні Куліша. Натомість поет звертається до протилежного за семантикою образу хліба та жита. Він вкладає в уста матері Гоголя настанову, що треба працювати на рідному полі. Ліричний автор очікує щедрого врожаю, яким можна нагодувати і сусіда. Йому не страшні насмішки німця (ще одна алузія до Шевченка), але переживає втратити правду. Остання переходить від батька до сина, що вказує на історичну пам'ять. Такий культурницький провіденціалізм увиразнює образ автора у ліриці Куліша.

Дослідники помітили, що уже в «Досвітках» провідною темою є боротьба українського народу проти

чужоземного поневолення і феодального гноблення, патетика уславлення козаччини, вираження національної туги за героїчним та ідилічним минулим, уболівання за долю рідної мови, народних звичаїв та обрядів, тобто, – це був романтичний дискурс, сформований такими українськими поетами-романтиками 30 – 40 х років, як у Левка Боровиковського, Ізмаїла Срезневського, М. Шашкевича, А.Метлинського, та Шевченка. У «Солониці», описуючи боротьбу Наливайка з польським військом, поет звертається до народнопісенних образів, новаторством в трактуванні теми є образ недоляшків, українців на службі в поляків. Ліричний розповідач з розпачем звертається до України:

*Україно рідна!
Чи се ж твої діти
Кругом шанці покопали,
Щоб на своїх бити?*

*Повабились наші
на мову лукаву,
Затоптали, закаляли,
Козацькую славу. (с.35)*

Завершується твір звертанням до дітей, щоб вони продовжували героїні справи батьків.

У ліро-епічних творах Куліш звертається до героїчних подій минулого, яка протиставляє непривабливому сьогоденню, що традиційно для романтичної картини світу. Водночас поет трактує історичні події по-новому. З цього погляду увагу привертає історіософська поема «Великі проводи». В ній ліричний розповідач продовжує народнопісенну оповідну традицію вже відому тогочасному читачеві, тема повстання також знайома, але виділяється образ ватажка Голки. На думку Є.Нахліка, «в образі «культурника» Голки Куліш іпостасував самого себе» [4, с.153].

Голка замальовується як гуманіст, його кредо – не проливати даремно крові. Цю настанову він отримав від

бабусі: *«Не раджу я, синку, / Тобі кров людськую / Річеньками марне проливати. / Нехай побиває! / Вороженьків наших / Всьогосвітня позора, / що по всіх добрих людях Ходить із двора до двора».*(с.115) Проте ідея гуманного ставлення до ворогів не знаходить розуміння у побратимів-повстанців. На чорній раді козаки звинувачують Голку у співпраці з ворогами. Промова Голки стає псевдодієгетичним нарративом, – його слова читач з легкістю може приписати автору. В собі в заслугу Голка ставить знання, науку, *«щоб людей від муки, Не гнівлячи Бога, визволяти»* (с.135). У візії героя постає картина поневолення темного, тобто неосвіченого, люду, який панство хоче поневолити за допомогою обману, підступу, в тому числі через церкву.

*Підкопалися панове
Під люд необачний
З того часу, як постригся»
В ченці Сагайдачний.*

*Під церкви з будинків панських
Прокопані ходи –
На упадок і погибель
Темному народові.*

Цей образ зумовлений сюжетом твору, адже перед цим козаки звабившись пограбуванням маєтку, потрапили в пастку. Воли не послухали застереження Голки, і коли зайшли в замок їх там підірвали.

Виходячи з такої загрози, яка стосується душ людей, впливає шлях боротьби, який: пропонує Голка: не встеляти поле шляхетським трупом, а натомість, поширювати знання, розкривати правду про історичне минуле та поневолення народу.

*Як освітим денним світом
Тії темні ходи,
Тоді тільки буде користь
Із Жовтої Води, –*

*Буде користь з Солониці,
З Альти, з Корсунцини:*

*Не запряжуть у кормигу
Пани України! (с.136)*

Що це концепція християнського романтизму говорить сам автор, коли у поемі Голка, апелюючи до козаків говорить, що це наука Христа. Прикметним, що герой Куліша не хвилюється за власну смерть, йому болить, що без нього козаки погублять Україну.

Ідея відповідальності митця, месіанізму проходить наскрізно через поезію Куліша. У збірці «Хуторна поезія» є ряд творів, які розкривають тему митця та мистецтва. Знаковою є поезія «До кобзи». Ю.Сирота відзначила, що «мало не усіх збірках поет часто звертається до кобзи чи бандури як символу своєї творчості»[5, с.42]. Саме таким символом виступає музичний інструмент у згаданій поезії. Автор звертається до кобзи і в його ліричному монолозі йдеться про завдання митця в умовах національного поневолення. На останнє вказує вже епіграф з Шевченка: «Кругом тіснота і неволя, / Народ закований мовчить». За Кулішем його слово в першу чергу для тих, хто співчуває або готовий підтримати ділом справу відродження України. Воно має об'єднати однодумців, не дати втратити надію: «*Душам братерським заснуть не давай*». Образ тісноти вказує на неможливість реалізуватись людині в існуючій ситуації, мистецтво, за Кулішем, є єдиною втіхою в очікуванні на визволення.

Саме таким передчуттям відродження пронизана поезія «Рідне слово». Ліричний автор очікує праведного суду. Якщо в поезії ««На добраніч усім на ніч!» йдеться про Божий суд, то в цьому творі суддею стане рідне слово. Рідне слово – це Божа правда. Автор малює ідилічну картину перемоги національного духу, який принесе єдність і братерство. Ця культурницька місія слова набуває під пером Куліша рис біблійного пророцтва. У продовження цієї теми «Слово правди» розкриває образ автора-пророка. Поряд з нарративом про жахливе становище, загибель і майбутнє відродження України, автор міркує про власне призначення. Від формули самоприниження «*Я не проречистий на красне*

слово, у мене річ не святкова, щоденна», він переходить до образу мученика (тяжкі робота, кайдани важкі, застигали сльози). Причиною страждань є сила його слова, яке розпізнали вороги. Зазнавши переслідувань, герой змушений стати відлюдником. Це своєрідний натяк на хуторянство Куліша. Викривальний пафос автора побудований навколо образу матері-України, її страждань через віроломне потомство, до якого відносяться й «мізерні гайдамаки».

Заперечуючи насильницьку боротьбу проти поневолення, Куліш протиставляє її визвольну силу слова. Його пророк з однойменної поезії проголошує, що у грішну країну він не мир приніс, а меч. Цим мечем є його уста, тобто слово, яке викриє численні українські пороки. Звинувачувальний пафос охоплює історичні події від часів татар та Литви до сучасного стану.

Варто підкреслити, що Пантелемон Куліш виступає апологетом морального впливу просвіти і гласності, розвитку культури, знання історичного минулого. У посланні «До Шекспіра» автор нарікає, що народ чествує дух козацький. Куліш вбачає в цьому варварство, адже козацька воля тішиться кров'ю та пожарами. Йй поет протиставляє діячів культури, яким, безумовно бачив себе: *«З культурників найбільший воевода: / Ти – пишний цвіт і плід великого народу»* (с.187).

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Образ автора у ліриці П.Куліша відображали його світоглядну позицію, яка була тісно пов'язана з романтичними ідеями. Митець розробляє байронічний мотив самотності, його герой в умовах антигуманного суспільства, замикається у внутрішньому світі. В цьому аспекті зберігається кордоцентризм художнього мислення, що характерно для українських романтиків.

Ліричний суб'єкт його поезії стурбований неосвіченістю народу, який стає об'єктом маніпуляції панства, а також чужоземних поневолювачів. Рабська приниженість впливає з незнання історії, звідси у

поетичному доробку митця твори, які змальовують героїчне історичне минуле. Проте письменник відійшов від ідеалізації козацької доби, зображення її засобами поезики фольклору. Гайдамаки, повстанці, низове козацтво стали втілювати для нього анархічну силу, які несе лише месницьку злобу й не принесе бажане визволення. Натомість ліричний автор вірить в свою вибраність, перетворюючи силу культури, просвіти, мистецтва, яким протиставляє руйнівну силу насильства повстань. Куліш переосмислює концепцію романтизму, він вірить в силу слова, її культурну роль, лише воно, в умовах бездержавності, може піднести національний дух, принести врешті свободу.

Література

1. Ісаєнко К. Особливості авторської сам презентації у пізній ліриці П.Куліша *Література та культура Полісся. Сер.: Філологічні науки*, 2014, 77: 3-9.
2. Куліш П. Твори: В 2 т. К.: Дніпро, 1989. Т.1. Поетичні твори. 654 с.
3. Микитчук С. Вплив романтизму на світоглядне бачення П.Куліша. *Проблеми історії XIX-XX ст.* Вип. XV. С.242-245.
4. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. У 2 т. К.: Український письменник, 2007. Т.2. 462 с.
5. Сирота Ю. Романтичний символ творчості в поезії П.Куліша. *Філологічні науки*. 2010. Вип.1. С.41-47.
6. Українські поети-романтики 20-х -40-х років XIX ст. К.: Дніпро, 1968. 635 с.
7. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т.1. К.: Наукова думка, 2001. 784 с.
8. Юрчук О. Містичний і раціональний типи пророків: Т.Шевченко, П.Куліш. *Літературознавчі студії*. 2009. Вип.3. С.43-56.

References

1. Isaienko K. Osoblyvosti avtorskoj sam prezentatsii u piznij lirytsi P.Kulisha Literatura ta kultura Polissia. Ser.: Filolohichni nauky, 2014, 77: 3-9.
2. Kulish P. Tvory: V 2 t. K.: Dnipro, 1989. T.1. Poetychni tvory. 654 s.
3. Mykytchuk S. Vplyv romantyzmu na svitohliadne bachennia P.Kulisha. Problemy istorii KhIKh-KhKh st. Vyp. KhV. S.242-245.

156 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

4. Nakhlik Ye. Panteleimon Kulish: osobystist, pysmennyk, myslytel. U 2 t. K.: Ukrainyskiy pysmennyk, 2007. T.2. 462 s.

5. Syrota Yu. Romantychnyi symvol tvorchosti v poezii P.Kulisha. Filolohichni nauky. 2010. Vyp.1. S.41-47.

6. Ukrainski poety-romantyky 20-kh -40-kh rokiv KhIKh st. K.: Dnipro, 1968. 635 s.

7. Shevchenko T. H. Povne zibrannia tvoriv: U 12 t. T.1. K.: Naukova dumka, 2001. 784 s.

8. Yurchuk O. Mistychnyi i ratsionalnyi typy prorokiv: T.Shevchenko, P.Kulish. Literaturozavchi studii. 2009. Vyp.3. S.43-56.

УДК 821.161.2 - 312.6 "19"

Олександр Ткачук, к. філ. н., доц.
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.12

Біографічний наратив «Романів Куліша» В.Петрова.

У статті досліджується наративна структура «Романів Куліша» Віктора Петрова, синтез у ній епістолярію Куліша та дискурсу наратора. Висвітлюється специфіка психологічного аналізу особистості героя, використання домислу, естетизація розповіді. Епістолярний наратив Куліша та метанаратив В.Петрова реконструюють не лише біографію героя, а й дискурси романтичний та кохання в контексті української суспільної думки та літературного життя 50-60-х років XIX ст.

Ключові слова: біографізм, епістолярій, дискурс, наратив, романтизм.

Biographical narrative of "Kulish's novels" by V.Petrov.

The article explores the narrative structure of "Kulish's novels" by V. Petrov, the synthesis of Kulish's epistolary and the narrator's discourse. The specifics of psychological analysis of the personality of the hero, use of speculation, aesthetization of the story are covered. Kulish's epistolary narrative and V. Petrov's meta-narrative reconstruct not only the biography of the hero, but also the discourses of romanticism and love in the context of Ukrainian public thought and literary life of the 1950s and 1960s. The author of the fiction novel plays an important role in the rhetoric of Kulish's letters, their predilection for literary techniques, which predates the narrator's ironic attitude. V. Petrov cites the reasons for the novels' failure due to external social circumstances that

guided Kulish's behavior. However, the biographical discourse of the novel traces the influence of the internal cultural Ego, which controlled and warned Kulish from dealing with women, for whom he came to the conclusion that they are not ideal. Hence comes the important role in letters of judicious teaching on public matters, national and even personal life.

Keywords: biography, epistolary, discourse, narrative and romanticism.

Постановка проблеми та її значення.

Віктор Петров займався дослідженням творчої постаті Пантелеймона Куліша і в 20-х роках ХХ ст. написав дисертацію на цю тему. Про неабияке зацікавлення ним темою дослідження свідчить створена згодом повість-есе про життя українського письменника в основному про 1856-1862 роки життя письменника. Сама назва твору – «Романи Куліша» вказує, що це художня біографія. Розповідь про героя в ній побудована навколо листування Куліша зі своїми обраницями. З одного боку, це надавало історії достовірності, з іншого – сама природа Кулішевих «епістолярних романів» та коментування наратора створює особливий художній наратив. Соломія Павличко вважала В.Петрова першовідкривачем жанру белетристичної біографії в українській літературі. На її думку, новизною їх було те, що це були не патетичні, а навпаки іронічні та скептичні біографії [10, с.219]. Так само Віра Агеєва побачила у «Романах Куліша» знущально-іронічне ставлення до героя [1, с.6]. Це привертає увагу до особливостей наративної ситуації в повісті «Романи Куліша», де в центрі читацької уваги не лише герой, а й розповідач.

Аналіз досліджень цієї проблеми.

Суб'єктивна позиція автора була настільки очевидна, порушувала народницький канон сприйняття письменників, що після публікації біографічні романи В.Петрова отримали негативні рецензії радянських критиків, оскільки твори не відповідали ідеологічним концепціям, які починали активно утверджуватись в літературній критиці. В радянський період «Романам

Куліша» увага не приділялась, лише у 90-ті роки ХХ ст., після виходу трьохтомника В.Петрова, дослідження творчості пошквалилось. Літературознавці почали згадувати і белетризовані біографії в контексті літературно-критичного доробку письменника [5; 6].

З'явилися дослідження присвячені біографічним творам "Аліна й Костомаров" та "Романи Куліша", зокрема дисертація В.Зубань, про їх роль в українському культурному дискурсі 20-х років, та специфіку переосмислення в них українського минулого та знакових постатей[8]. Також романи-біографії стали предметом спеціального вивчення у ряді статей[2; 9].

Мета і завдання статті

«Романи Куліша», як правило, розглядалися в контексті української історико-біографічної прози ХХ ст., дослідники звертали увагу на жанрові особливості романізованої біографії та зв'язок з іншими творами В.Петрова. Проте твір цікавий з точки зору нарративної організації, адже в ньому цитуються листи Куліша, які виступають, то вставними історіями, коли описують певні події, то ілюструють певні міркування оповідача-Куліша. Метанаративом до них виступає оповідь автора, який не лише коментує, а й моделює на підставі епістолярію та власного домислу сюжет любовних романів. Як вже зазначалось вище, наратор не приховує своїх оцінок, висловлює припущення, розмірковує про мотиви свого героя.

Виклад основного матеріалу

На початку історії свого героя наратор описує як сорокарічного чоловіка, який переживає розквіт можливостей, здійснює свої задуми і водночас переживає кризу. Це немов криза середнього віку, як її констатують сучасні психологи. «Хандрлива втома», «зів'ялість», «дражлива й знервована байдужість», – такі почуття вважає характерними для цього етапу духовного життя Куліша. Для його опису автор підбирає, насамперед, художні образи: «Усе в житті, в почуттях, в пізнаннях здається пізнаним, відчутим і нецікавим, усі думки – продуманими, усі книжки –

прочитаними» [11, с.17]. Цей стан стосується насамперед особистого життя і це преамбула до «фаустівських» Кулішевих романів. Фаустівський мотив трактується як бажання знайти друге дихання, оновлення в новому коханні. Саме так характеризує наратор передісторію подій. Окрім поетичного образу Фауста Петров вдається й до раціонального пояснення стану письменника на початок 1856 року. Перевантажуючи себе працею, Куліш працював з ентузіазмом, але при цьому прирікав себе на самотність, небажані обов'язки. Сюди ж додається розчарування у шлюбі, який «остогид і приївся», що підтверджує характеристика наратором дружини Олександри Білозерської. Вона постає як дбайлива господиня, постійно в домашніх клопотах і така приземленість дратує Куліша. Попри співчутливе ставлення до жінки, Петров констатує, що у Куліша «накреслився погляд на Олександрю Михайлівну як на малоосвічену й неохайну жінку»[11, с.52]. Зазначимо, що думки літературознавців розділилися стосовно обґрунтованості такої характеристики. Так, Ю.Загоруйко вважає, що В.Петров допустився помилки, повіривши упередженому баченню Куліша, натомість Г.Грегуль стверджує, що автор спирався на біографічний матеріал, ця теза була, ще в дисертації Петрова [2, с.28]. Тим не менше, зазначена характеристика дружини лежить в основі трактування особистого життя Куліша в романі. Автор окреслив її як шукання «Марії», протиставлений прозаїчній «Марті»[11, с.55]. При цьому Куліш не має наміру розходитись з дружиною, натомість він починає говорити про нудьгу, незадоволеність і відчай. Це не сплін, «не той урочистий і поважний сплін, позичений у англійців», – стверджує наратор і так у біографічному романі з'являється тема романтизму, яке стає однією з провідних.

Можна виділити декілька основних концепцій, які використовує автор в дискурсі твору для психологічного аналізу героя, пояснення мотивів вчинків. Це суспільно-історичний підхід, тобто вплив зовнішніх обставин. Літературні та стильові впливи, адже це своєрідні

епістолярні романи, наратив яких в тому числі визначається усталеними художніми формами, образами, ідеями. У цьому дискурсі виділяється романтична складова, адже саме вона на той час найбільш розробляє тему кохання. І нарешті автор розмірковує про психологічні риси характеру Пантелеймона Олександровича.

Романтична тема стосується епохи, способу переживати почуття кохання. Про нього написано в численних романах, поезіях, відомих будь-якій навіть провінційній панночці. Недаремно автор неодноразово згадує праці Луї Мегрона «Романтизм і звичаї» та Теофіла Готьє «Історія романтизму», які описують добу романтизму. Романтизм – це стиль епохи, сам Куліш – романтик. «Він – романтик. Як романтик він зневажав реальність, знецінював її, зневірявся в ній, заперечував: тутешнє протиставлено тамтешньому. Такий він був скрізь і завжди: в філософських своїх поглядах, в творчості, в соціальних концепціях, в ставленні до жінки, в найінтимніших переживаннях своїх» [11, с.77]. Це знаходить відображення у стосунках Куліша з жінками, він спостерігає у навколишніх розрив між ідеалом та дійсністю. На думку В.Петрова, Куліш захоплюючись жінкою, рано чи пізно усвідомлює, що вона не відповідає його вимріяному ідеальному образу. Причиною цього біограф називає саме уявлення про кохання, яке сформував у суспільній думці і в літературному дискурсі романтизм. «Оця метода протиставляти «мрію» й «життя», подвоювати образ коханої жінки, відокремлювати життєві й поетичні настрої – це не приналежність Куліша, якась особиста риса його вдачі. Це властивість доби, віку, тодішньої стилістичної манери, тодішнього способу підходити до жінки й життя, його перетворюючи, преображаючи, стверджуючи двоїпостасну відокремленість, двопланову двоїстість – характерна властивість романтиків Жуковського, Гоголя, Пушкіна» [11, с.79]. У цих рядках звучить чи не єдине виправдання поведінки Куліша з жінками. Природа його розчарування надособистісна, він відчуває й переживає як поет-романтик. Романтичний дискурс впливає на життя, на сприйняття кохання, яке

починається з високих ідеалів, але згодом стає невідповідним до існуючих реалій.

Свідомо чи несвідомо у листах Куліш також покликається на романтичні ідеї. Хоча інколи, коментуючи погляди Пантелеймона Олександровича, на їх романтичну природу, наратор не вказує. Зокрема, говорячи про шкідливість цивілізації, про яку говорить Куліш, оповідач трактує цю тезу як протест проти чужоземного впливу, прив'язує до ідеї нації, як ідеї ствердження простого й народного, а не як основоположну ідею Ж.Ж.Руссо. Проте помічає романтичні образи та ремінісценції: «Все, що Куліш каже про пісню, про квіти, про душу дівочу – душу пісні, він повторює, наслідуючи романтиків». На підтвердження своїх слів Петров наводить приклад з Новаліса: «блакитна квітка як символ коханої дівчини і кохана дівчина як символ пісні – головна тема новалівського «Генріха фон Офтердінгена» [11, с.60].

Відтак В.Петров приходять до висновку, що визначальним для листування Куліша стають не його почуття, не розвиток стосунків між ним та дівчиною, а стиль. Спочатку він вказує на ремінісценції, листи написані до Милорадовичівни називає апостольськими посланнями до неофітки. Листи нагадують йому листи Чаадаєва, він бачить в них «чехівську» чутливу інтимність, помічає державінську слов'янську старомодність. Так підводить читача до висновку, що в листах йдеться не інтимне особисте переживання, а про спосіб вислову, дискурс про кохання: «Так писали любовні листи в 50-х роках минулого століття! Поети уподоблювали себе старозавітнім пророкам і титанам з античної міфології, а дівчатка, закохані в поетів, раділи й дякували Богові, що їхня врода приємна й втішна поетові» – іронізує автор [11, с.67]. Йдеться не лише про інтертекстуальну природу листів Куліша, іронізуючи з пафосності, себелюбного прометеїзму, непослідовності, подекуди зневажливого і вчительського тону, В.Петров змушений визнати, що риторичність Куліша спрацювала – дівчина закохалася в поета.

«Мистецтво – саме життя» стверджував Оскар Уальд, говорячи про його потужний вплив на реальне життя. В.Петров віддає належне риторичності Куліша, зазначаючи, що він не був би письменником, коли б не любив «слів і струнких, бездоганно збудованих фраз» [11, с.90]. Проте слід не забувати, що риторичність не впливала зі стилю любовного експерименту. Коли П.Куліш говорить про тему жертвовності, це не слова мрійливого поета, а людини, яка пережила 1847 рік, розгром Кирило-Мефодіївського братства. Цей аспект життя Куліша розповідач замовчує, лише в передмові до роману є про це згадка. В.Зубань пояснює цей підхід тим, що «проблематиці відомого товариства тут В. Петров протиставив культ однієї особи – Панька Куліша» [8, с.8]. У творі зустрічаємо згадки про те, що Куліша вважають небезпечною особою. У листі Куліш припускає, що його ім'ям застерігають дітей панів не втручатись в державну політику. Натомість, В.Петров бачить в такому самоусвідомленні насамперед байронічні мотиви, зазначає, що він манить дівчину не примарою щастя, а мрією самоофірних страждань [11, с.71]. Він стверджує, що саме таким відчував себе Куліш.

Ці слова ілюструють концепцію постколоніальної теорії, яка описує бачення митців свого виняткового призначення. Це месіанізм, який немислимий без страждання. В умовах імперського поневолення, Куліш сповідував індивідуалістичні способи боротьби, мучеництво й героїзм окремих індивідуумів, що своєю самопожертвою повинні зрушити за собою маси, , що характеризується не розірваністю авторського Я та долі народу, ідеєю про індивідуальне пророцтво [12, с.57]. Однак у біографічному романі Петрова у мовленні наратора, як і у випадку з Кирило-Мефодіївським братством, громадянська та просвітницька діяльність відходять на другий план.

У цитованих в романі листах Куліша натомість звучать просвітницькі та ідея національного відродження. Адресатам він говорить про свої помисли, власне призначення, а також подає дидактичні настанови, наприклад, в листах до Милорадовичівни, радить вивчати

історію рідного краю. Прикметним, є те, що повчальне спрямування зберігається в листах до всіх адресатів. Їхня інтегрованість у дискурс епістолярію дала підставу говорити, Петрову про суголосність повчальних нотацій у Пантелеймона Куліша та Льва Толстого: «Кохати та навчати – це було те саме». [11, с.42]. Спільним для них розповідач називає евангелізоване просвітительство та моралізм.

Якщо відкинути настанову на риторичність чи вплив стилю на манеру писання листів, то у епістолярії просвітницький дискурс відрізняється стосовно образу Мані Де-Бальмен. Тут просвітництво не пов'язане з намаганням справити враження, вплинути на свого читача. Куліш розповідає про знайомство з дівчиною, спостереження за нею, в контексті сільського побуту. Для неї оповідач підбирає також порівняння з Гете – вона як Лота зі «Страждання молодого Вертера».

Наратор готує сприйняття читача, реконструюючи нам плани Куліша, пов'язані з поїздкою в Україну. Згідно міркувань розповідача, в основі подорожі сподіванка митця, що пощастить «натрапити на якусь хорошу дівчину, на просту й щиру хutorянку» [11, с.24]. Власне розповідь про Маню Де-Бальмен побудована на такому домислі автора та його коментарів стосовно згадки про дівчину в листах. Для Куліша вона стає лише приводом розгортання в наративі просвітницьких мотивів, а для автора – іронічного дискурсу. В цій частині біографічного роману чи не найбільше коментарів щодо суспільно-історичних обставини. Петров іронічно зауважує стосовно згадки в листі про спробу подивитись на народ: «Це є метода його народницьких спостережень 1856 року: пішовши з панночкою, подивитись на народ у церкві!» [11, с.25]. В цьому контексті згадується «котляревщина», проти якої закликав боротися Куліш, а тепер і сам Куліш «знайомиться з народом як гість графів Де-Бальменів в обставинах і умовах, що в них він опинився як панський приятель» [11, с.25]. Водночас, він слушно відзначає залежність видавничої діяльності Куліша від поміщиків-меценатів. Суспільно-історичним обставинами

він також пояснює відхід Куліша від ідеї хуторянства: «Тепер, за кращих громадських обставин, він на деякий час кидає проголошувати як панацею од усіх суспільних і особистих зол «ідею хуторянства», що до неї він завжди повертався, коли скрутні зовнішні умови не давали підстав розраховувати на будь-що ліпше» [11, с.19]. У творі згадується відвідування родинного маєтку і з опису перебування письменника там В.Петров робить висновок, що хутір його більше не цікавить, а лист до П.Плетньова – це своєрідний ліквідаційний лист, де описано як передається справа: господарство ліквідовано, кріпаків повернено до Мотронівки, книжки забито в скрині.

Таке прагнення до об'єктивності розповіді чергується з іронічним коментарем. Як бачимо, до народницьких поглядів автор ставиться скептично. Також предметом висміювання стають міркування Куліша про дівчину. «До дівчини він підходив, як експериментатор, як дослідник», і забігаючи наперед наратор продовжує: «Так він ставився до всіх жінок, що з ними йому траплялося зустрічатись у житті» [11, с.35]. Однак судячи з того, що пише сам Куліш, він тут виступає насамперед як спостерігач. Це не герой твору Гете, а швидше оповідач сентиментального роману. Хоча його об'єкт замилювання не сільська дівчина, а дворянка, але втілює сентиментальні та народницькі цінності. Проста й природна – саме ці характеристики, які підносились у сентименталістів, виходять на перший план. У змалюванні щоденних справ Кулішеві імпонують простонародні звички дівчини – вона серед селян, відвідує хворих, займається працею, шиттям, доглядає брата. А поряд з цим вміє грати на фортеп'яно і для неї він переписує поезію Шевченка. У ній Куліш бачить гармонію між природою й вихованням. Йому імпонує, що Маню залучають до господарських справ і поряд з цим у родині малюють, займаються музикою. І справді, немов Фауст, Куліш проголошує моральну квінтесенцію: «От так живи! Що й розум, і всяка наука, й простота» [11, с.34]. Недаремно ці описи Петров називає ідилічними. Але коли Куліш починає розмірковувати про майбутнє дівчини, то в

цьому він побачив знову ж таки «літературний стиль епохи», до того ж він виявляється, як літературні «трафарети, що перенесені в життя, здаються ненатуральними й фальшивими»[11, с.36]. Йдеться про роздуми Куліша, в яких передбачав майбутнє Мані Де-Бальмен, цілком по-реалістичному, – в дорослому житті вона, можливо, прагнучиме зайняти відповідне становище в суспільстві. Смішними здавалися В.Петрову вигадані Кулішем передумови такої майбутньої трансформації, які письменник побачив в тому, що дівчину ніщо не зацікавило, ні природа, ні мистецтво не справили ще сильного враження, словом, нема в неї елементу поетичного.

Зазначимо, що такий просвітницький ідеал дівчини знайшов відображення в літературі. У повісті Т.Шевченка «Музикант» (написана 1854-1855 р.) засуджується Софія Самійлівна, світська красуня, яка віддає доньок на виховання, бо сама цікавиться лише світським життям. Позитивним у творі є образ Наташі, доньки Софії Самійлівни, яка виховується на фермі Антона Адамовича. Вона протиставляється Лізі виховання та через панську мораль. Прикметним, є те що Наташа має здібності до музики. Подібна ситуація у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»(1855-1857 р.). Вона пов'язана з образом Олени, яка колишня кріпачка, що стала дружиною поміщика. Порятуюнок її духовного життя та моральне переродження чоловіка пов'язані з родиною Прехтелів. Вони виступають зразком для наслідування. Інтелектуальне життя поєднується з народною культурою – в цьому бачить гармонію Шевченко. Освіта, мистецтво, демократизм протиставляються панському способу життя, з його розпустою, марнославством, культурною обмеженістю.

Таким чином, на час спілкування Манею Де-Бальмен та Милорадовичівною П.Куліш є прихильником такого ідеалу жінки. Показово, що останній він надсилає своїй співрозмовниці книги, закликає її до самоосвіти. Навіть перше позитивне враження від дівчини пов'язане з виконанням нею народних пісень. Ситуація змінюється

після знайомства з Марко Вовчок. У листах до Милорадовичівни починає говорити про жіночу емансипацію. Тепер він пропонує їхати в Петербург і водночас застерігає про труднощі на шляху.

У наративі про стосунки з Марко Вовчок Куліш найвиразніше проявляється як герой-коханець. Саме в цьому полягав один із задумів біографічних романів В.Петрова, вважає В.Зубань: оновлення образів Костомарова та Куліша полягало в перетворенні їх на героїв-коханців[8, с.10].

Ці стосунки Петров називає божевільним захопленням. Свої гострі судження про них він підкріплює різними джерелами. Наприклад, наводить слова С.Єфремова про ображеного Куліша із роботи «Без синтезу. До життєвої драми Куліша». Перебіг їхніх стосунків осмислюється численними афористичними заувагами наратора: «Говорячи про пристрасть, він казав про користь»; «Куліш бажав, щоб вона належала тільки йому, а Марія Олександрівна воліла належати тільки собі» [11, с.126]. Слова Куліша про те, що Марко Вовчок спочатку захопилась ним, як людиною, що стоїть вище за інших, а потім надала перевагу людині, що здалась їй ще вище, двічі повторюються у романі. Стилистичним відповідником психічного стану свого героя розповідач вважає стиль «Страждань молодого Вертера». І в цьому стилі головний прийом – перебільшення. С.Єфремов у цитованих нотатках не вірить цим розмовам про смерть, приготуванням до неї. Не вірить Кулішеві й Каменецький, якому в листі складено духівницю. Лише сам наратор, який перед тим деконструював нарікання Куліша, висловлює співчуття до свого героя: «Безглуздий і безпричинний, уявний біль можна переживати так само гостро, як і фізичний біль, а може, ще й гостріше»[11, с.129].

Саме в цьому розділі поглиблюється психологічна характеристика Куліша. Чітко озвучується концепт двоїстості Куліша. Парадигма її широка. Це маккіавелівська двоїстість, юродна химерність, протиставлення уявного й справжнього, розсудливість, що попереджає пристрасть, а обережність поєднується з ревнощами. Поряд з такими

гострим оцінками, з'являються формули виправдання, спрямовані уявному читачеві: «Ми не знаємо безпосередніх причин», «ми ладні розглядати», «ми знаємо одне» тощо. Можливо, для того, щоб згладити враження від звинувачень Куліша, у цьому розділі подається розлога інформація про Марка Вовчка. Це єдина героїня роману, яка удостоїлася викладу біографічних подробиць, оцінок інших осіб, в тому числі непривабливих. Наводяться листи самої письменниці, в тому числі з оцінками Куліша. Також автор подає негативні судження Куліша про особу минулого захоплення.

Психологічний аналіз свого героя продовжує Петров у розділі про Параску Глібову. Прометеїстичне хлестаковство – так визначає він негативну сторону його характеру. Це зовнішній прокламативний моралізм і поруч з тим маска. Така негативна оцінка пов'язана передусім з нетактовним листом до Глібова. В аналізі листів до Параски автор відзначає, що вони найменш риторичні. Натомість у них з'являється нова тема – кохання проти творчості, і для Куліша творчість вища цінність.

Парадоксально, що причиною завершення стосунків, на думку автора, стає утвердження Кулішем своєї відокремленості, через відчуження від людей. Чи не це було причиною кризи, про яку говорив автор на початку роману? Адже саме вона штовхала героя на пошуки кохання? Відповідь на це питання за В.Петровим є двоїстою. З одного боку ці любовні історії – це, насамперед, епістолярні романи. Мовляв, для Куліша подвоювати або потроювати кохання це те саме, що подвоїти або потроїти листування[11, с.179]. Звідси його листи це не відображення його особистих почуттів, а формальні, штучні вправи. Вони позначені впливом літературних прийомів, відображають більше раціональні ідеї автора, його самоаналіз. Справді, якщо порівняти листування Куліша і лист Кониського до Рентель, то в останньому є все, і ревності, уїдливість, і ображене кохання і водночас намагання полагодити взаємини. Тобто писала його людина під впливом почуттів, не дбаючи про

стиль чи риторичні прийоми. Натомість у Куліша йдеться про настанови, він говорить про кохання тільки здалеку, роздаючи обіцянки.

Друга причина, на думку Петрова, у природі психіки Куліша, її соціальної обумовленості. «Куліш внаслідок певних об'єктивних обставин не міг розкрити себе цілком», – пояснює В.Петров, «його моральна депресія має корені в депресії соціальної і політичної»[с.186]. Саме соціальний аспект проголошується домінуючим, він не дозволяє жити на повну, впливає на всі сфери життя Куліша. Звідси «жах кохання», бажання порвати з коханою жінкою, в тому числі «шттовхаючи кохану жінку в обійми іншої людини»[с.187]. Підсумком цього є втеча в душевне підпілля та глибокий внутрішній злам.

Висновки та перспективи подальшого дослідження

В результаті біографічний дискурс «Романів Куліша» містить в собі протиріччя. Зосереджуючись на «епістолярній» природі любовних історій Куліша, розповідь розкриває їх риторичний, стилістичний, фікціональний характер. В.Петров аналізує романтичний дискурс листів письменника, помічає ремінісценції, інтертекстуальні зв'язки з творчістю інших письменників, загалом з дискурсом кохання, який панує в цю епоху. Там де мали бути інтимні почуття, автор помічає літературні прийоми, суперечності, що формує іронічний наратив твору. Відбувається зміщення акценту від громадського діяча, письменника, перекладача, видавця в сторону особистого життя, моделювання героя-коханця. Незважаючи на це, у белетристичній розповіді Куліш залишається культуртрегером (в тому числі для своїх адресатів), хоч із іронічним відтінком. За листами можна реконструювати, і це успішно робить В.Петров, світогляд митця. Він у цей відносно невеликий період охоплює від народницьких, національних та слов'янофільських питань, позитивізму до різночинства, ідеї емансипації жінки. Але коли потрібно відповісти на питання, чому так завершуються стосунки з

жінками, то автор апелює до соціальних обставин, про які в творі майже не йдеться.

Цікавим з цього погляду, є аналіз психотипу письменника, який запропонувала Н.Зборовська. Куліш, на її думку, втілює перехід від принципу насолоди як романтичного принципу до принципу реальності. Замість «романтичного фанатизму» національності у світогляді Куліша сформується реалістична «помірковано-патріотична позиція»[7, с.123]. Ця концепція пояснює бажання Куліша приборкувати свої почуття, часом ціною страждань, як це сталося у стосунках з Марко Вовчок. Цілком можливо, що не тільки зовнішні обставини зумовлювали поведінку, але й внутрішнє культурне Его, контролювало й застерігало від стосунків з жінками, стосовно яких він приходив до висновку про невідповідність ідеалу. Звідси відображення в листах розсудливих повчань стосовно громадського, національного й навіть особистого життя. Тому теза В.Петрова про те, що Куліш, як романтик зневажав реальність, виглядає непереконливою. Натомість, у його листах розгортається наратив пошуку ідеалу, і як виявилось адресати не стали бажаною метою.

Література

1. Агеєва В. Поет як іміджмейкер: Шевченкові вуса, манжети Костомарова і перламутрові гудзики футуриста Семенка. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії*. К.: Комора, 2014. С.3-10.
2. Грегуль Г. Панько Куліш: образ кохання, або фаустівські романи Куліша (за твором В. Петрова «Романи Куліша»). *Слово і час*. 2004. №6. С. 25-33.
3. Дорошкевич О.Л. Куліш і Милорадичівна. Листи. К., 1927,
4. Єфремов С. О. Без синтезу : до життєвої драми Куліша. К.: з друк. Укр. Акад., 1924. , 22 с.
5. Загоруйко Ю. А. «Романізовані біографії» В. Петрова. *Слово і час*. 1993. №6. С. 4-5.
6. Загоруйко Ю.А. Художня проза Віктора Петрова: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. К., 1993. 19 с.

170 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

7. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. К.: Академвидав, 2006. 504 с.

8. Зубань В. І. «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша» В.Петрова в контексті українського культурного життя 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.01 «Українська література» Харків, 2003. 19 с.

9. Мішеніна Н.І. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії: (на прикладі текстів В. Петрова - Домонтовича). *Наукові записки Нац. ун-ту «Києво-Могилянська академія»* / Ред. кол. В.П.Моренець та ін. К. : Стило, 2001. Т.19. С.65-70.

10. Павличко С. Теорія літератури. К.: Основи, 2002. 676 с.

11. Перше кохання Шевченка. / Зайцев П. Романи Куліша. Аліна і Костомаров. / Петров В. Харків: Україна, 1994. 320 с.

12. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. К.: Академія, 2013. 224 с.

References

1. Aheieva V. Poet yak imidzhmeiker: Shevchenkovi vusa, manzhety Kostomarova i perlamutrovi gudzyky futurysta Semenka. Zaproshennia na Tsyteru. Beletryzovani biohrafii. K.: Komora, 2014. S.3-10.

2. Hrehul H. Panko Kulish: obraz kokhannia, abo faustivski romany Kulisha (za tvorom V. Petrova «Romany Kulisha»). Slovo i chas. 2004. #6. S. 25-33.

3. Doroshkevych O.L. Kulish i Myloradychivna. Lysty. K., 1927,

4. Yefremov S. O. Bez syntezy : do zhyttovoi dramy Kulisha. K.: z druk. Ukr. Akad., 1924. , 22 с.

5. Zahoruiko Yu. A. «Romanizovani biohrafii» V. Petrova. Slovo i chas. 1993. #6. S. 4-5.

6. Zahoruiko Yu.A. Khudozhnia proza Viktora Petrova: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk. K., 1993. 19 s.

7. Zborovska N. Kod ukrainskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury. K.: Akademydav, 2006. 504 s.

8. Zuban V. I. «Alina y Kostomarov» ta «Romany Kulisha» V.Petrova v konteksti ukrainskoho kulturnoho zhyttia 20-kh rokiv KhKh stolittia: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets.: 10.01.01 «Ukrainska literatura» Kharkiv, 2003. 19 s.

9. Mishenina N.I. Intertekstualnyi kharakter zhanru romanizovanoi biohrafii: (na prykladi tekstiv V. Petrova - Domontovycha). Naukovi

zapysky Nats. un-tu «Kyievo-Mohylianska akademiia» / Red. kol. V.P.Morenetsta in. K. : Stylos, 2001. T.19. S.65-70.

10. Pavlychko S. Teoriia literatury. K.: Osnovy, 2002. 676 s.

11. Pershe kokhannia Shevchenka. / Zaitsev P. Romany Kulisha. Alina i Kostomarov. / Petrov V. Kharkiv: Ukraina, 1994. 320 s.

12. Yurchuk O. U tini imperii. Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii. K.: Akademiia, 2013. 224 s.

УДК 821.161.2'06.09 - 3:37

Любов Царик

доц., к.філог.н. (м. Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.13

Школа у науковому і художньому дискурсі Бориса Грінченка

У статті актуалізуються педагогічні ідеї Бориса Грінченка, задекларовані у наукових статтях, що були опубліковані у галицьких часописах в 90-ті роки 19-го століття. Аналізуються твори малої прози письменника, присвячені школі. Автор наголошує, що в умовах сучасної школи, коли на перше місце виносяться очікувані результати навчально-пізнавальної діяльності учнів, зокрема ціннісні ставлення, які передбачено сформувані у результаті вивчення художнього твору. Навчання рідною мовою, роль книги, преси у формуванні світогляду людини, становище книгодрукування, подвижницька праця учителя — проблеми, які піднімалися і в науковій, і у художній спадщині письменника, надзвичайно актуальні сьогодні.

Ключові слова: школа, учитель, книга, дискурс, навчання, оповідання, поезія, стаття.

School in Boris Hrinchenko's scientific and artistic discourse

The article actualizes Boris Hrinchenko's pedagogical ideas declared in the scientific articles published in Halician scholarly papers editions in the 90s of the 19th century. The writer's small prose works about school are analyzed in the article. The author emphasizes on the teaching conditions of modern school; there are expected educational and cognitive outcomes of pupils'activities on the first place, in particular, the value attitudes, which are foreseen to be formed as a result of the literary

172 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
work study. Learning in the native language, the role of books and press in the personality outlook formation, the situation with book printing, the ascetic work of a teacher are those ideas that have been raised both in the writer's scientific and artistic heritage, which are extremely relevant today.

Key words: school, teacher, book, discourse, teaching, stories, poetry and article.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Впровадження механізму реалізації завдань компетентнісного підходу в навчанні української літератури у контексті положень «Нової української школи» зумовило організацію навчального матеріалу з урахуванням наскрізних та змістових ліній, зокрема емоційно-ціннісної, літературознавчої, соціокультурної і компаративної. У нових навчальних програмах виокремлено перелік очікуваних результатів навчально-пізнавальної діяльності учнів, зазначено уміння, навички, цінності ставлення, які передбачено сформувані у результаті вивчення кожної із тем.

Одним із головних завдань сучасної літературної освіти є розвиток читацьких інтересів молоді, уже з перших (вступних) уроків української літератури передбачено формування предметних компетентностей учнів: знання про історію української книги – від рукописних (часів Русі-України) до сучасних форматів книги; розуміння ролі книжки в житті людини, складності і особливості процесу творчості, ролі читача в «житті» художнього твору. З огляду на це сьогодні актуальним є звернення до історичного досвіду української школи, теоретичних педагогічних праць, художніх творів, що піднімали ці проблеми впродовж минулих століть. У цьому плані пильну увагу дослідників потребує як теоретична педагогічна спадщина Бориса Грінченка, так і його художні твори, присвячені важливим питанням розвитку української школи.

Аналіз дослідження проблеми. До 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка творчий колектив науковців Київського університету, який носить його ім'я,

упорядкував і видав дві книги «Педагогічної спадщини». Вони розпочинають багатотомне зібрання творів Грінченка – письменника, фольклориста, етнографа, мовознавця-лексикографа, критика, публіциста, перекладача, організатора періодичних і науково-популярних українських видань вченого-педагога. Цілком погоджуємось із думкою В. Яременка, одного із укладачів, автора передмови та коментарів і приміток, що програмові положення нині актуальніші, ніж у кінці ХІХ ст., оскільки Грінченко не тільки констатував проблеми, помилки у шкільництві, книговидавництві, а й знав, як їх виправляти.

Педагогічна спадщина Б. Грінченка – це «дороговказ і до світла, і до людей, і до волі, державної самостійності та незалежності» [5, с.10]. Окремі педагогічні праці Грінченка, як і його художні твори про школу вже були об'єктом досліджень науковців. Проте у них домінував соціологічний підхід.

Мета і завдання статті. Об'єктом нашого дослідження є педагогічні статті, що були вперше опубліковані у галицьких часописах «Зоря», «Правда», «Учитель», «Жите і слово» у 90-ті роки ХІХ ст. і тільки тепер перевидані повністю. Досліджуючи оповідання і новели на шкільну тематику, науковці в основному аналізували їх соціальний аспект. Ми ж хочемо акцентувати на емоційно-ціннісних ставленнях, які формують твори письменника про школу, складну учительську долю.

Виклад основного матеріалу і обґрунтування отриманих результатів дослідження. На жаль, так склалося, що сьогодні як ніколи дуже актуальною знову стала думка Б. Грінченка: « Але ж насамперед, здається нам, треба зробити одно: навчити народ поважати книжку. Тільки тоді можна сподіватися, що читач покористується з книжки, коли він поважатиме її яко книжку, коли він розумітиме значення й вагу книжки яко продукту духовної діяльності людської» [1, с. 39-40].

Грінченко констатує, що – книгарі-«лубочники» – московські видавці штампують дешеві книги – «духовний

хліб» для народу. Наводить конкретний приклад того, як купець-невіглас на своїй «штарпарні» (дуже влучне визначення книговидавництва) друкує книги для народу. Він і подібні до нього: «освіти ніякої і самі грошові інтереси» – видають книжки «маючи набачности тільки одно – більше грошей [1, с. 39-40]. З боєм пише, навівши кілька зразків заголовків таких книг, робить висновок: «Уже з цього видко, що се за книжки: заборони, прославлення шахрайства, потурання диким інстинктам темної маси, розпусту, безморальність та денаціоналізацію несуть вони у народ. А народ їх купує, повабившись на дешеву ціну, на малюнках, на обгортках та на кричущі заголовки» [1, с. 34].

Проблема змістового наповнення звучить і у поетичних творах Б. Грінченка. Так, ліричний герой поезії «Українці» – це автор-псевдопатріот, ображений, обурений нерозумінням, несприйняттям своєї творчості українським народом. А він же «хвалить сало й галушки. / Та щей вишиванії вдома / бере він на ніч сорочки» і «за народ в каліках-віршах / пролив дрібних він з ложку слів» [2, с. 82].

У поезії «Патріот» Б. Грінченко висміює письменників-графоманів, що плодять «літературне сміття». Автор створив узагальнений образ літератора-«патріота», який «пособляв» українській літературі бездарними публікаціями: «Два переклади з Крилова, / з Гоголя там щось, / Ну й од себе на додаток /. Так, що на верзлось : / Про Хому та Хвиги-миги / Та про козаків, – / Так ото карток на тридцять / Книжечку й зліпив» [2, с. 82]. Але ж «народ – темнота темна», не сприйняв не зрозумів і не оцінив достойно такої. Автор висміює одного із «поставщиків» невибагливої літературної продукції, що захарастили українську літературну ниву.

Поезія вперше була надрукована у львівському сатирично-гумористичному часописі «Зеркало» (1892 р, 4.8), проте провідний її мотив актуальний і сьогодні.

Поетичний монолог звернення «Співцеві» – це художньо-естетичні засади поета:

*«Співай! До бою й праці клич!
Огонь палкий і гострий меч*

*Хай буде твій живущий спів,
Щоб той огонь серце палив» [2, с. 88]*

Сучаснаполітична ситуація в нашій країні у великій мірі, на нашу думку, зумовлена й тим, що за часи незалежності України на наших книжкових ринках розповсюджувались, як і наприкінці ХІХ ст. (ст. надрук. 1891 р. №1-4 з продовженням у галицькоикчасописі «Зоря» с. 15-17) за висловом Грінченка, «книжки російсько-патріотичні, в котрих прославляється все московське або й не московське робиться московським» [1, с. 34].

І що вже дуже вражає, що і сьогодні на часі висновок, зроблений письменником майже 130 років тому: «книжка українська нашому народові зтого невідома, а книжка московська, дякуючи московським книгарям, широко гуляє по Україні і, укупі з школою, судом, церквою та укупі з власною нікчемною помоскаленоюінтелігенцією, впевняє народ, що істніє тільки мова русская, що та мова, що вони, українці, балакають нею, то не мова» [1, с. 36] (підкреслення наші).

І вже дуже по-сучасному звучить Грінченкова ключова фраза: мусимо вернути український народ до української книжки:1) мусимо пустити в народ багато книжок за доступними цінами; 2) було б добре, коли б кожна українська книжка була першою літературною.Завдання сучасної педагогіки з літературної освіти – послуговуючись сучасними засобами комунікації, реагувати на появу нових творів, рецензій та критичних відгуків на них, з'ясовувати реакцію читачів, молоді зокрема, на той чи інший твір.

Велику увагу приділяє митець-педагог і перекладам творів зарубіжної літератури мовою українською. Він вважає, що ознайомлення із світовою класикою має відбуватись рідною мовою, а не за посередництва російської. Це ж добре робила радянська ідеологічна машина, продукуючи світові шедеври переважно російською мовою, прилучаючи читача до російської книжки, насаджуючи таким чином російську мову.

Метакниговидавництва – «привчати народ до української книжки,пропагувати такі твори і українських класиків літератури, і сучасних митців слова, які привчатимуть народ любити цю книжку» [1, с. 37]. Кожну українську книжку Грінченко вважав борцем за право існування української літератури, першопрохідцем, який утворює «позаросталий, непротоптаний шлях до світла національного самопізнання». І якщо перша функціона сьогодні вже виконана, то друга залишається актуальною й досі. Письменник визначає першопрохідню роль мосової літератури, називаючи її «лубочною», підкреслює необхідність друку високохудожніх творів. Адже важливим є те, що саме читає народ. З огляду на це Б. Грінченко вважає провідним у цій справі принцип систематизації: пропонує програму видавництва книг, що сприятимуть формуванню національного світогляду народу.Це задокументований, на думку упорядників, вибір Грінченкової життєвої і педагогічної програми.

З болем доводиться визнавати, що нині нагальною постала потреба, задекларована Грінченком на межі у 1891 р.: «навчити народ поважати книжку»:«Тільки тоді можна сподіватися, що читач покористується з книжки, коли він поважатиме її яко книжку, коли він розумітиме значення й вагу книжки яко продукту духовної діяльності людської [1, с. 39-40].

Завдання сучасної літературної освіти в плані розвитку читацьких інтересів школярів базується на засадах, що їх прописав педагог-митець: з'ясування ролі книжки в людському житті, її впливу на життя людини і користі від читання.

Б. Грінченко радить починати із ознайомлення учнів з історією книги, книгодрукування, формування і утвердження думки про роль книги у поступальному розвитку людства – від Євангелії до сучасних творів, щоб довести, щоб довести, що книжка має право на далеко більшу повагу. Б. Грінченко відводив книзі ключову роль у національному вихованні, доводив користь для народу, нації, поширення книг рідною мовою, націлював учителів на

формування в учнів переконливості у ньому, що українці мають пишатися книгами, написаними рідною мовою, адже «у кожного народу свої книжки своєю мовою написані і кожен народ справді вважає їх за свої народні гордощі» [1, с. 41].

Письменник-педагог підкреслював значення як наукової, так різножанрової художньої літератури, висловлюючи принагідно думки про тематику, мотиви та форму подачі: окремі видання творів, хрестоматій, біографічних нарисів, критичних розвідок про українських письменників у світовому контексті.

Цікаво відзначити те, що Грінченко тонко підмітив таку рису українського народу, як толерантність до чужої-«іншої» думки, що дає змогу нав'язувати українцям у літературних книжках (напр. – російських) свої великодержавницькі шовіністичні ідеї. Толерантність має бути самосвідомою.

Грінченко застерігав від прямолінійних повчань і моралізаторства у виховному процесі, наголошуючи на ролі живого прикладу. Він астрополював цю ідею і на художній твір. За його глибоким переконанням, книжка має бути позбавлена сухих повчань, вона повинна давати «живі приклади», «живі образи», «живих людей», сприймаючи які, читаючи, «дивлячись на котрих, і ми навчилися б так робити» [1, с. 43]. Варто рекомендувати читати твори, що дають найкращі приклади праці, любові до науки, до рідного краю, християнської любові.

Проблеми школи піднімав Борис Грінченко і у художній спадщині: «в низці оповідань про дітей, про школу і вчителів подав художній образ своїх педагогічних ідей і прагнень національної школи та національного виховання» [5, с. 12].

У новелі «Непокірний» головним аргументом, фактом непокірності вчителя було те, що він не ходив у гості до людей статечних, а «сидів у своїй школі то з дітьми, то з якимись книжками» [2, с. 236]. Крім цього розмовляв «по-мужицькому», поводився....., грався з дітьми, «гуляючи з їми

у м'яча, ганяючи наввипередки», сам собі готував їсти, «збирав якість квітки, камінці». Учитель вимагав належних умов праці для себе і дітей.

В оповіданні «Украла» Грінченко акцентує увагу читачів на умінні учителя Василя Митровича спілкуватися із учнями, подавати їм приклад ставлення до оточуючих. Для педагога і сьогодні, а може, якраз сьогодні – в умовах браку живого спілкування, дуже важливим є не тільки навчати учнів, давати їм знання з певної галузі науки, а й бачити у кожному вихованцеві людину з її талантами, болями, проблемами.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Педагогічні ідеї Бориса Грінченка, задекларовані як у науковому, так і художньому дискурсі, відігравали важливу роль у процесі розвитку нової української літератури, національної педагогіки, книговидавництва. Вони мають стати предметом різнопланових наукових студій, оскільки багато проблем залишаються, на жаль, актуальними і сьогодні. Плануючи великий видавничий проект, куди мали увійти статті про школу, літературну освіту, Б. Грінченко назвав його «На шляху до світу». Дослідження творчої спадщини письменника-педагога сприятиме такій організації навчального процесу, що забезпечуватиме нагальні завдання сучасної літературної освіти, розвитку і виховання молоді. Особливо актуальною є програмова теза Грінченка: «школа дає не саму освіту, а лише засіб до її здобування – письменність». А справжнє добування освіти, на думку письменника, – це самоосвіта, самостійне читання книжок, усвідомлення того, що кожен учень має винести із школи.

Література

1. Грінченко Б. Зібрання творів. Педагогічна спадщина. К. 1. / Київ.ун-т ім. Б. Грінченка: упоряд. О. М. Мислива, А. І. Мовчун, В. В. Яременко. К.: Ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 552 с.
2. Грінченко Б. Твори: в 2-х т.: Поетичні твори. Оповідання. Повісті / Упоряд. В. В. Яременко. Вст. ст. і ред. тому А. Г. Погрібний. К., 1990.

3. Франко І. Наше літературне життя в 1892 році (листи до редактора «Зорі») / Франко І. Зібрання творів: У 50-т. Т. 29. К. 1981. Т.29. 664 с..
4. Хропко П. Проза Бориса Грінченка. / Грінченко Б. Вибрані твори. / Упоряд., передм., приміт. П. Хропка. К.: Дніпро, 1987. С. 5-16.
5. Яременко В. На шляху до світу (Педагогічні ідеї Бориса Грінченка у його часі і сьогодні) / Грінченко Б. Зібрання творів. Педагогічна спадщина. Кн. 1. – К.: Київ.ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. С.10-28.

References

1. Hrinchenko B. Zibrannia tvoriv. Pedahohichna spadshchyna. K. 1. / Kyiv.un-t im. B. Hrinchenka: uporiad. O. M. Myslyva, A. I. Movchun, V. V. Yaremenko. K.: Un-t im. B. Hrinchenka, 2013. 552 s.
2. Hrinchenko B. Tvory: v 2-kh t.: Poetychni tvory. Opovidannia. Povisti / Uporiad. V. V. Yaremenko. Vst. st. i red. tomu A. H. Pohribnyi. K., 1990.
3. Franko I. Nashe literaturne zhyttia v 1892 rotsi (lysty do redaktora «Zori») / Franko I. Zibrannia tvoriv: U 50-t. T. 29. K. 1981. T.29. 664 s..
4. Khropko P. Proza Borysa Hrinchenka. / Hrinchenko B. Vybrani tvory. / Uporiad., peredm., prymit. P. Khropka. K.: Dnipro, 1987. S. 5-16.
5. Yaremenko V. Na shliakhu do svitu (Pedahohichni idei Borysa Hrinchenka u yoho chasi i sohodenni) / Hrinchenko B. Zibrannia tvoriv. Pedahohichna spadshchyna. Kn. 1. – K.: Kyiv.un-t im. B. Hrinchenka, 2013. S.10-28

Зарубіжна література та порівняльне літературознавство

УДК 78.036.9./780.6 (045)

О.В. Федорова

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.14

Символіка музичних інструментів у поезії джазу

Стаття присвячена вивченню символів музичних інструментів в поезії джазу. Проблема є актуальною з огляду на інтеграцію України у глобальний культурно-мистецький простір та необхідність розуміння специфіки, філософії та історичних особливостей становлення і розвитку основних явищ сучасного світового мистецтва, до яких, без сумніву, належить джаз в усіх його проявах. Поезія джазу вивчається не як ізольоване поняття, а як частина інтегрального мистецтва джазу, що тісно взаємодіє і з музикою, і з піснями, і з танцем джазу.

Ключові слова: джаз, поезія джазу, символ, саксофон, піаніно, барабан, банджо, афро-американець.

O.V. Fedorova. Symbols of musical instruments in jazz poetry

The article deals with the study of the symbols of musical instruments in Jazz poetry. The problem investigated in the article is urgent due to integration of Ukraine into the global cultural-artistic world and the necessity to understand the specificity, philosophy and historical peculiarities of emergence and development of modern world art to which jazz in all its varieties belongs.

The aim of the article is to characterize musical symbol-dominants in American Jazz poetry.

Jazz poetry is not studied as an isolated phenomenon but as a part of integral jazz art which highly involves music, literature, singing and jazz dancing. Multi-aspect nature of jazz art combining music, singing, literature and dancing determines its deep symbolism.

Music which since its uprising has been Jazz foundation, its secret code, its central means of struggle, has produced the majority of symbol-dominants in Jazz poetry. Symbol-dominants of Jazz poetry include such jazz instruments as saxophone, horn, drums, banjo and piano which possess special connotations of ancient traditions, authenticity,

uniqueness and sensuousness of Afro-Americans. All together they become the symbol of equality and polyphony.

Key words: *jazz, jazz poetry, symbol, saxophone, piano, drums, banjo, Afro-American*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Літературознавча практика ХХ – початку ХХІ століть ставить перед дослідниками чимало наукових проблем, які виходять за рамки традиційного аналізу літературного тексту, і потребують для свого вирішення комплексного підходу та розуміння творів літератури як продукту синтезу різних мистецтв. Однією з таких проблем є визначення жанрової специфіки поезії джазу та її символики.

Джаз – це неповторний, багатоаспектний, мінливий феномен сучасної світової культури, що уже давно перестав бути просто музикою. Сучасне розуміння джазу базується на синтезі музики, танцю, співу, літератури та кіно в єдине оригінальне світобачення, філософію. Сутність інтегрального мистецтва джазу – в імпровізації та чуттєвій емоційності, яка рідко буває буквальною та експліцитною. Соціально-історичні умови формування джазу (рабство, расова сегрегація, політичні переслідування, соціальні обмеження) визначили його глибоку символічність, образність, що стала своєрідним кодом спілкування для своїх.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Однак сучасний світ уже давно стер расові, національні, політичні та інші кордони між шанувальниками та виконавцями джазу у всіх його різноманітних проявах. Разом з тим все ще гостро стоїть необхідність глибинного розуміння символики ритму та мелодій джазу, рухів джазових танців, звуків джазових інструментів та образів джазових віршів, що тісно сплетені у єдину систему значень.

Вітчизняна наука володіє потужним теоретичним доробком у сфері музичного джазового мистецтва [2; 3; 4; 6], але дослідження музичної символики загалом та символики

182 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
музичних інструментів у спорідненій поезії джазу відсутні
[5].

Актуальність дослідження визначається тенденціями сучасної мовознавчої науки до комплексного вивчення літературного твору як словесного тексту і як мистецького витвору. Дослідження проблем символіки художнього твору з урахуванням взаємодії між різними видами мистецтва дає можливість ретельніше дослідити у прямий та прихований зміст твору, повніше виявити естетичну цінність. Актуальність теми зумовлена також зростаючим інтересом дослідників до проблеми взаємодії саме музичного мистецтва і літератури.

Мета статті – дослідити особливості використання символів музичних інструментів як семантичних домінантів поезії джазу в американській літературі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Джазова поезія – це літературний жанр, який визначається як поезія, яка обов'язково пов'язана із джазовою музикою, тобто це така поезія, в якій поет розповідає і пише про джаз. Джазова поезія, як і сама джазова музика, охоплює різні форми, ритми та звуки [7].

Починаючи з народження музики блюзу та джазу на початку двадцятого століття, джазову поезію можна розглядати як нитку, що проходить через Гарлемівське Відродження, рух Бітників (Розбите Покоління) і рух Чорних Митців, і все ще продовжується сьогодні. Від раннього блюзу до вільного джазу та експериментальної афро-американської музики, джазові поети використовують своє бачення музики як поетичне натхнення [2]. Твори поезії джазу ніби наповнені звуками: мелодіями печального співу афро-американців, різноголосими звуками музичних інструментів, тихими та гучними шумами багатотисячного міста та навколишньої природи. Поліфонія чи багатоголосся є невід'ємними рисами жанру поезії джазу та джазу загалом. В музиці джазу поліфонія забезпечується великою кількістю виконавців, музичних інструментів джаз-бенду, кожен з

яких має різне походження та вагоме символічне значення для філософії даного мистецтва.

В поезії джазу кожен музичний інструмент – не просто предмет, засіб створення мистецького твору, це – повноцінний учасник творчого процесу, унікальний живий персонаж наділений характером та творчим призначенням.

Справжньою іконою джазу, його всесвітньовідомим музичним символом є, звичайно, *саксофон*. Завдяки своєму блискучому металічному звивистому тілу, саксофон був здатний грати в значно вищих тонах, ніж інші духові інструменти. В своїй переважній більшості саксофонами користувалися чорношкірі американці в нічних клубах, ресторанах і на своїх зібраннях. Потрапляючи до рук майстра-віртуоза, саксофон створює найширший спектр звуків і неповторний тембр, який справді нагадує людський голос. Саксофон, що так природньо та органічно звучить саме у джазі, менше використовується у інших музичних стилях – саме це і робить його унікальним символом даного жанру. Форма саксофона – дуже витончена та стильна, образ музиканта -саксофоніста завжди надзвичайно чуттєвий, музикант і саксофон виглядають на сцені як «закохана пара, що танцює в тісних обіймах». Таким постає саксофон і у творах поезії джазу: пронизливий та пристрасний:

*I cut my hair into a permanent tam
Made my feet rebellious metronomes
Embedded record needles in paint on paper
Talked bopology talk
Laughed in high-pitched saxophone phrases [10]*

* * *

*The jazz of the city continues the chanting;
the sounds of bass and the blowing of the
sexy sax, the horn, the piano [11]*

Однак саксофон для афро-американців – це не просто мелодійний голос джазу, це чуттєвий голос їх багатостраждальної раси, який висловлює усі їх нестерпні болі, мовчазні страждання, сміливі прагнення та

нездійсненні мрії. У вірші Ларрі Джаффа алюзією на саксофон є ім'я музиканта-афро-американця Джона Колтрейна – знакового американського саксофоніста, що здобув світове визнання майстра-віртуоза. Саксофон в руках Колтрейна «...утверджує первородне право на свій культурний спадок, перевтілюючи цей спадок у музику»:

Coltrane steals the birthright of his heritage, makes it into music [14]

Музикант-саксофоніст не просто грає, він виливає «сльози рабського поневолення між нотами веселої джазової рапсодії, до його голосу завжди дослухаються, не дають замовкнути»:

Coltrane plays tears of subjugation between notes of joyous rhapsody

...always heard Coltrane's voice never silenced ... [14]

Саксофон – «інструмент музичної справедливості в руках Колтрейна, в чиїх легенях глибоко горить вогонь і чие усамітнене життя втілює в собі людину, що грає своє життя, як джаз»:

Coltrane works the tools of musical justice the fire in his lungs burning deep

Coltrane's solitary life form silhouettes a man playing his life like Jazz [14]

Важливим для розуміння ідейної та символічної цінності саксофону в культурі афро-американців є власне радикально протилежний погляд білих американців на саксофон. Білий американський поет Вейчел Ліндсей, відомий своїм ненависним ставленням до джазу та його ідеології, написав поезію «Прокляття саксофона», де саксофон виступає гріховним символом, джерелом пекельної музики, голосом гріха. У його творі саксофон, ікона джазу та афро-американців, звучить на замовлення та на угоду найбільшим злочинцям різних періодів історії та народів: Каїн наказує саксофонам грати після вбивства Авеля; горезвісна біблійна цариця Іезавель – після усіх своїх злодіянь та гріхопадінь, підступного вбивства чесних пророків, замовляє саме гру саксофонів; підступний зрадник Іуда, на думку поета, за свої горезвісні 30 срібних монет

купив саме саксофон і зіграв символічну для афро-американської культури пісню «Beale Street Blues». Пізніше Іуда навчив цієї пісні злочинця Нерона і «...Рим вигорів ущент під звуки саксофона, що грав «Beale Street Blues». Англійський король Генріх XIII, що відступився від законів церкви та вбивав своїх дружин собі на догоду, після останнього одруження «тримав нагостреного різницького ножа під плащем», але йому таки сподобалась нова дружина і він «...наказав саксофонам грати»:

*When Cain killed Abel to end a perfect
day,
And he ordered the **saxophones** to play. [17]*

* * *

*What did Judas do with his silver 30 pieces?
Bought himself a **saxophone** and played «Beale
Street Blues»
He taught the tune to Nero, who taught it to his
nieces
And Rome burned down **to the saxophones**
that played «Beale Street Blues». [17]*

* * *

*When Henry the Eighth married his last
wife,
He carried underneath his coat a well-edged
butcher knife,
But he affected to be glad, affected to be gay,
And he ordered the **saxophones** to play. [17]*

Саксофон та джаз виступають як акомпанемент та натхненники і безкінечного ланцюжка найбільших сучасних злочинів, що починаються із вбивства Лінкольна та призводять до найгірших можливих наслідків – світової війни. Ліндсей описує стан суспільної свідомості напередодні війни епітетами «роздратований, розджазований (razzed, jazzed)» і звинувачує саксофон у розв'язанні світової війни:

*When John Wilkes Booth shot Lincoln the good,...
Twenty thousand pigs on their hind legs playing
«The Beale Street Blues» and swaying and saying:
«John Wilkes Booth, you are welcome to Hell,»
And they played it on the **saxophone** and played it well.
And he picked up a **saxophone**, grunting and rasping,
The **red-hot horn** in his hot hands clasping,
And he played a typical radio jazz;
He started an earthquake, he knew what for,
And at last he started the late World War.
Our nerves all razzed, and our thoughts all jazzed,
Booth and his **saxophone** started the war! [17]*

Але саксофон у творі – не єдиний символ та «голос зла та гріха». «Розжарена труба», яка може «подобатись лише головорізам» супроводжує саксофон:

*The **red-hot horn** in his hot hands clasping,
None but an assassin would enjoy this **horn**. [17]*

Ці два символи (саксофон та труба) афро-американців, та поряд з ними і усіх інакодумців, грішників, злочинців протиставляються музичним інструментам арфі та флейті – символам «чистої та правильної» європейської культури, законослухняності, людської порядності та релігійності. У творі Вейчела Ліндсея арфа та флейта починають звучати, лише тоді, коли саксофон німіє. Їх мелодійні плавні звуки повільні та викликають в уяві лише приємні образи прекрасної природи, крилатих ангелів, богинь та добрих величних давніх королів:

*But give me a city where they play the **silver flute**,
Where they play the silver flute at the dawn of the day.
Where **the xylophone** and **saxophone** and radio are mute
[17]*

*But give me a wedding where the **silver flutes** at
dawn
Bring visions of Diana, the waterfall and fawn!
Give me a wedding where the **evening harp** is singing,
And Irish tunes bring Irish kings, their strange voices ringing.*

*Let us dream of the slow great seraphim wings
of the good and the great sweet Irish kings! [17]*

Поряд з саксофоном, *труба* є також важливим символом афро-американського джазу. Це один з тих інструментів, на якому важко навчитися грати, але джазові музиканти афро-американці навчилися гнучко та мелодійно окреслювати музику джазу так, щоб труба звучала символічно і знаково. Голос «розжареної» труби «гучний і не такий чистий, як у саксофона», труба «вибухає» серед ночі, але вона здатна грати і «елегії, і сонети, і пісні кохання», бо «говорить тисячами мов», «коли звучить труба – починається джаз...»:

*The **red-hot horn** in his hot hands claspng,...
When the **horn** sounds the jazz begins ...
The **horn** blasts loud and not so pure —... [8]*

* * *

*The dead man plays a nighttime piano, he blows a
nighttime **horn**
His **horn** blasts out elegy, sonnet and love song
His **horn** speaks a thousand languages [8]*

Піаніно – ще один типовий інструмент музики джазу та знаковий символ джазової поезії. *Піаніно* – музичний інструмент освічених білих, вищого класу європейців та американців. Гра чорношкірого американця на *піаніно*, його чорні руки на білих клавішах – це ніби зумисне загострення уваги на різючих відмінностях та протиріччях між білими та чорними, їх контрасті. У творах поезії джазу *піаніно* і стогне від печалі, і сміється у надії, як і самі афро-американці:

*With his **ebony hands on each ivory key**
He made that poor **piano** moan with melody. [13]*

Не менш важливим інструментом джазового ансамблю завжди були *барабани*. Ударні інструменти, які мали абсолютно виняткову роль, були об'єднані в загальний механізм, розрахований на одного виконавця (так званий «Schlagzeug» або «traps»). Адже без перебільшення величезне значення в джазовій музиці має ритм, який неможливий без барабанної установки. Коли її ще не було в

сучасному розумінні, темношкірі раби створювали ритм за допомогою плескання в долоні та тупотіння. У наш же час існує величезний вибір ударних інструментів – барабани, там-тами, педальні і підвісні тарілки і багато іншого [2; 3]. Джазмени афро-американці чітко показували, що вони є чимось більшим, «аніж просто колір і ударні», вони прагнули вибивати ритмічний біт на своїх барабанах так, щоб бути почутими, щоб їхня гра дійшла до вух слухачів і зачепила струни душі:

*are we not more than color and **drums**?
are we not more than anger and dance? [12]*

***Drum on your drums, batter on your
banjoes,
sob on the long cool winding saxophones.
Go to it, O jazzmen. [18]***

*you jazzmen, bang altogether **drums, traps,
banjoes, horns,
tin cans** — make two people fight on the top
of a stairway
and scratch each other's eyes in a clinch
tumbling down
the stairs.
on its rhythmical beat [18]*

Чорношкірі американці, не покидаючи своїх давніх етнічних традицій мали і народні барабани, які не вимагали особливих навичок для гри. Фольклорна музика в вищій мірі мелодійна і ритмічна, барабани – невід’ємна її частина. В країнах Африки гра на барабанах – важлива частина більшості релігійних та світських церемоній. Гра на барабанах має давні культурні традиції. Там-там – яскравий символ афро-американської етнічності:

*Gee, boy, when you sing, I can close my ears
And hear **tom-toms** just as plain.
Listen to me, will you, what do I know
About tom-toms? But I like the word, sort of,
Don't you? It belongs to us [13].*

Отож, в поезії джазу барабан – символ права афро-американців на висловлення своєї думки, символ їх голосу, символ Батьківщини.

Банджо – інструмент, який використовувався в джазі ще в перших джазових оркестрах. Якщо слухати ряд ранніх джазових записів кінця 1910-1920-х років, то можна почути не ритм гітари, а ритм банджо. Банджо – інструмент американських негрів, завезений ними з Африки, де він поширений і тепер під назвою «банья». Якщо в перших джаз-бендах використовувалися банджо, то в сучасних – гітари. Банджо та гітара є одними з найважливіших інструментів у джаз-бенді. Вони відрізняються специфічним звучанням, що служить фоном для сольних партій [1].

Банджо, як етнічний інструмент, звично є символом афро-американців. Це інструмент чутливий і переважно відтінює інтимну лірику. Банджо – символ печалі, кохання. Банджо «бринить тихо та повільно під такий же тихий та повільний плач»:

Shoutin' in de ole camp-meeting-place,

A-strummin' o' de ole banjo.

Singin' in de moonlight,

Sobbin' in de dark.

Singin', sobbin', strummin' slow . . .

Singin' slow, sobbin' low.

Strummin', strummin', strummin' slow . . . [9]

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, поезія джазу реалізує одну зі своїх ключових рис – поліфонію – безліччю музичних, пісенних, звукових образів. Центральне місце серед таких образів посідають музичні інструменти джаз-бенду, більшість з яких можна віднести до символів-домінантів жанру. Саксофон, труба, барабани, банджо, піаніно мають особливе символічне значення в історії розвитку джазу та його напрямків і кожен по своєму відображають неповторність джазового світосприйняття, його чуттєвість, біль, віру та автентичність.

Перспективи подальшого дослідження символіки поезії джазу вбачаємо у вивченні символів танцю, співу, кольору у джазових віршах, адже джаз – унікальне мистецтво, що поєднало не лише поезію та музику, а й танець, живопис та спів.

Джерела та література

1. Банджо в рэгтайме / джазе: история тенор-банджо [Електронний ресурс]. : https://pikabu.ru/story/bolshoy_bandzho_post_chast_vtoraya_19001940_bandzho_v_ryegtaymedzhaze_istoriya_tenorbandzho_4965993
2. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е.С. Барбан.– СПб. : Композитор, 2007.– 284 с.
3. Верменич Ю. ДЖАЗ. История. Стили. Мастера / Ю. Верменич.– СПб. : Лань, 2007.– 608 с.
4. Чернов І.Б., Сагітов О.Т., Давиденко В.В. Духові інструменти в джазовій музиці / І.Б. Чернов, О.Т. Сагітов, В.В. Давиденко // Young Scientist. – 2017. – № 9 (49).– С. 225-228. [Електронний ресурс]. : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/9/51.pdf>.
5. Ковальова Т.П. Синтез мистецтв: взаємодія літератури і музики (на матеріалі роману Т. Моррісон “Джаз”) / Т.П. Ковальова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. - 2009.- Вип. 16.- С. 225-224.
6. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / Дж.Л. Коллиер.– М. : Радуга, 1984.- 260 с.
7. A Brief Guide to Jazz Poetry. URL: <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-jazz-poetry>.
8. Bell M. The Book of the Dead Man [Електронний ресурс]. : <https://www.poets.org/poetsorg/poem/book-dead-man-your-hands>.
9. Bennett G. Song [Електронний ресурс]. : <http://alaytrajohnson.blogspot.com/2011/03/song-by-gwendolyn-bennett.html>.
10. Cortez J. Jazz Fan Looks Back [Електронний ресурс]. : <https://www.poets.org/poetsorg/poem/jazz-fan-looks-back>.
11. Dennen R. Vibrant Hustle [Електронний ресурс]. : <https://hellopoetry.com/poem/837029/vibrant-hustle-a-jazz-poem/>.
12. Evans M. I am a Black Woman [Електронний ресурс]. : <https://www.poemhunter.com/poem/i-am-a-black-woman>.
13. Hughes L. The Weary Blues [Електронний ресурс]. : <https://www.poets.org/poetsorg/poem/weary>
14. Jaffe L. The Fire in Coltrane’s Lungs [Електронний ресурс]. : <https://www.poemhunter.Com /poem /the-fire-in-coltranes-lungs-182/>.

15. Johnson H. Poem [Електронний ресурс]. : <http://riverwalkjazz.stanford.edu/bonus-content/women-harlem-renaissance-2>.
16. Kaufman B. Round About Midnight [Електронний ресурс]. : http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/kaufman/online_poems.htm.
17. Lindsay V. A Curse for the Saxophone [Електронний ресурс]. : <https://gadflypoetry.wordpress.com/2012/07/27/a-curse-for-the-saxophone/>
18. Sandburg C. Jazz Phantasia [Електронний ресурс]. : <https://allpoetry.com/Jazz-Fantasia>.

Статья посвящена изучению символов музыкальных инструментов в поэзии джаза. Проблема, исследованная в статье, актуальна учитывая интеграцию Украины в глобальное культурно-художественное пространство и необходимость понимания специфики, философии и исторических особенностей возникновения и развития основных явлений современного мирового искусства, к которым, без сомнения, относится джаз во всех его проявлениях.

Поэзия джаза изучается не как изолированное понятие, а как часть интегрального искусства джаза, которое тесно взаимодействует и с музыкой, и с песнями, и с танцем джаза. Многогранная природа искусства джаза, которое объединяет музыку, пение, литературу и танец, определяет его глубокую символичность.

Музыка, которая со времен становления джаза было его основой, его секретным кодом, основным средством его борьбы, породила множество доминантных символов в поэзии джаза: саксофон, труба, барабаны, банджо, пианино, которые несут в себе особенные коннотации давних традиций, аутентичности, уникальности и чувственности афро-американцев. Все вместе они становятся символом равенства и полифонии.

Теорія літератури

В.Ф. Радкіна

кандидат пед.наук, доцент

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

radkina.valentina@gmail.com

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.15

До питання змісту та функціонування національного коду

У статті здійснено аналіз характеристик культурного коду та національного коду як своєї системи знаків, що позначають цінності певного суспільства. Спираючись на сучасні дослідження в галузі лінгвокультурології, соціології, філології, зроблена спроба визначення особливостей змісту кожного концепту.

Ключові слова: культурний код, національний код, діалектична єдність «культурного» та «національного».

The article contains an analysis of the characteristics of the cultural code and the national code as its own system of signs, which denotes the values of the certain society. Basing on modern research in the field of linguoculturology, sociology, philology, an attempt to determine the peculiarities of the content of each concept is undertaken.

Key words: cultural code, national code, dialectical unity of «cultural» and «national»

Актуальність. Сьогодні політичний дискурс все частіше використовує дефініції, які спрямовані на підкреслення неповторності того чи іншого народу: «культурний код росіян», «національний код казахів», «цивілізаційно-культурний код білоруського суспільства», «код української нації». Таке прагнення до національної ідентифікації цілком зрозуміло і виправдано, особливо в контексті посилення глобалізації в усіх напрямках суспільного життя: ідеологічного, політичного, соціального, культурного, освітнього. Тому вивчення означеного

феномену є важливим та необхідним для збереження будь-якого національного простору.

Аналіз останніх досліджень в галузі лінгвокультурології, соціології, філології переконують в тому, що існує низка серйозних наукових робіт, в яких чітко розкривається сутність концептів *культурний код* або *код культури* К.Рапай «Культурний код: як ми живемо, що купуємо і чому» (2008), Н.В.Букіна «Щодо методології дослідження культурних кодів» (2010), О.С. Снитко «Коди культури у мовній об'єктивації дійсності» (2008), І.П.Шалінський «Культурний код українського плаката Революції гідності» (2017) та ін.), *національний код культури* (Худолей Н.В. «Національний код культури та його актуалізація в прислів'ях, приказках і класичних літературних текстах» (2017)), *цивілізаційно-культурний код* (И.В.Котляров «Білоруське суспільство в контексті цивілізаційно-культурного коду: соціологічний вимір» (2017)), *культурний код нації* (Бабосов Є.М. «Культурний код нації: сутність та особливості» (2016)).

Велика кількість означених термінів наштовхує нас на наступну **мету нашого дослідження**: здійснити аналіз існуючих характеристик культурного коду та національного коду і дослідити співвідношення їх змісту в контексті загального/часткового; виокремити компоненти національного коду; розкрити функціонування національного коду на прикладі народної казки як носія духовної та культурної інформації певного народу .

Виклад основного матеріалу. Підкреслимо, що майже в усіх наукових розробках культурний код розглядається як категорія семіотики та герменевтики і ґрунтується як знаково-символічна система.

Одним з науковців, хто приділяє увагу дослідженню співвідношення «культура-суспільство», є Ю.М. Лотман, для якого культура – це не генетична пам'ять суспільства, соціальна роль якої – зберігати та передавати накопичений досвід, а знаково-комунікативна система. Культурний код, на думку дослідника, — вибух, який являє собою

співвідношення мінімально двох знаків культури. Знаки взаємодіють один з одним; вони можуть стикатися в семіотичному просторі як тотожні або чужорідні, тому й смисловий простір зберігає пам'ять про свій минулий стан та потенційно передбачає майбутній [1, 13-21]. Отже, культурний текст може розглядатися як єдиний текст з єдиним кодом і як сукупність текстів з певною сукупністю кодів.

Польська дослідниця Г.Вежбицька стверджує, що культурний код існує для пояснення значень, закодованих в різних мовах [2]. Російські лінгвісти Д.Б. Гудков та М.Л.Ковшова знаходять, що культурний код – це система знаків (знакових тіл) матеріального і духовного світу, що стали носіями культурних сенсів. В процесі засвоєння людиною світу вони втілили в собі культурні сенси, які «прочитуються» в цих знаках [3]. Для Сагітової А.Ф. культурний код – це ключ до розуміння конкретного типу культури; унікальні культурні особливості, які дісталися народам від предків; це закодована в якійсь формі інформація, що дозволяє ідентифікувати культуру та визначати набір образів, які пов'язані з будь-яким комплексом стереотипів в свідомості [4]. Таким чином, культурний код передає конкретний тип культури, що віддзеркалюється в свідомості особистості.

Н.В. Букіна визначає культурний код як «ціннісно-значущі новоутворення для певної групи людей» [5, 233-236]. Отже, зміст культурного коду не обмежується тільки матеріальними та нематеріальними культурними пам'ятками, а розширює свої межі за рахунок певних цінностей суспільства.

В.В. Красних порівнює культурний код з «сіткою», яку культура «накидає» на навколишній світ, членує, категоризує, структурує і оцінює його. Коди культури співвідносяться з прадавніми архетипними уявленнями людини. Власне кажучи, коди культури ці вистави і «кодують» [6]. Дослідник додає, що "коди культури як феномен є універсальними за своєю природою, вони притаманні людині як *homo sapiens*. Проте їх вияв, питома

вага кожного з них у певній культурі, а також метафори, у яких вони вербалізуються, завжди національно детерміновані й зумовлені конкретною культурою" [7]. Це означає, що, незважаючи на універсальність культурного коду, він має свої національні особливості та національну змістовність.

Заслуговує особливої уваги теорія культурного коду, що представлена І.П. Шалинським. Дослідник інтерпретує культурний код як понятійну форму, що охоплює у надлюдських семантичних зв'язках модель структурованого ставлення людини до конкретних історико-культурних проявів в художній творчості, що виявляється в специфічному відношенню до сприйняття світу, розуміння світу та світогляду. Дослідник підкреслює, що у взаємозв'язку «людина — культурний код» сприйняття світу, розуміння світу та світогляд зливаються у ціле, приводячи до перетворення середовища існування людини і культурного коду на середовище їхнього буття шляхом усвідомлення сталих стереотипів і створення нових [8]. Таким чином, культурний код не обмежується національним, а розширює сприйняття світу людиною та формує її світогляд.

Споріднену думку ми зустрічаємо у В.А.Маслової, яка називає кодом культури глибинний культурний простір. Коди культури задають картину світу і займають центральне місце в національному культурному просторі як структуроутворюючі елементи. Однак прояви кодів, значущість кожного із яких в певній культурі, а також метафори, в яких вони реалізуються, завжди національно детерміновані і зумовлені конкретною культурою [9]. Тобто, культурний код має дуальний характер: від віддзеркалює як загальну картину світу, так і конкретну національну культуру.

Отже, культурний код – це система знаків, за допомогою яких людина сприймає світ, переосмислює його та ретранслює результати свого переосмислення, залишаючи їх для нащадків. Він є результатом людського

самовираження і самопізнання, накопичення людиною і соціумом в цілому знань та вмінь. Культурні коди формують певну систему координат, яка містить та визначає еталони культури. Культурний код — це традиційний стійкий спосіб передачі знань про світ, це своєрідний передавач минулого в майбутнє. Таке розуміння культурного коду підкреслює його історичні характеристики, функціонування в оточуючому середовищі та його вплив на формування сучасного культурного соціуму та відповідає змісту культури як феномену, властивий не тільки конкретній нації, а і людству, суспільству, особистості. Його вплив не обмежується суто культурним, а й загальнолюдським.

Слід підкреслити, що в останній час в медіа просторі все частіше використовують концепт *культурний код Європи*, маючи на увазі культурний простір або культурні явища, що притаманні країнам Європи. Безумовно, така дійсність пояснюється розширенням поняття «європейський простір», що тяжіє до поширення в зв'язку з розвитком міжнаціонального спілкування та інтеркультурним співробітництвом.

Але процес європеїзації, як і глобалізації в цілому, піддає ризику збереження культурних цінностей, що притаманні носіям однієї нації. Тому зрозумілим є актуальність вивчення змісту культурного коду в національному просторі.

В такому контексті набуває сенс дослідження К. Рапай: національний код виступає в ролі несвідомого змісту того чи іншого явища. Національний культурний код формує «ядро» національно-культурного менталітету, поєднуючи психологічні та світоглядні установки. Це означає, що національний код зумовлює типову поведінку народу крізь призму культури. Він визначає, що для того, «щоб зрозуміти сенс зображеного образу в певній культурі, необхідно дізнатися його код» [10, 200]. На думку дослідника, національний код створює ціннісно-змістовний простір соціуму; сприяє емпіричній різноманітності; народжує смисли у підсвідомості людини за допомогою яких можна пізнати свою особистість і оточуючий світ;

допомагає представникам етносу ідентифікувати один одного як співвітчизників. Дійсно, яскравість національного коду передбачається його проявом, в першу чергу, в народній творчості. Він включає весь лексико-семантичний досвід, художнє засвоєння дійсності та асоціативне бачення навколишнього світу.

Ідеї К.Рапай ми знаходимо у дослідженні Худолей Н.В., яка пояснює національний код культури як код, що сформувався під впливом національної культури; комплекс стереотипів в свідомості певної нації, який являє собою єдиний набір понять і смислів, що об'єднує носіїв одного етносу. Дослідниця підкреслює, що національний код зберігається в часі і просторі шляхом його трансляції в певних формах національної культури, а саме: в мові, літературі, мистецтві, художніх текстах, прислів'ях, приказках, казках тощо [11].

Стає зрозумілим, що лінгвокультурологічна семантика допомагає краще розкрити менталітет певного народу. Коди культури займають центральне місце в національному культурному просторі. Національний код культури - це сформований під впливом національної культури комплекс стереотипів в свідомості певної нації. Він виступає ядром національно-культурного менталітету, поєднуючи психологічні й світоглядні установки, які, в свою чергу, формують ціннісно-змістовні сфери соціуму. Національний код зберігається в часі та просторі, знаходячи свою реалізацію в мистецтві, традиціях, соціальних практиках, тощо.

Заслугує уваги точка зору Є.М. Бабосова, який пояснює, що культурний код нації - це відшліфована століттями історичного розвитку народу система унікальних архетипів, образів і цінностей, що характеризують його ідентичність, менталітет і духовно-моральні установки. Саме культурний код, сформований базовими цінностями народу, визначає своєрідність національної психології, втіленої у вчинках і діяльності людей, в їх життєвих позиціях і стратегіях поведінки. Він

проявляється як система соціокультурних комунікацій, що інтегрується в динамічно еволюційну цілісність духовно-моральних, сімейно-побутових, природно-географічних, господарсько-економічних, геополітичних особливостей, що вважаються загальноприйнятими нормами самоідентифікації людей, незалежно від їхньої етнічної приналежності і переданих з покоління в покоління за допомогою навчання і виховання, збереження і відтворення історичної пам'яті народу. Культурний код відрізняється сукупністю якісних універсальних характеристик, що формують особистість та спрямовують її до ідеального в становленні стереотипів поведінки, життєвих позицій, соціальних очікувань. Дослідник підкреслює, що культурний код нації завжди забарвлений ідеологією, яка є в конкретному суспільстві [12].

Як бачимо, пояснення означеної дефініції Э.М.Бабосовим не обмежується тільки культурологічними характеристиками, але і національними, властивими конкретному народу, не локалізується тільки культурними рисами, але й соціально-психологічними, політичними і, навіть, ідеологічними. На наш погляд, в такому контексті доцільніше визначати зазначене явище «національним кодом», де основоположним є саме національна неповторність, ідентичність, цінність.

Така концепція кодів пояснює прямий зв'язок національного коду зі стереотипами певної нації, що, в свою чергу, формує національно-культурну політику країни та зберігає стабільність культури нації. Так, наприклад, національні костюми, кухня, традиції стають яскравими носіями культурного коду певного народу: українська вишиванка, російські млинці, французькі парфуми, англійський чай, китайський рис. Межі культурного коду поширюються, розкриваючи свідомість нації, її духовні цінності, прагнення, історичну пам'ять, поклик в майбутнє.

Код нації є ключовим засобом для розуміння типу культури, унікальних культурних ознак, закодованих у певній формі інформації для ідентифікації культури. Знаки і символи формують мову культури, представляючи собою

організацію різноманітних уявлень про оточення в окремі соціальні цілісності, які мають свої кордони, внутрішню структуру, символічні форми виразності, правила комбінування відповідних знаків тощо. Національний код є одним із значущих елементів, що може бути універсальним для будь-якої моделі суспільства.

Кожний національний код містить особливі культурні значення, що яскраво відображають свідомість певного народу. Також вони мають й імпліцитні властивості, що, в свою чергу, формують своєрідну «недомовленість».

Спираючись на таку діалектичну єдність «культурного» та «національного», ми виокремлюємо основні компоненти національного коду:

- національна ідея;
- мова;
- релігія;
- історичне минуле;
- культурні цінності.

Отже, національний код – це система знаків, що позначають культурні цінності, які властиві одній нації, об'єднаною спільною мовою, історичним минулим, національною ідеєю та релігією, що ґрунтується на загально людських ідеалах та спрямовані на реалізацію гуманістичних принципів.

Розглянемо як приклад зміст національного коду в народній творчості, а саме в казках, в яких закодована історична, географічна, соціальна, духовна та культурна інформація певного народу.

В розумінні Ю.М. Лотмана, код не може існувати без історії народу[1]. Виникнення казки як жанру сягає давнини, тому, передаючись з вуст в уста, через них автоматично запускається механізм історичної пам'яті. Саме історичне минуле і традиції народу, його сформовані звичаї та норми поведінки виступають детермінантами національного коду, тому й казки як джерело культурних традицій і звичаїв народу є носіями національного коду. Впродовж багатовікової історії їхня національна специфіка

200 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
спостерігається в мові, рисах характеру, життєвому укладі,
пейзажі, побуті тощо.

Проведемо порівняльний лінгвокультурологічний коментар української казки «Телесик» та французької казки «Маленький сніговий хлопчик» («Le petit garçon de neige»).

Відомо, що батьківщина української казки «Телесик» є Гуцульщина. Розповіла її Гаврилюк Одокія Лук'янівна 1907 року народження, а записав, упорядкував і літературно її опрацював Микола Зінчук з села Долішній Спас, Косівського району, Івано-Франківської області у 1987 року [13]. Французька казка відтворена Еміль Юрлі у 1883 році, а він її почув від своєї годувальниці, що мешкала в Донзнаке, департаменту Корез, що знаходиться в регіоні Лімузен [14].

Основна тема кожної з казок – у старих батьків не було дітей. Але якщо у французькій казці старі молилися день і ніч Богові та все даремно і, врешті-решт, зіпили собі дитинку зі снігу, то в українській – баба наказала дідові витесати їй з дерева дитину, почала її бавити і дитинка ожила. І назвали хлопчика Телесиком. І виріс хлопчик, і «такий файний, великий зробився». А ще працюватим, сміливим, кмітливим, добрим і люблячим батьків. І кінець у казки добрий: обдуривши Зміючку Оленку та стару змію, він за допомогою гусятка повернувся до дому.

Зовсім інший сюжет французької казки. Хлопчик зі снігу, якого зробили старі, був дуже гарним, діти з ним залюбки гралися, а сусіди були приголомшені, кажучи «Дякуємо Богові!», коли бачили як він ніжно цілував своїх батьків. У дитинки не було імені, всі його звали «сніговим хлопчиком». Зі всього краю приходили подивитись на дивну дитину, підозрюючи, що навряд чи він виживе у спеку. Так воно і сталося: всю зиму хлопчик був завжди веселим, але як тільки потепліло, він ставав все більш і більш сумним. І ось настало свято Святого Жана. Діти зробили велике багаття, і всі, взявшись за руки, танцювали навколо нього. Танцював і сніговий хлопчик. Раптом полум'я лизнуло його і він зник, залишивши мокрими долоні дітей, що були біля нього.

Розглянемо деталі сюжету, які, на наш погляд, добре передають зміст національного коду кожного з народів. Так, в українській казці баба була ініціатором створення хлопчика, а у французькій – дід. Це і зрозуміло. Історично так склалося, що в українській родині жінка мала рівні права з чоловіком, а щодо побутових проблем – навіть вирішувала більше, ніж чоловік. Французька жінка довгий час була безправною в родині, до заміжжя була підкорена батькові, після – чоловікові, а якщо залишалась вдовою, то – синові.

Ставлення дітей до батьків в українському та французькому суспільствах теж різне, і це добре простежується в сюжеті обох казок. В українській родині, як тільки хлопчик підростав, він починав опікати батьків, що ми і бачимо в казці з вуст Телесика: *«Тату, купіть мені золотий човник, срібне весельце. Я буду їхати на ріку, буду ловити рибку та й буду вас годувати»* [13]. Інше ставлення дітей до батьків у французькій родині: діти виростають і покидають родинні будинки. Тому і сніговий хлопчик наприкінці казки з друзями, а не з батьками. А коли він зник, його шукають теж друзі, а не дід з бабою.

Цікаво простежити мову персонажів. У французькій казці є тільки короткий діалог на початку сюжету, який має суто інформативний характер: *«-Жінко, жінко! Ідемо на вулицю та назбираємо снігу як це роблять діти. Із нього ми зліпимо снігового хлопчика. Не маючи власного сина, нехай нас потішить цей протягом кількох днів. – Ти правий! Ідемо робити снігового хлопчика»* (переклад мій) [14]. В українській казці розмовляє тільки баба, і її репліки добре розкривають її взаємовідносини з чоловіком: *«Чоловіче, витеси мені з дерева дитину»* - вона ініціатор дій, і дитину дід витесав для неї: *«Дідо пішов у ліс, зрубав деревинку і витесав бабі дитинку»*. Дійсно, в українській родині вихованням малих дітей займалися тільки жінки. *«Це тобі, діду, пиріжок, а це мені»* - в українській родині історично заведено, що першим годують чоловіка, тому що він багато працює фізично.

Велика увага в українській казці приділяється взаємовідносинам матері і сина: «— *Телесику, Телесику, приплинь, приплинь до бережка, дам я тобі їсти й пити. А він каже: — Ближче, човнику, ближче, моя матінка прийшла, мені їсточки принесла.*» Повторення (Телесику, Телесику// приплинь, приплинь), суфіксальне словотворення з позитивним емоційним забарвленням (до бережка, човнику, матінка, їсточки) добре передають мелодійність мовлення, яка виражає душевний стан Телесика і його мати, їх близькі родинні відношення.

Мелодійність української казки яскраво доповнена окликами Телесика до гусей, структура яких приближена до ритміки народних українських пісень: «*Гуси, гуси, лебедоньки, Возьміть мене на крилоньки, Та й понесіть до батенька. В батька є що їсти, пити, В чім хороше походити*» [13]. І знов ми бачимо відношення в українському суспільстві до батька як до голови родини, якій забезпечує добробут своєї сім'ї.

Отже, порівняльна характеристика української та французької народних казок добре розкриває особливий зміст національного коду в кожній з визначених культур. Дійсно, несхожість менталітетів різних народів розкривається в перцепції бачення світу, феноменів природи, людини у всесвіті, трактуванні простору й часу, уявленні понять добра і зла, ставленні до власності, багатства, бідності, праці. Неоднаковість менталітетів проявляється в казках через релігію, обряди, сімейний уклад, владу, свята, національний одяг, побут. Також знаходимо ідеї та почуття, лінію поведінки, щоденні побутові справи, властиві певному народові протягом всього часу його існування. Це все дає нам право бачити в казках відображення змісту національного коду, що детермінує соціальну поведінку, народне світовідчуття, світосприйняття, світогляд як окремої людини, так і цілої нації.

Висновки. Проведений аналіз досліджень вітчизняних та зарубіжних науковців чітко дозволяє нам визначити культурний код як традиційний спосіб передачі

культурної інформації в матеріальних та нематеріальних пам'ятках, своєрідний передавач минулого в майбутнє, властивий не тільки конкретній нації, а і людству, суспільству, особистості.

Національний код є частиною культурного коду як нація є частиною людства. Тому під національним кодом ми розуміємо багатогранне явище, що виступає унікальним засобом комунікації та передачі важливої інформації між людьми однієї нації, зберігаючи, транслюючи і втілюючи в своїх одиницях не тільки культурні цінності певного народу, але і його історичне минуле, релігію, мову.

Література

1. Лотман Ю.М. Семиосфера. / Ю.М.Лотман.– СПб.: Искусство,2000.– 704 с.
2. Вежбицкая А. В-26 Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. Отв. ред. М. А. КроНГауз, Вступ. ст. Е. В. Паллчевой. - М.: Рvсские словари,1996. 416 с.
3. Гудков Д.Б., Ковшова М.Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. Гнозис, 2007. – 285 с.
4. Сагитова А.Ф. Внутренняя форма слова как один из способов кодирования смысла / А.Ф.Сагитова // Социосфера. – 2013. – №4. – С. 71–74.
5. Букина Н.В. К вопросу методологии исследования культурных кодов // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 14.
6. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В.В.Красных. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
7. Красных В.В. "Свой" среди "чужих": миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. -375 с.
8. Шалінський І. П. Культурний код українського плаката революції гідності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. — Київ, 2017. — 17 с.
9. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. -- М.: Издательский центр «Академия», 2001. -- 208с.
10. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. Режим доступа: <https://ru.bookmate.com/books/IIU185je>

11. Худoley Н. В. Классический текст культуры как система коммуникативного кодирования : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. / Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ, 2016. – 23 с.

12. Бабосов Е.М. Культурный код нации : сущность и особенности // Наука и инновации. – №3(157). – 2014. – С. 21-24.

13. Телесик. Українська народна казка. Режим доступу: <http://proridne.org/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%20%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%96%20%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B8/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%BA.html>

14. Carnoy E. Henry Contes français. Режим доступу: <https://arbredor.com/ebooks/ContesFrancais.pdf>

References

1. Lotman Yu.M. Semyosfera. / Yu.M.Lotman.– SPb.: Yskusstvo,2000.– 704 s.

2. Vezhbytskaia A. V-26 Yazyk. Kultura. Poznanye: Per. s anhl. Otv. red. M. A. KroNHauz, Vstup. st. E. V. Pallchevoi. - M.: Pvcskye slovary,1996. 416 s.

3. Hudkov D.B., Kovshova M.L. Telesnyi kod russkoi kultury: materyaly k slovariui. Hnozys, 2007. – 285 s.

4. Sahytova A.F. Vnutrenniaia forma slova kak odyu yz sposobov kodyrovaniya smysla / A.F.Sahytova // Cotsyosfera. – 2013. – #4. – S. 71–74.

5. Bukyna N.V. K voprosu metodolohyy yssledovaniya kulturnykh kodov // Vestnyk Buriatskoho hosudarstvennogo unyversyteta. 2010. # 14.

6. Krasnykh V.V. Etnopsykholynhvystyka y lynhvokulturolohyia / V.V.Krasnykh. – M.: Hnozys, 2002. – 284 s.

7. Krasnykh V.V. "Svoi" sredey "chuzhykh": myf yly realnost? M.: Hnozys, 2003. -375 s.

8. Shalinskyi I. P. Kulturnyi kod ukrainskoho plakata revoliutsii hidnosti : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 26.00.01 / Nats. akad. mystetstv Ukrainy, In-t problem suchas. mystetstva. — Kyiv, 2017. — 17 s.

9. Maslova V. A. Lynhvokulturolohyia: Ucheb. posobyе dlia stud. vyssh. ucheb, zavedenyi. -- M.: Yzdatelskyi tsentr «Akademyia», 2001. -- 208s.

10. Rapai K. Kulturnyi kod. Kak my zhyvem, chto pokupaem y pochemu. Rezhym dostupu: <https://ru.bookmate.com/books/JIU185je>

11. Khudolei N. V. Klassycheskyi tekst kultury kak systema kommunykativnoho kodyrovaniya : avtoref. dys. ... kand. kulturolohiy : 24.00.01. / Vost.-Syb. hos. akad. kultury y uskusstv. – Ulan-Udэ, 2016. – 23 s.
12. Babosov E.M. Kulturnyi kod natsyy : sushchnost y osobennosty // Nauka y ynnovatsyy. – #3(157). – 2014. – S. 21-24.
13. Telesyk. Ukrainska narodna kazka. Rezhym dostupu: <http://proridne.org/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%20%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%96%20%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B8/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%BA.html>
14. Carnoy E. Henry Contes français. Rezhym dostupu: <https://arbredor.com/ebooks/ContesFrancais.pdf>

Ювілейні дати

**Микола Зимомря
Ростислав Радишевський
Іван Зимомря**

Долі людини як відчинені двері або слово про Миколу Ткачука

Коли йдеться про еволюцію художнього бачення образу тієї людини, яку добре знаємо, то внутрішній голос завжди має постійно налаштовану дикцію. І це не дивно, бо її зміст може мати різні версії того чи іншого героя як дійової особи. Годі передбачати, яка з тих версій межує з безпосереднім задумом. Одне видається стабільним: це – причина пошуку такої мотивації, що розгортається перед читачем. Вона постає своєрідним лакмусовим папірцем у виявленні такої собі стратегічної моделі, коли кожний факт підсилюється настроєвою настановою. Ні, не натяком, а однозначною оцінкою увиразнити сутність обраної позиції. Остання у матричній схемі має самотню орієнтацію на

совість, бо вона в Миколи Ткачука – за покликанням... Чесна. І охоплює усі дев'ять плодів од Святого Духа, яких згадувала в щоденних молитвах його Матуся Кулина Ткачук... Отже, ведемо мову про Миколу Ткачука, для якого 2019 рік явив ювілейну обнову. Та для Ювіляра видається найголовнішим інше: справи важливіші, ніж слова. І тут промовистим заспівом може послужити, власне, в контексті закроєної тут теми, текст лаконічної оцінки, яку висловив Роман Гром'як: «Микола Ткачук належить до тих гуманітаріїв, які намагаються постійно стежити за розвитком науки свого фаху. Прагнучи цілісного, системного аналізу художнього твору в єдності змісту й форми, дослідник вдало вибудовує ряди з соціологічних категорій, естетичних, психологічних понять, літературознавчих традиційних і новітніх термінів». Не знати, чому хотілося б використати народну поговорку: тихе щастя чужих очей не коле. А чому? Бо воно в Ювіляра – чесне. Йдеться, за словами визначного українського вченого-літературознавця та поета перекладача Олександра Астаф'єва, про «цілющу і чисту воду», а ще – про невтомну працю Миколи Ткачука як сіль життя... Він слушно зауважив: «Наукова праця М.Ткачука – дивовижний синтез вродженого відчуття краси, аналітики і майстерності, покликаних якомога повніше і об'ємніше сформувати уявлення про сучасний літературний процес. Хіба не співзвучне це багатьом важливим шуканням сучасної літератури? Художній літературі, яка віддає себе нелегким, але почесним завданням побудови нового світу і виховання нової людини, досвід таких науковців, як М.Ткачук, потрібен, як цілюща і чиста вода, що додає сили подорожньому».

...Чи спроможний хтось охопити поглядом те, що рідко розгортається перед ним, коли стане на вершині Говерли? Навкруг – небеса на величезній скатертині: ліниво споглядають на глибіню, під якою зеленіє сонна земля. Попри край обрису, власне, під ним легенько плавають яструби. Вище не піднімуться. А людина стоїть собі на крайчику гострої гори, ніби граючись із величною Красунею!

Годі дивуватися, коли якогось липневого дня ласкаво грається сонце з людьми: то сходить й пражить недосвідчених мандрівників, то несподівано різко заходить за синій гребінь – і оміє усіх на вершині студеною дощовою лавиною. Так воно буває. Щоправда, не тільки на межі, де закінчується вершина гори й починається її урвище. Так ведеться, як правило, і між людьми: одні добрі або нагадують добрих, а інші – часто дивляться яструбиною заздрістю... Де порятунок? Поглядати б на етикетки, що світяться на сонячних змійках дорогих предметів. Нехай видніють так дорого, як того не заслуговують, якщо мовиться про похвалу чужої молодиці! Адже не кожну похвалу можна одягнути у розкішну сукню. Нумо, нектарники! Та все ж, власне, стоїмо біля дверей і чуємо голос серця: «Двері, двері, будьте уважні!».

Що стерегти, якщо все згоріло? Ясочко, ти моя, прагнеш хлібець пшеничний? Голодна смерть косила тих, хто пережив війну, розпалену злими можновладцями-песиголовцями! Слепа біда поволі відходила від людей. То був знак для поповнення родини.

Микола Ткачук народився 17 серпня 1949 року в селі Золотолин. Воно, як завезений із Криму крам, заховалося в Костопільському районі, що неподалік від міста Рівне. Село рівненько лежить у долині, що простягнулася на лівому березі Горині. Це – творить відстань, тобто 25 км від районного центру та відомої залізничної станції Костопіль. Місцевість, що 1109 року вперше згадана в Єпатіївському літописі, розташована у своєрідній луговині першої надзаплавної тераси. А з півночі, заходу і сходу – повсюди росте-зростає прадавній ліс. Протяжність села – десять кілометрів. Вони тягнуться до містечка з дивною назвою Степань, яке постало – так подейкують – на честь польського короля Стефана Баторія (1533 – 1586). Посередині пролягає дорога, від якої з двох боків розмішилися хутори з лугами і полями. Це – наслідок

втілення сумнозвісної Столипінської земельної реформи 1890 року в Україні, де й знайшла смерть царського реформатора в Оперному театрі... Впали на нього виплакані сльози тих, кого сатрап виселив з Шевченкової землі на Далекий Схід... Що ж, окремі селяни жили заможнo, бо тяжко працювали на землі. Вони її пестили, як дитина ляльку. Впадали в око дві школи, а також православна церква. Її двері відчинені й нині. Чудова природа формувала характери мешканців села. Їхній альтруїзм (сказати б, природна доброта), духовність, мужність і працелюбність. Проте це не рятувало від несуттєвих злиднів не одну родину. Село має давню історію, як словесна сполука «бей-ефенді!» там, де її вживають на щодень! На його околиці виявлено рештки поселення доби ранньої бронзи. Залягає базальт, мідна руда. А поруч, за невисоким узгір'ям, зростають китиці маківок-головак, що здавна служать квітами тихих марень.

Хлопчик був охрещений 19 серпня на Спаса і названий Миколою, оскільки вперше заривав спозаранку, що припало на спасівського Миколая. Ось там і випало джерельце, позначене назвою гори Фавор, де відбулося Христове Преображення. Його хресними батьками були Микола Семенюк та Федора Жданюк, наймолодша сестра Кулини, матері немовлятка. До слова, Микола Семенюк став згодом заслуженим працівником культури, хоч десятиліттями трудився кіномеханіком у будинку культури села Золотолин. У родині Платона Ткачука (1914 – 1993) та Кулини Ткачук (з хати – Жданюк; 1914 – 1993) були вже діти: три роки перед Миколою народився старший брат Петро (1946), а згодом побачив світ син Андрій (1957). Батькам судилося бути «круглими однолітками». Круглими, бо одного року прийшли на світ і відійшли від нього майже одночасно... Подейкують, що так буває у лелек.

Платон свято дотримувався традицій свого батька Тимофія, для якого сім'я означала «всі зорі на небі». Так робив і Платон: завжди прагнув виховати у трьох синів почуття працелюбності, чемності, нестримного сумління. А

ще робив усе, щоб дати дітям освіту. Тому спонукав їх до навчання. Як Платон Тимофійович, так і Кулина Олександрівна тішились, коли постійно відвідували батьківські збори. Що ж, пишалися тим, що їхні діти успішні у навчанні. Доречно згадати: Микола був переможцем учнівських олімпіад з української мови і літератури та географії. Якщо вже озирався, то тільки на батька.

Все село знало: Платон Ткачук був майстром на всі руки. Дзвінкий акцент – тут не сенсація: він походив із заможної родини, яка мала ліси і луки не тільки в рідному селі, а й у сусідньому селі, зокрема, у Комарівці. Під час колективізації явив мудрість: випростався і зробив вигляд, що добровільно записався у колгоспну артіль, якій віддав усе нажите поколіннями майно, у тім числі землі й угіддя. У такий спосіб він уникнув розкуркулення, а з ним і покари – виселення до Сибіру. Хто тоді не мав страху? Родина була налякана репресіями, тінню каторги. Адже старшого батькового брата Платона Тимофійовича – Артема, який за Польщі здобув освіту і працював лісником, у грудні 1939 року було названо «польським осадником» і вивезено до Казахстану. Там він і загинув з дружиною і дітьми. Промінь щастя блиснув – порятувалася п'ятилітня донечка Ганна, яка під час акції дивом втекла і заховалася під кучею у старій печі дядини Міщихи. Ой, серце не трісне від жаху, коли долучити б деталь. Так, 1991 року Ганна Артемівна звернулася до братів Миколи та Андрія, щоб розділити справедливо землі діда Тимофія і наполягала, щоб поділилися з нею лугом за річкою Горинь у Комарівці. Та хутко дійшла до висновку: в Україні не повертатимуть колишнім власникам і спадкоємцям землю. Щось припнуло її одразу: вона тяжко заплакала. До речі, тепер її син, Іван Захожий, господарює на колишньому обійсті німецького фермера в Кенігсберзі, а біля нього пані Ганна знайшла своє щастя. А ще, така собі *тонкосльоза*, заповіла синові, щоб по її смерті не ставив мармуровий пам'ятник на могилці, а лишень легенький хрест з такої сталі, що не зазнає іржі. Чому? Сурма покличе її на страшний суд... Коли то станеться,

то Ганна Артемівна з подібним хрестом вчасно прибуде до брами, за якою діє страшне судилище. Відійшла вона за межу Вічності зовсім непомітно – «з легеньким хрестом». А Микола Ткачук подарував дочці Ганни, багатодітній матері, дві швейні машинки фірми «Зінгер» – як для рук, так і для ніг.

Микола Ткачук ріс так, як усі дітлахи: в атмосфері родинних переказів і бувальщин. Ще й нині, коли забіліли його скроні, часом прилипне до згадки образ бабусі Ольги. Це – мати Кулини Олександрівни, дівоче прізвище якої було Жук... Вона оповідала про свою родину та її походження. В уяві було солодко: за царської Росії її прадід працював великим чиновником, був одним із очільників Волинської губернії. До того ж його брат мав різні маєтки, у т.ч. землі – картина про велику кількість! Та, ось біда: що мав, то й програв. Надто не лягала йому карта на карту – і хутко став бідняком, якого цуралася родина.

Микола охоче розглядав фотографії предків. А бабуся без зупинки оповідала притчі, всілякі бувальщини з історії роду. Ні, не розчинялися в уяві уподобання то одного предка, то іншого: як жилося, як долали труднощі, як губилися на полях війни, як любили свою Вітчизну і гинули за її свободу. Материн батько, а Миколин дід – Олександр Жданюк, був освіченою людиною, пережив Другу світову війну, але не мирний час: після неї, власне, у «суматоху» 1946 року, знайшли його – у нелюдський спосіб розп'ятого – на розкішній сосні, біля якої горбком стирчав мурашник.

Коли навчився читати дивні карлючки? Тоді, коли запалали чотири свічки на великому караваї, бо батьки радувалися дню Миколиного народження. Хто спонукав до читання? Відповідь однозначна: цій мудрості його навчала мати Кулина. Мала місце й своєрідна «інновація»: вона рішуче відкинула букво-складову форму читання, бо навчала сина одразу читати словом. Це послужило добру службу, коли Микола Ткачук у 1968 році працював учителем молодших класів у Базальтівській початковій школі. Де? Далеко-недалеко, в Костопільському районі, що в Рівненській області, де і тепер добувають базальт. До слова,

перед війною це село називалося просто: Іванова долина. Так, ось: молодий вчитель тут і застосував методику читання повними словами, що принесло йому як успіх на педагогічній ниві, так і тиху заздрість колег. Адже його учні залюбки читали художні твори й осмислено відповідали. Йдеться про малокомплектну школу, де один вчитель працював з другим і четвертим класами, а інший – з першим і третім класами.

Його любов до народної пісні, до літератури загалом нагадує одержиме прагнення збагнути сутність слова. Це – від матері. Вона була для Миколи завжди й повсюди світлою зіркою. Либонь, від неї – його лагідність, світлий розум, працелюбність. Так, вона знала багато народних пісень. Були випадки, коли вони виспівували вдвох. Син палко споглядав, як співає мати. А відтак і собі затягував тужливу або веселу мелодію. Особливо вражала Миколу пісня:

«Козаче соколю,
Порадь, що робити,
Тоді, коли серце болить».

Чому болить? Бо зринула знову згадка про Матусю. Так, жінки в селі з повагою ставилися до Кулини Ткачук. Справді, вона знала таке зілля, що допомагало вилікуватися від безпліддя. Була сердечна, співчутлива до людського горя, допомагала односельчанам усім, чим могла. У часи «суматохи» (так люди трактували у селі боротьбу воїнів УПА з яструбками й нишпорками із НКВС), коли вночі палало село, не раз і не два лунали навколо постріли. То були справжні бої. Миколина мати ставала на коліна і молилася до Божої Матері, аби врятувала чоловіка Платона від смерті. Вона тоді зарікалася, що не буде в неділю ходити у ліс по ягоди чи гриби. І цій обітниці була вірна до смерті. Голос із-за вікна, побіля якого був образ Пречистої з ледь нахиленою до дитини голівкою: «Господь почув Твою молитву і він не страждає більше, і душа його спокійна, і житиме для дітей Твоїх!». Так, Мати чула голос незрадливої долі. Може, варто

212 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
нагадати тут рядки Максима Рильського з малознаної поезії
«Що зберегла пісня»:

Було не знати – чула чи не чула
І чи хотіла те почуть вона.
Здалось чи ні, що тінь її майнула
У перехресті чорного вікна?

Мати була всесильною, бо не тільки прагнула, але й
являла спроможність відігнати чорну тінь від віконця, що
відкривало трьом її синам – Петрові, Миколі та Андрію –
світло на широкий шлях.

Навчання Миколі давалося легко. Його першою
наставницею судилася Євгенія Федорівна Галан. За
зізнанням Миколи Ткачука, була це «білява молода й
красива вчителька, яка уміла знайти ключик до душі дітей».
У другому по четвертий клас навчала його Феня Трофимівна
Вільчинська. Вона прибула на роботу з Житомирської
області. Майстерно навчала арифметики. Може, тому
Микола у наступних класах легко освоював матеріал. А
глибинну любов до словесності йому прищепила вчителька
Катерина Петрівна Самонова (Стельмащук). Вона
благодатно викладала українську мову та літературу. Саме
їй вдячний Микола за те, що прищепила йому почуття шани
до рідного слова, до розуміння мистецтва. Тому й не дивно,
що згодом Микола Ткачук дарував улюбленій вчительці свої
друковані праці. Йдеться передусім про підручники з
української літератури для 9-го, 10-го та 11-го класів.
Математику навчала Ольга Степанівна Ярема (з хати – Сич),
родом із містечка Степань, тодішнього районного центру.
Вона була класним керівником Миколи. А її чоловік,
Тимофій Іванович Сич, покровний Миколиної матері, завжди
переконливо висвітлював факти з історії. Як на вчителя
історії, то був він дотепним, близьким і зрозумілим для
учнів. Його гумор подобався школярам, бо все звучало з його
уст так однозначно, як мекання кози: чітко й благодатно.
Микола Ткачук також поважав свого наставника за цю
дотепність, добру і веселу вдачу. А ще більше шанував
Тимофія Сича як навчителя Миколин брат; Андрій був

закоханий в історію, брав участь в учнівських олімпіадах і постійно приносив перші місця улюбленому вчителю. Тут годиться згадати, що згодом Андрій Ткачук став професійним істориком, завершив студії в аспірантурі Інституту історії НАН України, де його науковим керівником був відомий вчений, професор Віталій Сарбей (1928 – 1999). До речі, Андрій Ткачук – автор низки наукових праць з проблем історії культури та релігій, національно-визвольних рухів, політичних партій України ХХ століття. Він вперше в українській історіографії опублікував фундаментальну політичну біографію Головного Отамана військ УНР Симона Петлюри. Ні, недаремно він став лауреатом Міжнародної премії імені Симона Петлюри, є одним із засновників Церковно-історичного наукового товариства, редактором-упорядником щорічника «Український календар». Помітний резонанс викликала його праця «У боротьбі за права української мови (1900 – 1907)». У дослідженні Андрія Ткачука, передусім на основі архівних матеріалів, висвітлені маловідомі сторінки національно-культурного руху України початку ХХ століття, боротьби української громадськості за скасування указів і циркулярів про заборону української мови. Історик розкрив визначальні етапи діяльності окремих культурно-просвітницьких товариств, зокрема, незнані факти про подвижницьку працю Симона Петлюри, Івана Липи, Миколи Міхновського, Гната Хоткевича та інших діячів українського національно-визвольного руху. Звісно, Микола Ткачук не нарадується, коли молодший брат щось успішно накопить на науковій ниві, де кращі стебла виблискують на вранішній росі. Ще й нині в селі живе вчителька початкових класів Євдокія Павлівна Сич, подруга Миколиної матері. Промовиста деталь: саме вона була дружкою під час вінчання його батьків – молоді Кулини з її судженим Платоном Ткачуком. Високі церковні стіни здригалися від гарматного реготу – вінчання припало на лиховісний час війни. Скільки пропало людей! Скільки не навчилося цілувати, пізнати розкішний запах ялівця! Не один односельчанин не повернувся додому,

не одна душа втопилася у лоскотних травах, як розгублене гусеня. Чомусь вдарилося в тямку, як одного разу вчителька оповідала про якусь подію віршовими рядками:

А день гримить з каміння й криці,
А день палає й палить все,
Що ще живе і ніжне, й любе,
І світові навбач несе
Несите пекло самозгуби.

Звісно, перегадом допитливий школяр дізнався про Євгена Маланюка, який написав цю строфу 31 серпня 1951 року. Микола Ткачук і досі з любов'ю згадує школу та тих учителів, які – кожний у свій спосіб – розпростерли йому крила. До слова, і він після закінчення студій в Житомирському педагогічному інституті працював учителем у рідному селі.

З чого все почалося? Будьмо певні: з любові до книжки. Читання для Миколи було урочистим святом, коли воно відбувалося у скромних шатах Золотолинської сільської бібліотеки. Нею завідувала дружина голови колгоспної артїлі Тетяна Захарівна Сірова. Вона всіляко заохочувала таких, як Микола; ніколи не перечила підліткам брати до рук вибрану ними будь-яку книжку. А за це вони «чергували» на її місці за дубовим столом, допоки вона не завершить домашню роботу. А ось «вкраплення» з його зі знань. Якось учні четвертого класу посперечалися, чи спроможний однокашник прочитати великий обсягом твір. Це була трилогія Павла Автомонова (1922 – 1988) «Коли розлучаються двоє» (1959). Звісно, її Микола Ткачук прочитав і досі зберігає, сказати б, як реліквію у власній книгозбірні. Та особливо улюбленими його письменниками були Іван Котляревський, Леся Українка, Іван Франко та Михайло Стельмах. Захоплювався творами Віктора Гюго, Еміля Золя, Гі де Мопассана, Ромена Роллана, Марселя Пруста, Луї Арагона, Анатолія Франса, Карла Еміля Францоа, Генріха Манна. Двічі перечитав вершинне досягнення Франсуа Рабле, тобто «Гаргантюа і Пантагруель». До цих пір не зітруться із пам'яті «Пригоди бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека, описані події у творах Ернста Гемінгуея,

Джека Лондона, Адама Міцкевича, Марії Конопницької, Елізи Ожешко, Стефана Жеромського. Зрозуміло, з-поміж усіх імен Тарас Шевченко з давніх-давен і досі – на першому місці. Про це можна закрюювати окрему бесіду.

Одне слово, від шкільної лави відбувалося становлення Миколи Ткачука як словесника. Йому близька як національна, так і світова класика. Так, словесність полонила юнака, сказати б словами творця «Визволеного Прометея» Персі-Біші Шеллі (1792 – 1822): «Розцвів над водою й на себе зорить, Аж поки у пристрасті тій не згорить».

А твори сучасних авторів? Ними він живе, бо стежити за новітніми досягненнями майстрів пера - то складові його лабораторії. Прагну долучити одну з рефлексій, яку викликала наша зустріч у готелі (назви готель не має, але всі знають: з його вікон можна побачити шляхетний пам'ятник Миколі Лисенку, що побіля Національної опери імені Тараса Шевченка в Києві). Так ось, класний керівник десятого класу запитав: «Хто прочитав роман «Сестри Річинські» Ірини Вільде (відзначений свого часу Шевченковою премією)?». Руку підняв один учень – Микола Ткачук. Він стежив за новинками, що потрапляли до правиці. Йдеться про твори Романа Іваничука, Валерія Шевчука, Павла Загребельного, Василя Земляка, Івана Чендея, Михайла Томчання, Бориса Харчука. Так воно триває упродовж чотирьох десятиліть, що не розходяться одне з одним, а творять цілісність. Бо ж, як стверджує Ліна Костенко, «не час минає, а минаєм ми». Водночас Микола Вінграновський по-своєму голосить:

Бо йдуть літа буремною ходю,
Різнити важко пустоцвіт од цвіту.
І той любов'ю повниться до світу,
Хто рідну землю має під собою.

Що ж, Микола Ткачук має невтомну вдачу: жваво цікавиться і постмодерними змаганнями митців слова. Йому імпонують художні знахідки у різних жанрах з боку Юрія Андруховича, Анатолія Дністрового, Сергія Жадана, Мирослава Дочинця, Марії Матіос, Оксани Забужко (перу

дослідника належить розвідка про її повість «Сестро, сестро»). Викликали внутрішнє задоволення романи Юрія Щербака («Час великої гри») та Юрія Мушкетика («Така її доля»), а також повість-репортаж «Час звіра». Хто знає, може, це від батька. Бо Платон Тимофійович Ткачук тішився, коли читав твори та дивився кінофільми на історичну тематику. Вони демонструвалися у сільському клубі, куди батько брав синів. Вдома відбувалося жваве обговорення побаченого й прочитаного. Змістовні бесіди були характерні тим, що нерідко до хати приходили на «зимові вечорниці» мудрі сусіди, зокрема, Петро Стельмашук, Радіон Гречка, Михайло Жданюк. Справжня картина: Микола вголос читає улюблені твори; мати – Кулина Олександрівна – вишиває рушники, сорочки, скатертини; натомість батько Платон Тимофійович щось майструє, а син Петро вдивляється на дійство, переймаючи від матері мистецтво вишивки. Тому й не дивно, що він став згодом народним майстром. Роботи Петра Ткачука експонуються в музеях України та багатьох країн світу.

Ще раз варто нагадати, покликуючись на спомини Друга: Платон Ткачук мав не тільки в очах дружини «золоті руки»: і косар, і коваль, і будівельник, і машиніст під час жнив. Для односельчан він був помічником: працював то на току, то на полі, то на кузні. Він розумівся на тому, як полагодити будь-яку машину, змайструвати віз, бричку, вікна чи двері. А ще володів чималою пасікою. Відомо, хто не боїться бджоли, той усе відає про її світ. Коли ж випадала вільна хвилина, то його одразу тягнуло до річки, бо був пристрасним як рибалка. Так уже повелося, що Миколин батько щонеділі ходив до церкви. Як надходив великий чи малий піст, то не палив і не вживав оковитої. Допомагав вдовам і бідним людям. Мав звичку прочитати вголос 142-ий псалом, так, для злагоди з буднями. Уста його шептали: «Господи! Почуй молитву мою, зглянься на благання моє в істині Твоїй; вислухай мене по правді Твоїй. І не входи у суд з рабом Твоїм, бо не виправдається перед Тобою ніхто з живих. Бо ворог переслідує душу мою, топче в землю життя моє, кинув мене в темряву, як мерців давно померлих. І впав

у мені дух мій, стривожилося серце моє. Я згадую дні давні, розмірковую про діла Твої, думаю над творінням рук Твоїх. До Тебе простягаю руки мої, і душа моя, як земля спрагла перед Тобою». Відтак підходив до дверей, неначе хотів поклонитися сходу сонця.

Загалом можна дійти висновку: родина Ткачуків була працьовитою, порядною та міцною. Усі знали, як слід дати лад у тій чи іншій справі: коли сіяти, коли жнивувати. Та не кожний це робив. Так, у 1966 році два сини Платона Ткачука – Микола та Петро – закінчили навчання в школі. Щоправда, після закінчення восьмого класу Петро їздив на заробітки. Повернувшись додому, знову став учнем Золотолинської середньої школи. Постало питання: куди вступати на навчання. У цей час приїхав до батька в гості його двоюрідний брат Володимир Микитович Ткачук. Він був військовиком, винахідником, захистив кандидатську дисертацію про систему будівництва танків. Тому й працював у Міністерстві оборони тодішньої однієї шостої світу – СРСР. Згодом перебрався до Києва, де викладав у танковому училищі, куди й радив вступати хлопцям. Проте ні Петро, ні Микола не виявили жодного бажання стати танкістами. Однак ним став Богдан, син двоюрідної сестри Платона, який нині мешкає на землях Білорусі. У 90-х роках Володимир Ткачук був делегований в одну з країн Сходу, де успішно ділився своїм досвідом танкобудування. Згодом до рідні у Костопіль прилітав на своєму літаку. Реалізував можливості й син винахідника, талановитий математик і фізик. У родині його мали за «молоде світило у науці». Він закінчив Московський державний університет, згодом переїхав до США, де працює в космічній галузі. Хто знає, яким чином намовив Платон Ткачук усім благодатного щастя? Він завжди гордився своєю родиною і синами. Микола особливо любив діда Остапа, рідного брата Тимофія Ткачука. Він оповідав Миколі про свою участь у російсько-кримській війні далекого 1854 року. Його називали у селі «єслік», оскільки він зловживав у розмові російським словом «єслі». А стосовно віку, то дав йому Всевишній прожити

рівно сто п'ять літ! Старожили ще й сьогодні, буває, згадують: Тимофій ніколи стрімголов не біг, «куди не треба»; з Криму додому також ішов пішки!

Для Миколи брати завжди служили парадигмою уособлення ідеалів. Так, старшому Миколиному братові – Петрові Ткачуку – судилася коротка вікова дистанція: несподівано подався у засвіти 3 квітня 1997-го на п'ятдесят першому році життя. Та він понад все на світі любив театр. Ще у школі вів драматичний гурток, якому заздрили навіть вчителі. Тому й подався до Харкова, де вступив в інститут культури на режисерське відділення (клас професора Семена Самійловича Кашачевського). Після закінчення інституту 1970 року працював викладачем у Тербовлянському культурно-освітньому училищі на Тернопільщині, де досяг вагомих успіхів. За словами журналіста Анатолія Карп'юка, Петро Ткачук був людиною глибоких знань і невичерпної енергії, мав уроджений талант і прагнення виявити себе в мистецтві. І всі ці риси розкривалися в повсякденній фаховій і громадській роботі. Жодне міське чи районне свято не відбувалося без його активної участі. Всі вони проходили за його сценаріями. А Михайло Форгель, директор і режисер Тернопільського обласного драматичного театру імені Тараса Шевченка, охоче розповідав про творчі досягнення Петра Ткачука як режисера, який очолював народний самодіяльний театр у Тербовлі. До слова, на міжнародному огляді театр посів перше місце в Болгарії та Німеччині. Петро Ткачук втілював на сцені із колективом твори класиків і сучасних авторів, українських і зарубіжних драматургів. Особисто написав п'єси за повістями Чингіза Айтматова «Материнське поле», Олександра Купріна «Олеся», успішно реалізувавши свої задуми на сцені. Велика творча дружба єднала його з Дмитром Гнатюком, Ніною Матвієнко, поетом Іваном Драчем. За його кіноповістю «Іду до тебе» (1971) Петро Ткачук згодом написав камерну драму й поставив на сценах Тернопільського, Київського молодіжного театру, а також у музеї Лесі Українки. Яскраво виявився талант Петра Ткачука,

власне, як майстра народної творчості. Він – лауреат кількох вітчизняних та міжнародних фестивалів і виставок, зокрема і в Народному домі в столиці України. Чудові роботи митця – рушники, серветки, жіночі та чоловічі костюми, сорочки, вироби з бісеру, розписи по дереву – зберігаються у музеях і приватних колекціях не тільки України, а й за її межами: у Польщі, Росії, Англії, Канаді, США, Болгарії, Словаччині, Австралії, Франції, Німеччині. Любив вишивати, умів ткати полотно, був невтомним і працьовитим. Переглядаючи каталог виробів Петра Ткачука, можна тільки дивуватися довершеністю його мистецтва. Майстер користувався різними технічними прийомами народної творчості: вишивки, хрестик, мережка, бісер, макраме, вирізання, гладь, поверхниця, занизування, солов'їні вічка, мереживо тощо. Його роботи були б доброю знахідкою для дослідника народних промыслів! До речі, перу Петра Ткачука належать художні твори: п'єси, нариси, новели. До того ж оповідання «Чад» оприлюднене у щорічнику «Тернопілля'97».

Таке враження: в його душі завжди грає весна. Це – про Миколу Ткачука, який не тямив себе без літератури. Батько рано спостеріг цю любов сина до слова. Чи не цікавий факт? Коли Микола перебував у дев'ятому та десятому класах, то Платон Тимофійович спеціально для сина передплачував «Літературну Україну». І так легенько до дружини: «Хай Микола читає і вчиться, як слід розуміти слово до слова!». А мати? Весною 1966 року Кулина Олександрівна з Миколою їздила до Житомира, щоб навідатися в гості до родини з Дермані, зокрема, до геніального перекладача Миколи Хомичевського, знаного під прибраним псевдонімом Борис Тен (1897 – 1975). У розмовах йшлося і про любов сина Миколи до письменства. Микола Васильович охоче погодився підтримати племінника, адже хлопець був схожий на свого дядька. За зізнанням Миколи Ткачука, Борис Тен представляв його так: «Мій небіж Микола Платонович». Отже, гуртом і вирішили: сімнадцятирічний Микола вступатиме до Житомирського

державного педагогічного інституту імені Івана Франка. Навчався на філологічному факультеті. Буз сумніву, Борис Тен спричинив великий благодотворний вплив на формування творчих поривань Миколи. Дружні розмови під час прогулянок, обговорення книжок, звичаїв і обрядів народів Європи, античних часів, історичних подій – все це формувало світоглядну позицію юнака. Він запрошував його на концерти студентів музичного училища, де тоді працював Борис Тен, а також запрошував небожа у театр на драматичні вистави, до будинку культури, де часто виступав ансамбль «Льонок».

Ніхто не сумнівається: другові можна розповісти те, що наболіло. Бо інакше серце стає широким і протуберанці, як на сонці, вибухають! Микола Ткачук якось зізнався, що в його уяві житомирські актори найкраще втілили комедію «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка. Годі питати, чому так настирливо акцентує побратим на важливості такої деталі. А відповідь була на поверхні: про неї так високо відгукувався Борис Тен, з яким молодий дослідник вів «вечірні розмови». Які скарби знаходилися у його книгозбірні, то важко передати словами. І Микола Ткачук «плавав» поміж епохами, про які докладно оповідав Борис Тен, себто Микола Хомичевський. Часто між старшим Миколою і молодшим Миколою розгорталися справжні дискусії стосовно літературних новинок. Звісно, старший навчив юного колегу на слух визначати віршові розміри, коли читав свої сонети, присвячені рідному краю, сповнені ніжності й любові:

«Під цією вікопомною горою,
Де між кущів і запахущих трав
Гулявсь я в жмурки, ягоди збирав
І пас корівку бабину з сестрою, –
Не раз нам відбиватися від рою».
Траплялося бджолиного, що грав
Над нами хмаркою, і костоправ –
Сусід – од нього рятував порою:
Ще й досі той стоїть бабусин дім,

І гурт ялин його ще обнімає
 Вічнозеленим віттям гомінким,
 Тебе ж, кохана сестро, вже немає,
 Та стежиш із тієї ж ти гори,
 Як я бреду крізь хащі та яри».

І так зрозуміло: Микола Ткачук вслухався у розлогі роздуми поета й перекладача, глибоко замислюючись над працею письменника загалом. Коли ж до Бориса Тена навідався молодий прозаїк Валерій Шевчук, який приніс свою щойно видану повість «Набережна, 17», то це було справжнє дійство. Він справив приємне враження: вихований, шляхетний, носій доброзичливої усмішки. Валерій був схожий на актора; одяг, що треба: свіжа коричнева сорочка, нові брюки, мешти начищені, привабливо зачесаний чуб. Від нього віяло чудовим одеколоном та якоюсь внутрішньою силою, упевненістю у собі. Для Миколи Ткачука – нові захоплення. Запанувало враження, що молодий автор з Борисом Теном давно знайомий, що вони споріднені подібним знанням світу, сутність якого іншому не збагнути. Хоч Валерій і був дещо повненьким, але це не впливало на струнку поставу. Очевидно, це був молодий «всевишній» і при цьому дуже успішний. Перегодом Микола Ткачук виокремив деталь: в новелі «Барви осіннього саду» в образі гостя у домі й музиканта проступають риси його покровного, чи пак Бориса Тена.

Студент Микола Ткачук захоплювався драматургією, прочитав чимало п'єс зарубіжних та українських класиків. На третьому курсі написав п'єсу «Зозулин льон», яку читав на літературній студії, що нею керував доцент Степан Пінчук, як виявилось згодом, особистість з мужніми рисами! Тут нуртував розвидень його духовних устремлень...

Текст п'єси молодий драматург надіслав до редакції журналу «Дніпро», звідки прийшов лист з порадою: запропонувати драму видавництву «Мистецтво», а для журналу написати рецензію на збірку Житомирського поета

Михайла Клименка «Розвидень». Так побачила світ у журналі «Дніпро» рецензія молодого критика «Що розвиднілось у «Розвидні»?

Навчання у Житомирі було великим щастям для допитливого юнака. З любов'ю він згадує викладача української літератури, доцента Івана Осяка, тодішнього ректора інституту, який дав Миколі Платоновичу рекомендацію для вступу в аспірантуру. З повагою згадує доц. Ярослава Погребенника, викладача французької мови; доц. Леоніда Пивоварського, Василя Півторадні, викладачів української літератури, доц. Василя Пітінова, викладача слов'янських мов, доц. Миколу Никончука, Наталю Титаренко, викладачів української мови, декана факультету Сергія Радчука-Павленка, викладачів зарубіжної літератур – професорів Леоніда Венгерова, Якова Ривкіса, яким висловлює щиру подяку і глибоку пошану.

1971 року Микола Ткачук закінчив навчання в інституті. А від першого вересня опинився в рідному селі. І тут працював учителем української та французької мов. Борис Тен настійно радив Миколі вчитися далі, бо ж удосконаленню, за його словами, «межі нема». Так відкривалося вічко навчання в аспірантурі Київського державного педагогічного інституту, що за тієї доби надто довго носив ім'я Олексія Пешкова, тобто автора роману «Мати». Добра порада – половина діла для того, хто того прагне! Таким чином, він «прикріпився» до кафедри української літератури, щоб скласти кандидатські іспити. Для сучасних здобувачів цікаво знати: й за тієї доби бюрократія була потужною, себто не гіршою, ніж тепер... Про які документи йдеться? Потрібно подати наступні документи у відділ аспірантури: заяву, особовий листок, клопотання від дирекції школи, довідку з Костопільського райвно, що воно не заперечує. Завідувач І. Парасунька шукав неодмінно «характеристику», що відіграла особливу роль за підписом «трійці». А ще – реферат і т.д. Стара істина: хто вийде на стежину, той може вийти з лісу. Комусь вдавалося, більшості – ні. Микола Ткачук належав до перших. І ось – кандидатський іспит складено у листопаді 1971 року, а

наступний – у березні 1971-го. Чи не знак? Якраз тоді розлилася річка Горинь. Щоб дібратися до Костополя, потрібно було переплисти у селі Збуж кілометрову відстань. На щастя, знайшовся тут свій Харон, який і перевіз вчителя на інший берег, де очікував на людей горбатий автобус. Микола сидів у чайці непорушно, переймаючись шохвилини силою хвиль. Вони швидко котилися, били крижинкою у бік чайки. Якась миттєвість – і чайка горілиць! Довелося пережити купку страху з додатковими жахами. Та Бог милував.

Давня істина: де нема водогону, там нема життя. Якщо є, то без особливої зелені. Для Миколи Ткачука екзамени нагадували пелюстки. Черговим було випробування – іспит з французької мови. Зрозуміло, завзятий книголюб придбав (попри успішно складений іспит) видавничі новинки. «Стоп-кадр» з його записника: радо повертався додому іншим маршрутом: поїздом доїхав до Сарн, вночі «перекуняв» на вокзалі, а вранці сів на Рівненський потяг і зійшов на станції Малин. Тут очікував на автобус до Степаня, а звідти – зі співом на устах – пішки прямував до порогів обійстя. На жовтень 1972 року припало складення третього кандидатського іспиту. На кафедрі української літератури слухали відповіді молодого науковця відомі літературознавці, зокрема, П. Волинський, Ю. Кобилецький, І. Пільгук, доценти П. Хропко, О. Гнідан.

Колись диким полем гуляло словосполучення «червоний шлях перемоги». Хто на нього ступив, для того могло щось заклацнути там, де мав бути внутрішній спокій. Одне слово, 1973 року Микола Ткачук подав документи в аспірантуру Інституту літератури НАН України. І хоч у нього були доволі серйозні публікації, у т. ч. на кшталт статті «Концепція людини і дійсності в романі Михайла Стельмаха «Дума про тебе» («Українське літературознавство. – Вип. 18. – Львів: Вища школа, 1973. – С. 18–24), а також один розділ майбутньої дисертації «Романіст і сучасність», а все ж щастя забракло: тодішній директор Інституту літератури Микола Шамота мав свої

«ідеологічні» плани. І вступник, уродженець села Золотолин, сповнений величних задумів, полишився осторонь. Однак, як кажуть старожили-односельчани, рослина-мясоїд не все може з'їсти. Так воно й сталося: згодом Микола Ткачук вступив до аспірантури Київського державного педагогічного інституту, що нині носить заслужене ім'я Михайла Драгоманова. Завідувач кафедри історії української літератури, професор Петро Волинський назначив йому наукового керівника – доцента, а згодом доктора філологічних наук, професора Петра Хропка (1928 – 2003). Під його керівництвом 22 грудня 1979 року він успішно захистив кандидатську дисертацію «Естетична концепція людини-трудівника в романах М. Стельмаха». Офіційні опоненти, зокрема, доктор філологічних наук, професор Олег Килимник, а також кандидат філологічних наук, доцент Юрій Бурляй високо оцінили його дослідницьку роботу.

Звичайно, роки навчання у столиці над Дніпром збагатили Миколу Ткачука. Передусім – знаннями, власне, прагненнями ними володіти. Це добре послужило молодому фахівцеві. Адже 1980 року кандидат філологічних наук Микола Ткачук був скерований на роботу до Тернопільського державного педагогічного інституту, в якому було засновано філологічний факультет. Працював старшим викладачем кафедр історії української літератури, від січня 1985 року – доцентом, а від квітня 1999 року – професором, завідувачим кафедри історії української літератури. У червні 2004 року був обраний деканом філологічного факультету. Побачити б, якими фарбами наповнюються життєві дороги, щоб вималювався справжній образ. Приміром, наш персонаж уособлює і члена Національної спілки письменників України, заслуженого діяча науки і техніки України, лауреата Міжнародної премії імені Миколи Гоголя, братів Богдана та Левка Лепких. А в ювілейний рік Микола Ткачук як педагог та визначний вчений-літературознавець обраний академіком АН Вищої школи України.

Цей перебіг не був би повним, коли б не згадати його етапну творчу перемогу. Так, у березні 1998 року Микола Ткачук захистив докторську дисертацію «Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)». Дослідник доцїла пізнав творчий потенціал наукового консультанта – доктора філологічних наук, професора Романа Гром'яка (1937 – 2014), визначного вченого та громадського діяча. Назавжди запам'ятався голос офіційних опонентів – докторів філологічних наук, професорів Миколи Жулинського, директора Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України; Лідії Голомб та Людмили Дем'янівської.

Скільки тих завулків, куди Миколі Ткачуку доводилося чи судилося увійти! Хто знає, може, про це роздумував його вуйко – Борис Тен. Тоді, коли писав чудовий сонет, в якому змальовано античний образ Орїона. Останній прозрів від світла. Так, напевно світло знань піднесло й нашого Ювіляра, щоб навперебїй говорити про красу художнього слова! Звідси - дослідникові відкриття, здійснені над рефлексїями мистецьких текстів. Усе це приносить естетичну насолоду, яку слід виокремити крізь призму інтерпретації та засвоєння чарів письма. Це – своєрідний «потяг» сподівань і звершень. Дивна то насолода читати рядки Бориса Тена:

«Коли остання прозолоть червона
 З-під обрїїв вечірніх облетить,
 Крізь тьмяну вирізьбляються блакить
 Сузір'їв незліченних пишні грона.
 Гаям небесних мовби охорона
 Навколо ходить тисячі столїть –
 Ось він, на повен зріст уже стоїть –
 Надвелетенський обрис Орїона.
 І пильно оглядає небеса
 Ясновидюще Сїріуса око –
 Одвічних тайн сторожового пса.
 Я стежу, поки зїде він високо,
 І довго слухаю безмовний спів

Розквітлих рясно зоряних садів».

Звісно, важко догадатися, якою ціною давалися творцеві сонета ці «одвічні таїни». Та будьмо певні: Борису Тену вдалося посіяти навколо Миколи Ткачука добротні зерна...

Закроїти б питання про світ наукових звершень Миколи Ткачука, бо це – найбільш розлога нива в його житті. Так, це правда. Хто не вчитувався у сакральні лексеми і ширше – висловлювання Івана Котляревського (1769–1838) про позірне віщування на сторінках його славетної «Енеїди», той, напевно, доціла не знатиме про глибіню палітри багатобарвного гумору. Таке спостереження мимоволі спало на думку, коли потрапила до рук – невеличка обсягом, але містка змістом – праця Миколи Ткачука «Художній світ «Енеїди» Івана Котляревського» (1994). Читачеві запам'яталися як окремі твердження, так і цілісні висновки дослідника про сутність «Енеїди», її неповторну сюжетну лінію, позначену духом коду Вергілія (70 – 19 рр. до н. д.). Іван Котляревський не тільки адекватно відчитав його, сприйняв і засвоїв, але й пішов далі – створив оригінальний твір, що може послужити справжньою енциклопедією суспільно-політичного, культурно-освітнього життя в Україні на переломі вісімнадцятого й дев'ятнадцятого сторіч. До слова, згодом науковець з Тернополя панорамно розгорнув цю тему у праці «Естетична концепція людини в «Енеїді» І. Котляревського» (1995), у доповіді на міжнародній науковій конференції, присвяченій 100-річчю відкриття пам'ятника першому класикові української літератури в Полтаві (18 вересня 2003 р) «Енеїда» Івана Котляревського: до проблеми метанаративу поеми», а також оприлюднив статті в наукових збірниках «Поетика гротеску в «Енеїді» Котляревського» (2008), «Антропологічний дискурс «Енеїди» Івана Котляревського» (2009). І таких прикладів, коли Микола Ткачук як дослідник виокремлює слушність порушеного ним питання, чимало. Досить згадати одну з перших його публікацій, що мала у назві запитально-інваріантні і коваріантні жанрові ознаки роману

«Не спитавши броду», дихотомічну структуру роману «Лель і Полель», новелістичний роман «Для домашнього огнища», жанрову матрицю роману «Основи суспільності», інтертекстуальне поле художнього світу роману «Перехресні стежки». Зі сторінок книжок М. Ткачука Іван Франко постає як великий романіст європейського виміру, естетичне новаторство якого так бентежить сучасних дослідників.

Із загального доробку Миколи Ткачука заслуговують на увагу такі книжкові видання: «Стиль балад Левка Боровиковського» (1991), «Поезія як утвердження (Проблеми розвитку поезії русинів Югославії 70-90-х рр. ХХ ст.)» (1993), «Поетика балад Левка Боровиковського» (2000), «Поезія як утвердження (Проблеми розвитку поезії русинів Югославії 70-90-х рр. ХХ ст.)» (1993), «Естетична концепція дійсності у творах І. С. Нечуя-Левицького» (1992), «Богдан Бойчук. Степан Сапеляк: Компендій творчості поетів» (1994), «Українська поезія останньої третини ХІХ ст.: основні тенденції розвитку і естетична стратегія» (1998), «Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ століття» (1999), «Лірика Маркіяна Шашкевича» (1999), «Історія української літератури 70–90 рр. ХІХ ст. Підручник для вузів» (2002; у співавторстві), «Жанрова структура прози Івана Франка» (2003) «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» (2006), «Лірика Івана Франка» (2006), «Наративні моделі українського письменства» (2007), «Розвиток нової української літератури в контексті культурно-національного відродження народу перших десятиліть ХІХ століття» (2007), «Маркіян Шашкевич» (2009), «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси» (2009), «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» (2013), «Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ-ХХ століть» (2014), «Українська література ХХ століття» (2014), «Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі» (2016). Переважна більшість з них знайшла прихильного читача як серед

широкого кола читачів, так і серед науковців, які висловили схвальні оцінки про цінний доробок літературознавця.

Названі позиції зумисне укладені в один ланцюжок, оскільки вони потверджують авторитетність слова Миколи Ткачук, доктора філологічних наук, нині добре знаного у широких наукових колах громадського й культурно-освітнього діяча. А від 2003 року він як член Національної спілки письменників України постійно у вирі літературного процесу, який останніми роками набирає нової інтенції.

Що примітне для його наукового ужинку? Передусім - докладність, аргументованість, системність прочитання аналізованих творів авторів різних епох. У коло його безпосередніх зацікавлень уходять помітні імена, які, власне, творять – тією чи іншою мірою – осердя українського письменства. Назвати б бодай таких його представників, як Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Петро Гулак-Артемівський, Тарас Шевченко, Григорій Квітка-Основ'яненко, Михайло Петренко, Віктор Забіла, Євген Гребінка, Маркіян Шашкевич, Микола Костомаров, Микола Гоголь, Марко Вовчок, Юрій Федькович, Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Коцюбинський, Леонід Глібов, Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький, Олександр Олесь, Богдан Лепкий, Лев Лепкий, Василь Стефаник, Володимир Гнатюк, Панас Мирний, Валер'ян Підмогильний, Іван Багряний, Улас Самчук, Олег Ольжич, Євген Маланюк, Василь Стус, Олесь Гончар, Павло Загребельний, Михайло Стельмах, Андрій Малишко, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Дмитро Павличко, Іван Драч, Богдан-Ігор Антонич, Богдан Мельничук, Борис Олійник, Олександр Астаф'єв, Володимир Яворівський, Юрій Андрухович, Петро Скунць, Дмитро Кремень, Дмитро Кешеля, Мирослав Дочинець, Василь Махно. Не буде перебільшенням ствердження: за працями Миколи Ткачука постає об'єктивно написана історія української літератури минулої та сучасної епох. Тому й закономірно, що з-під його пера з'явилася низка підручників, адресованих школярам та студентам: «Історія української літератури 70-90-х рр. Підручник для вузів»

(1999), «Українська література. Підручник для 11 класу» (2002, 2005), Історія української літератури XIX століття (2002), «Срібний птах. Хрестоматія з української літератури для 11 класу» (2005, 2006, 2008, 2009), «Українська література XX - початку XXI століття» (2007), «Українська література XX століття» (2014).

Звісно, поруч із Миколою Ткачуком його побратими по перу, з якими він поділяє радощі, коли українська словесність здобудеться на успішне осмислення фактів, подій, явищ, тенденцій і закономірностей за нових умов розвитку суспільства. До цього долучали й долучають свої зусилля його сучасники, а нерідко – й друзі. У цьому колі – Олександр Астаф'єв, Олена Бондарева, Михайло Гнатюк, Людмила Грицик, Роман Горак, Роман Гром'як, Тамара Гундорова, Іван Денисюк, Віталій Дончик, Микола Жулинський, Микола Ільницький, Олександр Кеба, Григорій Клочек, Олександр Ковальчук, Валерій Корнійчук, Ольга Куца, Василь Марко, Ярослава Мельник, Богдан Мельничук, Дмитро Наливайко, Анатолій Нямцу, Володимир Панченко, Володимир Погребенник, Ярослав Полішук, Тарас Салига, Григорій Семенюк, Любомир Сенік, Ярослав Гарасим, Богдан Тихолоз, Анатолій Ткаченко, Степан Хороб, Петро Іванишин. Без сумніву, цей перелік можна б з чистим сумлінням продовжити. Йдеться, власне, про пильнування кодексу цінностей, що творять арсенал історичної пам'яті. А звідси – прагнення збагатити її відповідальним словом. І тут пристрасть, сказати б, уболівання Миколи Ткачука за дослідницьке спрямування на вирізнення правди, духовних параметрів дійсності – постійні. З цього погляду, його праця – сподвижницька. Вона приваблює наповненістю конкретних спостережень, а також тих підходів, які йому дали можливість панорамно розгорнути аналіз, приміром, прози Івана Франка в річищі європейської епіки. Зрозуміло, автор не обходить розвідки своїх попередників (Іван Басс, Олександр Білецький, Григорій Вервес, Михайло Возняк, Зенон Гузар, Дмитро Дорошенко, Ніна Жук, Павло Зайцев, Федір Погребенник, Михайло Рудницький, Дмитро

Чижевський, Степан Щурат), спирається на окремі твердження, однак завжди віднаходить свою обґрунтовану інтерпретацію того чи іншого акценту. Таким чином, діапазон звучання кожної теми – у залежності від досліджуваного масиву з проекцією на особливість епохи, постаті – добре узгоджується з ціннісним кодексом ученого. Приміром, Віталій Мацько слушно зауважив: «Аналізуючи фундаментальні літературознавчі студії О.Філатової «Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості» (Миколаїв, 2010), М. Ткачук звернув увагу на інтелектуальну стратегію розвитку сучасної гуманітарної думки, виразну тенденцію руху від «літературоцентризму» і «текстоцентризму» до проблем літературної антропології».

Іван Франко чи не найбільше увійшов у творчі змагання Миколи Ткачука. Звісно, не йдеться про нагнітання інтересу до певної образної деталі, історичної паралелі, а радше про навернення до основних засад Франкової поетики, її визначальних акцентів, принципів організації різножанрового художнього світу. Має місце відкрите тяжіння вченого до граничного узагальнення та об'єктивного прочитання культурно-історичного досвіду.

В особі Миколи Ткачука наукова громадськість України має чільного представника. Його слово - виважене, аргументоване, багате на рефлексії. Приміром, студія про висвітлення екзистенціалу любові в модерністському дискурсі збірки «Зів'яле листя». Це – один із його примітних текстів, використання якого доцільне на лекціях кожного словесника-педагога як інтерпретатора українського художнього письма. Весь масив розмислів дослідника дає читачеві можливість простежити динаміку становлення тієї чи іншої думки вченого та її розвитку з проекцією на текстову матрицю.

Без сумніву, кожний дослідницький текст Миколи Ткачука містить численні факти, які можна трактувати у сполучі з конкретними подіями та іменами. Але впадає в око передусім прагнення науковця об'єктивно осмислити явища та дійти тих висновків, які сприяють «самоідентифікації»

візії їхнього автора. Це ілюструють усі головні праці вченого. До речі, мало хто знає, що Микола Ткачук творчо засвоїв уроки Бориса Тена як перекладача. В його доробку примітною є інтерпретація твору «Послання» відомого польського поета, перекладача та публіциста Юзефа Лободовського (1909 – 1988), одержимого поборника взаємодії культур польського та українського народів.

Юзеф Лободовський

Послання

*Нас упирі в цій порожнечі страшать,
і вершник впав, і зброї мідь зчорніла,
і наша воля й незалежність ваша
засипле попіл й тепла сажка біла.
Чий голос був і хто нас попередив?
промовець серед площі - й пустота,
і смерть вступає слідом, наче в Лету,
поклавши палець на тонкі уста.
Але змінивши кодекси залізні,
мов хмара стала, й затінили шлях
слова, як жаль сухі, одначе пісня
не вмре, не перетвориться на прах.
Супроти долі крик, чи стримуєш, чи влучиш?
І полинових слів гірку отруту теж
на безголов'я кинутим до внука,
що серце чує - й мороком збагнеш.*

*Епічний вітер переможні співи
вливає в жили й набухає кров,
глибинну суть осмислюєш як тіло,
що в моїй пісні переможний крок.
Записано так в книзі - буде плач
в сторінці віку - сум страшний огорне
грозу прив'ялу, ночі темний плащ,
як знак часу і передгроззя чорне.
Неначе з печі - запах хліба й злаку,
життя - се кров, дріява зелень, гній
Освітить зірка шлях - се світло знаку –*

*осяяння трьох кіл, що при вогні
на перекір одним, бо Кременець для них
розвіявся в огні - напівпрозорий мних
і блудять, мов сліпі, і темно їм в очах.
Я наслухаю звук і тупіт колісниць,
немов на варті я, і сон не зшив зіниць:
ось з'ява-сон, а ось тонка свіча...*

Цей переклад Миколи Ткачука – промовисте свідчення розмаїття його обдарувань. Відрадно, що побіля цих витоків був славетний інтерпретатор античного письма Борис Тен.

Так, із особливою вдячністю Ювіляр згадує Миколу Васильовича Хомичевського (Бориса Тена), який вів свого небожа широкими шляхами життя і культури. За словами Василя Фольварочного, Микола Ткачук дуже схожий і зовнішністю, і вдачею, і душевною заглибленістю, і альтруїзмом, і світлом душі та життєрадісною натурою на Бориса Тена. Сама назва місцини Золотолина окреслює мальовничість золотого куточка Волинського Полісся. Золотолин оспіваний, бо має Дмитрівську церкву, зведену 1877 року і яка є зразком класицизму, якщо говорити про монументальність дерев'яного зодчества всієї Волині. Сюди навідується уродженець Костопільщини, бо добре розуміє глибіню поняття з проекцією на рідне, материнське, батьківське. Воно – не похідне, а первинне, коли кажемо «на власних хлібах», «на власних крилах», «на власних ногах», «на власні очі», «на власну голову», «на власний розсуд». Нерідко досліднику історичного чи літературного факту досить малого, щоб його розгорнути і пізнати більше. З уст Миколи Ткачука можна довідатися, що його рідне село засноване у 1577 році... Хто знає, може, і наш співрозмовник, так, на власний розсуд, оцінив універсальність числового малюнку і пішов своєю дорогою із Золотолина у світ науки.

Хто потвердить сказане? Той, хто це прагне зробити. Ось, наприклад, лист Надії Скотної, ректора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, адресований Ювілярові:

« Вельмишановний Миколо Платоновичу!

Ректорат Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка вітає Вас – відомого вченого-педагога, організатора вищої освіти в Україні та культурно-громадського діяча зі світлим Ювілеєм... У Вашій особі органічно поєдналися кращі людські цінності – працелюбство, любов до рідної землі, дар творчості. Сьогодні Ви – автор численних праць про творчість видатних майстрів українського слова. Настільними книжками для студентів стали такі Ваші праці, як «Художній світ «Енеїди» Івана Котляревського», «Українська поезія останньої третини ХІХ ст.: основні тенденції розвитку і естетична стратегія», «Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ століття», «Лірика Маркіяна Шашкевича», «Історія української літератури 70-90 рр. ХІХ ст. Підручник для вузів», «Жанрова структура прози Івана Франка», «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», «Лірика Маркіяна Шашкевича», «Історія української літератури 70-90 рр. ХІХ ст. Підручник для вузів», «Жанрова структура прози Івана Франка», «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», «Лірика Івана Франка», «Наративні моделі українського письменства», «Розвиток нової української літератури в контексті культурно-національного відродження народу перших десятиліть ХІХ століття», «Маркіян Шашкевич», «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси», «Художній дискурс лірики Андрія Малишка», «Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ-ХХ століть», «Українська література ХХ століття». Вони знайшли прихильного читача як серед широкого кола читачів, так і серед науковців.

Основу Ваших творчих змагань творить багатовекторність знань про тривимірний простір, що охоплює минуле, сучасне й майбутнє. Ми пишаємося тим, що наші працівники Олена Бистрова та Іван Зимомря навчалися в докторантурі на керованій Вами кафедрі й стали

докторами філологічних наук. В Тернопільському університеті захистили дисертаційні роботи аспіранти з Франкового Храму науки – Володимир Вишинський, Мирослава Зимомря, Петро Летнянчин, Марія Чобанюк, Тетяна Чонка, Олена Юрош та ін.

Бажаємо Вам, дорогий Миколо Платоновичу, міцного здоров'я, нових успіхів на благо Української Держави!».

Захоплені відгуки містяться в дослідницьких працях як українських (Олександр Астаф'єв, Любомир Сеник, Володимир Качкан, Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик, Наталія Науменко, Наталія Поплавська, Оксана Сліпушко, Ігор Добрянський), так і зарубіжних вчених (Ян Гжесьяк, Станіслав Лупінський, Броніслава Кулка, Лешек Павельський, Михайло Лесів, Ярослав Грицковян, Тадей Карабович (Польща), Михайло Роман (Словаччина). Яна Грицай (Німеччина). Вони опубліковані в збірник «Вічність слова» (Ужгород, 2019).

...Господар робітні оглядає різні видання. Часто-густо впадають в очі книжки з дарчими написами. Ось, наприклад, «Вибране» Любові Забашти (К., 1987, 486 с.). На титульній сторінці авторка драматичної поеми «Роксолана» написала наприкінці 1987 року: «Ткачуку Миколі Платоновичу. З великою вдячністю за добрі слова про мої вірші. Ви це виболіли з серцем і байдужа душа з щасливою долею мене не зрозуміє. Моя «Маруся Чурай» і «Роксолана» – замовчані... і хай їм совість душу пропече!.. Л. Забашта». Примітні її слова під фотографією, вміщеній на окремій сторінці, що передує титульній:

*«Слово рідне, мово рідна,
Хто вас забуває,
Той у грудях не серденько,
А лиш камінь має...»*

А ще гірше, як тим послуговуються люди байдужі до нашого народу і мови. Л. З.».

І таких автографів з цікавими поворотами думок і несподіваних рефлексій в колекції вченого чимало. До речі, Микола Ткачук в книжці «Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ

століття. Дослідження» (1999) розгорнув спробу критично змалювати творчий портрет Любові Забашти... Одне слово, чи не з кожною його публікацією пов'язана певна життєва перипетія... У цьому сенсі заслуговують на увагу численні листи від друзів, однодумців, побратимів по перу, а також прихильників. Мимоволі хочеться прикипіти до листів Миколи Жулинського, Івана Дзюби, Івана Денисюка, Миколи Ільницького, одне слово, багатьох побратимів як старшого, так і молодшого поколінь. Одні радять, інші чекають на його пораду. Як то виокремлено поетом зі Стрия Віктором Романюком:

*«Посеред осені стою,
Як осокір посеред гаю...».*

А відомо: до гаю охоче завітає кожний, кому урочисто-святкова мить продиктує весняний спалах любові. Її утверджує Микола Ткачук, який, за твердженням Романа Гром'яка, «своєю працею переконливо продемонстрував потребу регулярного – від покоління до покоління – повернення до творчості Івана Франка як ефективного стимулятора оновлення літературознавчої науки».

Подійкують, що любов розпочинається з гри. Та головне не гра, а любов. Вона ж вивищує особистість і животворить в інших. Для Миколи Ткачука любов особливо промовиста, коли розповідає про дружину, синів Олександра та Вадима, які також стали філологами, а також обійстя, де панує злагода. Для нього кожний успіх синів має щасливу канву, що блистить цінностями зворушливого діалогу. Тому й недаремно 2009 року з'явилася його спільна праця з сином Олександром. Вона – про Маркіяна Шашкевича та його роль у національно-культурному відродженні України.

З уст Миколи Ткачука не сходить лагідна усмішка – знак внутрішнього багатства, а ще – такого добродійства, яке сприяє сонцю світити. На благо людям. Звідси – висновок, якого дійшов Олександр Астаф'єв: «Микола Ткачук схопив визначальні тенденції розвитку української літератури XIX – XX ст. і запропонував концепти

інтерпретації, зміщені в сферу художньої мови, які свідчать про принциповий зв'язок мови й реальності. Учений уміє природно підносити все, про що писав, до високих вимог сучасної науки. Він утверджує право науковця дивитися на світ і на художню літературу очима «краси і розуму». Одне слово, для наукового ужинку Миколи Ткачука-літературознавця примітна передусім докладність, аргументованість, системність дослідження текстів, написаних визначними авторами, які репрезентують різні жанри й епохи. Усе це аргументовано узгоджується з ціннісним кодексом ученого зі своїм баченням літературного процесу в Україні та за її межами.

Інтерв'ю

Михайло Роман: вираження особистості

Замість заспіву: нерідко обстоюється думка про те, що читати ноти з листа – це високе мистецтво. Бо в цьому процесі прочитання відбувається справжнє осмислення музичного твору. Реципієнт читає ноти і чує музику, немов би вона лунала для нього, хоч диригент відсутній... Щоправда, він мусить бути справжнім фахівцем, для якого внутрішні пласти мелодії зрозумілі на рівні стану...

Чи пасує такий заспів для мого героя? Веду мову про особистість з двома рівними іменами: Михайло Роман. Проте одному з них випало бути прізвищем...Пряшівська україністика позначена примітним багатством. Її репрезентували, зокрема, такі носії, як Олена Рудловчак, Ілля Галайда, Микола Мушина, Федір Ковач, Любиця Бабота, Юрій Бача, а також Михайло Роман. Скажу одразу: образ добродія з Пряшева мені завжди нагадував і нагадує й досі людину, яка володіє криницею зі щедротами...Зрозуміло,

передусім йдеться про живу воду! Наш діалог явив можливість пізнати чимало цікавого для широкого читацького загалу, зокрема, в Україні. Адже до неї, як до меду оси, прикипіли в епоху викликів тяжкі випробування ...

М.З.: *Як давно, так і тепер можна стверджувати: бути українцем навіть в Україні справа не з легких, якщо хтось не корчить із себе конформіста... Що вже говорити про носія українства за межами України, скажімо, в Словаччині. Звідси – моє запитання: де нуртували ті джерела, що привели Михайла Романа до духовних змагань з проекцією на українство, а відтак – до тяжкої праці на українській ниві? Як склалося життя у світлі гасла: «будь, що буде»? Від босоногого дитинства – у сполуці з найближчими образами батьків – у вчений світ?*

М.Р.: Там, де я вперше побачив світ, часто можна ще й нині почути: «Не той хліб, що на полі, а той, що в коморі». Справді, є про що тоді говорити, коли б усе осмислити. Отакий собі факт: мені судилося жити у чотирьох політичних режимах: Чехословаччина доби Першої республіки, Словацька держава, Чехословацька народно-демократична республіка і Чехословацька федеративна соціалістична республіка, а нині – сучасна Словацька республіка. Спочатку про своє дитинство.

Я народився 1 листопада 1930 року в маленькій місцині Кобильниці, що в Східній Словаччині. Село мало біля 30 домів і біля 100 душ населення. Майже усі жителі – українці, чи, як тоді казали, русини. На мальовничому березку була зведена пращурами кам'яна церква. Святиня побудована наприкінці 18 століття. А попри неї була змурована фара і дерев'яна церковна греко-католицька школа. Батько Петро воював на фронті Першої Світової війни і був ранений під Тернополем. Хлібороб від

діда-прадіда. Щоправда, землі мав небагато. Тому й подався в Америку, де вже трудилися його чотири брати. Опісля трьох років повернувся єдиний додому, а чотири брати, як чотири пори року, залишились за океаном...На жаль, так і не утримували контакти з домашнім газдівством. Що ж, батько за зароблені гроші придбав шматок землі. Нас, на невеликому обійсті, зростало п'ятеро дітей. 3-поміж них судилася сумна доля наймолодшому – брат Юрко помер трирічним. Батько мав за життєву формулу істину: «спочатку те, що мусиш, а потім – що можеш». Він повернувся додому патріотично настроєним і одразу став захисником східного церковного обряду, а також кирилики в середовищі, де панувала латинка. Служив куратором та кантором аж до літнього віку. Після 1945 роу був тривалий час головою сільського національного комітету. Наше село межувало із словацькими селами, але дома і в селі під час мого дитинства люди розмовляли лише по-руськи, тобто українською. Вважали себе руснаками, хоч побутувала і назва – русини. 1936 року церковні школи у нас стали державними і викладовою мовою стала словацька мова. І я почав ходити до школи, учителем якої був чех А.Томек, мову якого я ані інші діти та селяни не знали, не розуміли. Для нас це була чужа мова. Ми надалі між собою розмовляли по-руснацьки. Чех після року залишив село і повернувся в Чехію. Прийшов учитель словак П. Дадей і так почалась словакізація села, зокрема під час словацького штату (1939-1945). Ми, діти сяк-так опанували словацьку мову, але дорослі надалі розмовляли по-руснацьки. Школа була однокласна, в одному приміщенні разом навчались діти всіх восьми класів. Тоді я нічого не читав, окрім підручників. Для мене справжньою літературою були розповіді літніх людей. Я прислухався до них, коли вони сходились у нас на дворі, щоб постригти волосся. А ще – дідусі, які нам розповідали різні пригоди з війни, про події, що сталися за роботою, про подорожі в Угорщину, як вони казали, «на мадяри», або в Америку під час випасання худоби... Цікавими були й оповідки з уст батька, коли ми разом орали або йшли на храмові свята (гостини) у сусідні села. .

Після закінчення п'ятого класу я поступив у горожанську словацьку школу. Та це й не дивно, бо батько мріяв мати хоча б одну «штуковану», тобто вивчену дитину. Доводилось мені 4 роки ходити пішки лісом та полем щодня за кожної погоди, а саме 12 км туди й назад. Найгірше це було взимку, коли випадало півметра і більше снігу. Часто я приходив до школи до нитки мокрим, замерзлим; я сідав біля печі під час уроків, бо учителі мені співчували. Спочатку я ходив ще з одним однокласником, сином столяра, але після першого року він перестав відвідувати школу. Однак я продовжував сам далі навчатися наступні три роки. Я вирішив, що за всяку ціну завершу горожанську школу. Хоч передо мною троє хлопців-«американців» рік-два походили і залишили горожанку. Я пам'ятаю, що у всіх 4-х класах горожанки було нас всього два руснаки. Словацька мова для мене надалі була чужою мовою. Влітку, після повернення зі школи, я ще допомагав на батьковому господарстві і готувався до уроків лише вечорами біля керосинової лампи, а вранці, о 6 годині, вирушав знову до школи. Мушу знову повторити: в горожанці я не читав нічого іншого, окрім підручників, бо ані в школі, ані в місті не було бібліотеки. Судилося читати лише молитовник та церковний календар.

М.З.: *Ваше життя – добре вмотивоване з огляду на істинні начала. Одне з них узгоджується з крилатим висловом: «Не той багато знає, хто багато прожив, а той, хто багато пережив». Які деталі запам'яталися, які Ви на відстані часу виокремили б із літопису прожитого й пережитого?*

М.Р.: Передусім – лихоліття війни. Це, без перебільшення, були найстрашніші для мене роки. Не раз і не два німецькі солдати збиткувались, примушували носити їхні валізи... Одного разу цілились на мене автоматом, бо якимось запропастився їхній електричний ліхтарик десь у нас на дворі. Так, страшно згадувати день,

коли вранці на початку листопада 1944 року прийшли німці і наказали: упродовж години слід зібрати для себе найважливіші речі і накласти до воза та прийти на кінець села. Хто не прийде, того застрілять. Односельчан прагнули вивезти в концтабір за допомогу партизанам. Біля кожного воза їхав з нами німець, озброєний автоматом, понад 12 км в напрямку до залізничної станції містечка Ганушовце. Лише дивом нам вдалося врятуватися від концентраційного табору. Причина проста: не вистачило залізничних вагонів і нас передали словацьким гардистам. Опісля довгих прохань і переконувань, що наступного дня всі ми добровільно приїдемо на станцію, відпустили нас переночувати у містечко. Проте всі люди протягом ночі розбіглись по навколишніх селах і сховались хто-де аж до приходу фронту. Наша родина опинилась у знайомих, але не було, де ночувати. Ми спали разом з коровами у стайні, щоб не померзли. Не мились, не переодягались, були у тому, що мали на собі в перший день. Наше село визволили радянські війська 18 січня 1945 року. Додому ми повернулись, власне, день до приходу радянських військовиків. Що побачили? Усе було розкрадено: домашня худоба, птиця, свині, вівці, бджоли, собачка – все пропало. Ми були щасливі: хоч дерев'яна хата залишилась уціліла і було, де жити. Шукали у відкритому полі якусь їжу... Щось закопали ще восени, так, на всякий випадок. Адже досвід розуму завжди додає...

Десь у лютому 1945 горожанська школа в Гіральтівцях, де я навчався, почала діяти. Кілька учителів не повернулись, загинули на фронті, або в партизанських загонах. За три місяці ми «пройшли» весь навчальний матеріал. 1946 року я закінчив горожанську школу і постало вічне питання: що робити?

М.З.: *Розмотати клубок пам'яті нерідко означає «невинну» паралель: у грі й дорозі пізнають людину. Та для Михайла Романа гра не складалася, чи не так? Як простелилося далі життя-буття від батьківської стріхи?*

М.Р.: Ви слушно зауважили стосовно життєвої дороги. За гру не говоритиму, бо там мені завжди бракувало таланту... Та розпочну з іншого. Грошей, щоб поступити в гімназію не було. Ані урядником, ані священиком я не хотів ставати, хоч батьки про те мріяли... Щоправда, я не вмів співати, а таким поганим священиком, яким був у нашому селі до війни (був «для себе» словацьким гардистом), я не хотів бути. Нарешті, ми з батьком обрали професію учителя. Коли вже учитель, то за його зізнанням, хай буде «руський учитель». В Пряшеві були дві учительські академії: словацька та російська. Але біда полягала у тому, що я не знав російської мови і боявся, що не складу вступних іспитів. Батько поскаржився знайомому священикові-деканові отцю Шудиху, який жив десь 14 км від нашого села. Всечесний Отець сказав, щоб «у неділю зайти до нього». Сказано – зроблено. Духівник мені сказав, щоб я готувався з інших предметів. Отже, за його оцінкою, «все буде в порядку»... На вступні іспити батько мене повіз, позичивши коні та віз від сусіда, на возі з деревом. Їхали ми вночі понад 30 км. Дерево продав і ми щасливо повернулись додому Під час вступних іспитів я багато чого не розумів, однак склав усі предмети, крім російської мови. На щастя, мене було захищено. Батько повторив цю ж дорогу, коли мене супроводжував з метою влаштування в гуртожиток. Звісно, забрав ще «натуралії»: картоплю, фасолю, кукурудзу тощо. Під час навчання я жив у гуртожитку, який знаходився у тому ж самому будинку, де й академія. Спочатку платили продуктами, пізніше грошима. Їли щодня картоплю, капусту, чорний хліб, імітовану чорну каву і фасолю. Та часом доводилося й голодували. В одній кімнаті нас жило понад 20 чоловік. Дисципліна була сувора. Та я був свідомий цих викликів.

М.З.: *Зрозуміло, без освіти нема світу. Кортить дізнатися про особливості навчання. Зрештою, цікаво б почути з Ваших уст конкретні свідчення про названу*

242 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
установу. Якою видається на відстані літ згадана
учительська академія?

М.Р.: Радо це зроблю. Руська, тобто українська, учительська академія була заснована 1903 року завдяки намаганням єпископату греко-католицької церкви у Пряшеві. Зокрема, до цієї ініціативи чимало приклав зусиль Єпископ Валий. Вона мала різні назви. Спочатку це була греко-католицька півцо-учительська семінарія, яка готувала учителів та дяків (канторів) для церковних шкіл і потреб церкви. Викладовою мовою була мадярська мова, крім церковного співу і катехизису. Догляд над школою та фінансово забезпечував її діяльність єпископат. Коли я поступив 1946 року в школу, то вона іменувалася Греко-католицькою учительською академією. Її очолював каноник д-р Степан Гойдич, брат єпископа Павла Гойдича...

М.З.: Йдеться про релігійного діяча-владика, який 17 липня 1960 року помер смертю мученика за віру в Леопольдівській в'язниці. Примітно, що Іван Павло II 4 листопада 2001 року визнав українського єпископа Павла Гойдича блаженним. Десь промайнуло, що владика 17 липня 1888 року народився в Пряшеві. Чи це відповідає дійсності?

М.Р.: Владика народився біля Пряшева, а саме в селі Руські Пекляни. Але закінчив єпископську семінарію в Пряшеві... Але продовжую попередню тему.

Викладачами були, як правило, священники. Викладовою мовою була російська, я б сказав, російська мова на кшталт «пряшівського» типу. Деякі розмовляли карпаторуською мовою. Я не володів жодною. Обидві мови для мене були чужими. Спочатку все вивчав на пам'ять, але не знав, що це означає. З першим річником ледве впорався. Але академію я 1950 року закінчив з відзнакою. До 1948 року опіку над школою мав єпископат. Єпископ особисто протягом року ходив на госпитації.

В академії до українського слова викладачі ставились так: якщо не ворожо, то негативно. Нам ніхто на

говорив, що ми є гілкою українського народу. Всіх нас переконували, що ми є карпатороси, окремий народ. Та й російську літературу нам викладали лише до року 1918 року. Там, в академії, я почав читати художню літературу. Пам'ятаю, що першим художнім твором, який я прочитав, була повість «Капитанская дочь» Олександра Пушкіна. Правда, багато чого я не второпав. Читав і словацьку художню літературу, але не в такій мірі, як було треба чи хотілося. Не було часу. Мусів заробляти гроші на власні потреби. Відвідував друкарню «Славкнига», де зустрів поетів Федора Лазорика, Івана Мацінського. Вони справили на мене велике враження. Вони ж були випускниками учительської академії. Тоді в мені виникла думка, що коли вони пишуть, то і я мушу щось написати і надрукувати в газеті. До того ж «Славкнига» друкувала російські та українські газети, як «Пряшевщина» (виходила двомовно російською та українською мовами) та інші новинки, журнали, книги. Я носив видання на пошту. Після 1948 року школа стала державною і поступово з неї видійшли учителі-священики, прийшли нові освітяни. Серед них були й комуністи. Школа зникла 1950 року у зв'язку з реформою шкільництва. Цей навчальний осередок мав величезне значення для збереження ідентифікації русько-українського населення Пряшівщини. Випускники на селах ширили руську (народну, українську) культуру, стверджуючи національну приналежність, гальмували словакізацію селян. Там, в академії, я вступив у комуністичну партію. Сталося так: на урок релігії прийшов п'ятий катехит і почав на нас, уродженців села, кричати, мовляв, ми мали б залишитися в селі, щоб дома пасти кози, а не забирати місця їхніх дітей (до речі, він мав 7 дітей). Тоді вступило в КПЧ кілька однокласників, щоб захищати свої права в школах.

М. З.: *Досвідчені подекують: нова весна, нові й знізда. Як склалися далі Ваші стежки, освітлені зеленими*

244 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
*світлофорами молодості ? Яка суспільна атмосфера
панувала в освітніх осередках за тодішньої доби ?*

М.Р.: 1950 року я став учителем, підписавши заяву-скерування: буду навчати дітей щонайменше упродовж трьох років. Спочатку працював у селі Камйонка Старо-Любов'янського округу, може, біля двох тижнів. Потім мене перевели на посаду директора двокласної руської народної школи, що функціонувала в Пряшеві. Це була колись базова школа учительської академії, в якій проходили практику всі студенти, у т.ч. і я. Для мене це був великий виклик і завдання. Вчити дітей міста та й ще багатьох посадових осіб тодішнього крайового міста – це було велике завдання і відповідальність. Я був під суворим контролем. Всі сили я віддавав для того, щоб школа була спроможною конкурувати зі школами міста, де повинна була посісти достойне місце. Так і сталося. Школа одержала нагороду. У вільний час відвідував драмгурток українського радіомовлення, де брав участь у масових сценах передач по радіо, щоправда, російською мовою. Там я почав розуміти красу, значення, а звідси – і вплив художнього слова на почуття людини. Також мене було запросили працювати в «ЛьКР», тобто в народних курсах російської мови, які організувались у різних місцях республіки.

Через рік мене перевели в Братиславу на Повереніцтво шкільництва, науки і мистецтва на посаду завідуючого відділу та інспектора руських (українських шкіл) Словаччини. Назва була українська, але шкіл українських не було, були російські чи руські. Робота на повереніцтві була для мене справжнім університетом життя. Я не знав добре ані словацьку, ані російську (обидві мови були для мене надалі чужими). Моє життя ще ускладнювалося й тим, що від 1951-52 рр. запроваджувалася в руські школи українська викладова мова у зв'язку з переходом на українську національність руського населення Пряшівщини. Та і цієї мови я добре не знав, не вважав себе українцем, бо ж ніхто мене цьому не навчав. Але важливо для мене, для мого фахового

зростання, було те, що мій керівник доручив мені перекладати педагогічні статті з російської мови на словацьку. Адже ніхто у відділі початкових шкіл довіреніцтва не володів знав російською). З бідною вдалося перекласти кілька статей (не було словників) спочатку для внутрішніх потреб відділу, потім друкував у газеті «Учительське новіни» . Згодом вийшла брошура під назвою “Úloha rodičov pri výchove v škole“ («Завдання батьків під час виховання дітей у школі», 1952). Книжка викликала значний резонанс і її розіслали у всі школи Словаччини. Відомий русист проф. А. Ісаченко мене заохочував до перекладацької роботи. Мені виповнилося 22 роки. Я був найщасливішою людиною. Став реальним давній мій сон – опублікована книжка під моїм іменем. Але я довго не затримався в цьому осередку, що звався Проверенцтвом. Я переконався: опісля учительської академії бракувало знань; до того ж я не знав української мови і керувати українськими школами. А без знання мови і літератури мені працювати не дозволяла моя совість. Я вирішив поступити на педагогічний факультет, щоб здобути вищу освіту. Але мене хотіли звільнити лише з умовою, що піду вивчати українську мову, навчання якої щойно мало розпочатись у нововідкритому педагогічному факультеті в Пряшеві. Так я й зробив. Але на педфакультеті мене завалили партійною роботою і я мав страх, що не зможу вивчити мову так, як належить учителю. Коли настала змога навчатись у Радянському Союзі, то я відразу виявив бажання. Проте на заваді була умова: слід скласти всі іспити на відмінно і пройти кадрову перевірку партійними органами. І тут – заковика. На мене була подана анонімна скарга. На щастя, я про це не знав. Про це дізнався лишень на кордоні «Чорна-на-Тиси – Чоп», де мені про це повідомив кадровик міністерства шкільництва ЧСР, який нас супроводжував аж до Москви. Одне слово, мали місце зелені світлофори... Так, про суспільну атмосферу можна б говорити без упину...

М.З.: *Перші враження опісля того, як переступили кордон однієї шостої світу? Не завжди вдається угадати, яким випадке свято... Тому й кажуть: догадався, коли уже програвся...Звідси – орієнтація на мету поїздки в Україну, де судилося пізнати долі народу та його мову, звичаї, історію, культуру загалом. Хто спричинився найбільше, хто не впливає з криниці пам'яті, а залишається в її скарбниці ?*

М.Р.: Не питайте, бо можу відповісти: добрі або не вельми лихі. Може, не було у нас юнака, який би не носився із мрією опісля жорстокої війни побувати в СРСР. І я мріяв. Та моя – на відміну від багатьох – здійснилася. Їхали ми три дні і ночі в Москву в некупейних вагонах на дерев'яних лавицях. Загалом нас було понад 120 осіб: чехи, словаки, мадяри, русини (українці) з різних факультетів ЧСР. Ми один одного не знали. Довго, годину, може, й дві ми чекали в Чопі, на вагони з радянськими коліями, зупинялись у Львові, Жмеринці, Києві та інших містах. Зупинки тривали 10-15 хвилин; однак часом тривали й годину та більше. Тоді ми виходили на перон – до нас підходили тутешні люди. Можна уявити собі, як були одягнені і ситі 1953 року. Проте усі були милі, щиросердечні, бо бачили чехів. Їхня поведінка мене сильно вразила. На пероні ми співали, танцювали, люди дивились на « чехів» (так нас всіх називали і в Україні). У Москві нас поселили о пізній вечірній годині у незатишному гуртожитку. Дали чай і – все. Що було далі ? Сам запитую і сам відповідаю... Вранці чимало з нас з подивом оглядали один одного. Справді, виглядали ми нещасними, бо нас покусали клопи, сама кров проступала на сорочках ! Особливо це тяжко переживали дівчата. Щоправда, всі ми скромно мовчали. Такого ми давно не зазнавали, хоч більшість з нас походила із села. Від столиці, яку ми наступного дня оглянули, були і в мене сильно позитивні враження. Адже після Праги і Братислави я більшого міста ніколи не бачив. До того ж був вперше за кордоном ЧСР. Та головне – інше. А саме – мета і місце навчання в Україні. .

Спільно зі мною їхали вивчати українську мову ще мої однокурсники з Пряшева: Юрій Дацко, Федір Ковач, а з Праги до нас приєднався Микола Штець. Ми були щасливі, що нас відрядили саме в Київський державний університет ім. Т.Г.Шевченка. Що ж, ми могли потрапити в Одесу, Дніпропетровськ, Львів або в інше місто, де вже навчались наші студенти. Однак там життя було далеко складнішим. В Київ з нами ще їхали й інші студенти, які потім навчались (десь понад 15 студентів) у стінах Київського педагогічного інституту, медичного інституту та харчового інституту. Ми прибули до Києва вранці, 5 вересня 1953 року. Затримались годину-дві на станції. Потім нас поселили у різних гуртожитках. Ми, четверо, поселились в старому гуртожитку, що на вулиці Жертв революції, № 3 (згодом її перейменували, назвавши вулицею Героїв революції). Місце у гуртожитку вже не було. Сиділи в коридорі, очікуючи допоки вирішать справу. Поселили нас на першому поверсі разом з інвалідами війни. В кімнаті було нас 12 осіб, без шафи, столика чи стільця. Оскільки кімната була розташована біля туалетів, то не можна було відкрити навіть віконця. Мились у туалеті. Сморід страшний! Наше щастя, що неподалік була Володимирська гірка, де ходили надихатись свіжого повітря.

Того ж вересневого дня, опісля обіду, прийняв нас декан факультету (прізвище призабулося, здається, русист, бо більше ми з ним не зустрічались) і завів нас до студентів, майбутніх однокурсників. Так розпочалось для мене нове життя. Мали місце переживання від усвідомлення, куди я потрапив... Нам дома співали, що в Радянському Союзі вже рай на землі... Та реальність я побачив зовсім іншу. Я захворів, відкрилась язва шлунка і два тижні пролежав у гуртожитку. За той час всякі думки приходили в голову. Але додому не повертався. Подумав, коли батько в Канаді витримав, не знаючи мови, то мушу і я. Поступово звик до нового способу життя. Мушу сказати, що викладачі дуже мило, тепло нас прийняли. Швидко ми знайшли друзів і подруг. Жовтневі свята ми вже святкували разом. Різко

впало в душу: не лише на вулиці, в магазинах, гуртожитку, в університеті, але й безпосередньо на відділені української філології, частіше ми чули російську мову, ніж українську. А ми приїхали вивчати українську мову в українській столиці над Дніпром! Проте хлопці і дівчата із села розмовляли українською, натомість уродженці міст – російською, хоч володіли й українською. Українська мова, як до того часу російська чи словацька, залишалась для мене відчуженою. Однак інстинктивно я відчував, що мушу опанувати українською, бо це, без сумніву, моя материнська мова. Аж десь після ХХ з'їзду КПРС, коли я тричі вислухав доповідь Микити Хрущова про злочини Йосипа Сталіна, я поступово ставав свідомим українцем... Жаль краєв мені серце. Стало жаль тих, які загинули за любов до українського народу. Й досі не можу забути образи професорів, зокрема таких, як Галина Сидоренко, Арсен Іщук, Ніна Тоцька, Федір Шолом, Павло Плющ, Євген Кирилюк та багатьох інших, які мене просто чарували своїми лекціями. Вони так по-людськи ставились до мене, як ніхто в Україні. І все це допомогло мені стати українцем, полюбити українську мову, Україну... Мріяв стати таким викладачем, як вони. Таких добрих людей я більше не зустрічав. До речі, це було тоді, коли розкритикували історію української літератури Євгена Кирилюка (1902-1989), коли почалась нова хвиля критики українського буржуазного націоналізму. Викладачі були змушені бути занадто обережні, хоч і змогли сказати і неофіційну думку «поза записом», або «між іншим». Чи були секоти, тобто стукачі на нашому курсі, не знаю. За нами доглядала русистка, мила пані Маргарита, дружина працівника ЦК КПУ. І ми про це знали, то й поводитись обачно.

М.З.: *З Вашої докладної розповіді стає очевидним факт: чеснота – то надійний візниця! Ви напрочуд щиро змалювали свій шлях до усвідомленого носія українства, тобто від руснака до українця. Так, глибокі ріки плывуть повільно. Ваша життєва історія може спонукати і уродженців материкової України прислухатись до тих*

джерел, що допомагають зберегти основи національної тотожності та зміцнити її ідентифікатори, у першу чергу, культуру рідної мови. Особливо тепер, коли на Сході Держави вже котрий рік точиться війна за ідеали незалежності України.

М.Р.: Болить мене, коли чую і зараз в Україні чи в Словаччині, що деякі люди цураються української мови. Не лише дорослі, але й студенти, які поступають у нас у вузи. Наприклад, в Пряшеві на різних факультетах навчається понад 300 студентів з України. Але не дають про себе знати і їхній голос притумлений. Є серед них і талановиті студенти – співаки, танцюристи, любителі художнього слова, які можуть поширювати добру славу про Україну, але вони чомусь мовчать. Кажу їм, що нас було лише понад 20 студентів в різних освітніх осередках Києва, але функціонувало у нас так зване «Чехословацьке земляцтво» і ми виступали в різних школах, заводах з програмою чеських, словацьких пісень, танців, знайомили учнів та студентів з культурою і життям Чехословаччини. Кажу їм, у Пряшеві діє Центр української культури, а ви не переступаєте його поріг. Чому? Крім знизання плечима, відповіді не одержав.

М.З.: *Що ж, недаремно кажуть: спочатку в себе, а потім на себе... Йдеться про індивідуальне, що межує з материнським началом. Тому Ваші спогади мають винятково повчальний струміль для інших чи інакших, про яких Ви щойно згадали. Як пропливло-минуло Ваше студентське життя в Києві? Кого судилося пізнати зі славетних доби 50-60-х років ?*

М.Р.: Одне слово, воно було прекрасним. Я вже казав, що у мене були труднощі зі знанням російської мови, не кажучи вже про українську мову. Навіть бував у лабораторії експериментальної фонетики, щоб правильно вимовляти окремі українські фонемі. Пані Ірина Сунцова (1904-1995), яка була ученицею академіка Л. Щерби, була терпеливою зі

мною, простягала ложечку й дзеркало, щоб коректно вимовляти відповідні звуки. Упродовж семестру все це ми прогаяне наздогнали. А я краще вимовляв окремі фонemi, ніж уродженці степової України. Мені доводилось багато читати. Не лише художні тексти з українського письменства, але й з російської літератури та народів СРСР, а також зарубіжної літератури. Я прагнув бути на рівні з українськими студентами. Усі іспити (а я нарахував 56), включно з державними, склав на відмінно. Диплом одержав з відзнакою. Важко мені повірити, що все це вдалося здобути.

Я використовував кожную нагоду, щоб збагатити свої знання. Нерідко зустрічався з письменниками на літературних вечорах в університеті. На подібні заходи було тяжко потрапити, але нас, «чехів», завжди запрошували. Так я спромігся побачити й почути голоси Павла Тичини, Максима Рильського, Олеся Гончара, Юрія Мушкетика, Дмитра Павличка та багатьох інших відомих авторів. З деякими випало зав'язати приязнь. Неодноразово бував у гуртку молодих авторів на факультеті журналістики, де навчався Іван Драч, Микола Сингаївський... Відвідував театр, кіно.

М.З.: *Так, на рівній дорозі пагорбів ніхто не шукає... Мабуть, тому Ваші студентські студії природнім чином переплелись з аспірантськими... Чи не так ?*

М.Р.: В час, що припав на роки аспірантури, я ходив на літературні вечори, засідання комісії критиків у Спілку письменників України. Ще в роки навчання я пробував писати рецензії на твори пряшівських авторів, наукові статті та розвідки про творчість Тараса Шевченка, Івана Франка, про українсько-словацькі літературні контакти, про життя в Києві, ба навіть в колгоспах тощо. Допомогали мені консультаціями та порадами такі мої однокурсники, як відомий згодом поет Володимир Коломієць, перекладач Дмитро Андрухів чи історик Ярослав Дзира, з якими я дружив і після закінчення університету. До того ж

саме в Києві я намагався перекладати. Трудився з різними делегаціями із ЧСР, які не мали своїх перекладачів. Так я зустрів перекладачку Ганну Пашко, яка перекладала із чеської мови і попросила мене перекласти українською мовою роман словацького письменника Теодора Фіша «У вогні». Хто б подумав, що людина, яка ще чотири роки тому, ледве читала художні українські тексти, а все ж здійснить переклад художній твір українською мовою. Роман вийшов у видавництві «Молодь». Зрозуміло, що значились перекладачами дві особи: Г.Пашко і М.Роман. Родина Ганни Пашко,моєї співавторки, прийняла мене, як свого сина. Не можу забути і гідно віддячитись їм за все, що вони зробили для мене. Я там себе почував, як вдома. Потім і моя родина не зірвала цю приязнь, що тривала до смерті батьків Ганни Пашко.

М.З.: *Тягне на поговорку: перемелеться, то й мука буде...Або: камінь, що качається, мохом не поросте. То ж, мій співрозмовник в Україні багато вчився, сумлінно жив і достойно вернув додому справжнім фахівцем-україністом... Що залишилося за стоп-кадром ?*

М.Р.: Голосно сказано. До справжнього спеціаліста ще було далеко. Чотири роки я був старшим викладачем української літератури філософського факультету в університеті ім. П.Й.Шафарика. Разом зі мною повернулись в Словаччину і мої колеги Ю. Дацко, Ф.Ковач та М. Штець. З них тільки Микола Штець та я одразу стали викладачами факультету. Натомість Юрій Дацко став редактором «Нового життя», Федір Ковач – викладачем гімназії. Перегодом він також став викладачем, а відтак доцентом кафедри української літератури.

На факультеті, крім педагогічної роботи, я ще за сумісництвом виконував рік посаду секретаря факультету, потім рік – редактора українського радіомовлення у Пряшеві. Та я завжди мріяв про наукові студії в аспірантурі. Оскільки в ЧСР не було спеціалістів з української літератури,

Міністерство шкільництва СР забезпечило мені місце на повний курс навчання в аспірантурі в Україні. Таким чином, я знову, опісля чотирирічної перерви, повернувся в Київ на кафедру історії української літератури. Нею тоді керував проф. Арсен Іщук (1908-1982), чудова людина. Викладачі кафедри прийняли мене дуже щиро і всіляко виходили мені на зустріч. Науковим керівником призначили проф. Степана Крижанівського, доктора філологічних наук, який одночасно завідував відділом Інституту літератури Академії наук. Склав іспити і приступив до роботи. Написав дисертацію на тему «Радянська література в Словаччині в 30-х роках 20.століття». Захист відбувся 28 жовтня 1964 року. Офіційними опонентами були акад. Л.М. Новиченко та богеміст доц. А.М. Маляренко. Багато доброго для мене тоді зробили О.Мишанич, декан ФФ проф. М. Федченко, д-р наук, проф. Дзюбко, заступник міністра освіти, А. Маляренко ...

Диплом кандидата філологічних наук я зробив спробу нострифікувати на філософському факультеті Карлового університету. На жаль, процес нострифікації зазнав перешкод, бо ж випав 1968 рік, коли «Празька весна» закінчилася введенням в країну радянських військ і військ країн Організації Варшавського договору ... Проте все завершилось позитивно, бо два професори Карлового університету, а саме доктори філологічних наук Ю. Доланський і М.Томчік, написали позитивні відгуки про дисертаційну працю.

Після нострифікації диплому я міг думати про здобуття науково-педагогічного звання доцент. Щоб можна було приступити до публічної габілітації – захисту було треба мати відповідні наукові роботи. З цією метою були опубліковані книжки словацькою мовою «Словацькі переклади російської радянської літератури в 20-40 роках» (1970) та «3 історії словацько-українських літературних зв'язків» (1971), а також низка наукових статей у провідних журналах. Публічна габілітація перед Вченою радою філософського факультету університету ім. П.Й.Шафарика відбулася добре. Офіційними опонентами були проф. Ю. Доланський, д-р наук, проф. М. Томчік, д-р наук та доц. О.М.

Рудловчак, кандидат наук. На підставі успішного захисту міністр шкільництва СР призначив мене доцентом історії та теорії української літератури.

М.З.: *Що й говорити ? Шлях на своєрідну вершину наукової Говерли непростий. Може, тому набула сталої величини істина: у дорозі, що триває довго, й голка важка. Але радість їде не на одному колесі. В особі Михайла Романа маємо і вченого-літературознавця, і педагога, і перекладача. Щоб сказав мій співрозмовник, коли хтось стверджує: після відпливу прилине приплив ?*

М.Р.: Подібне твердження зрозуміле, якщо вести мову про конкретику діяльності в різних ділянках, у т.ч. на педагогічній чи науковій нивах. Я займався усім, що приносило користь і суспільну. Використовував кожну можливість, щоб щось опублікувати в українських газетах і журналах, зокрема, «Нове життя», «Дукля», «Дружно вперед», а також і в словацьких та чеських періодичних виданнях. Друкував рецензії та наукові статті про українську літературу та її досягнення в Словаччині і великій Україні. Один час було у нас навіть небезпечно писати позитивно про українських письменників тогочасної України, то я писав і про російських. Пишучи про українську літературу Словаччини, я намагався шукати передусім красу і добро, намагався довести до читача, що вона варта уваги, збагатить читача, що є складовою частиною не лише чехословацького, але й загальноукраїнського літературного контексту.

Коли став головою української секції Спілки словацьких письменників (1975-1990), то я вже вважав для себе обов'язком зосередити свою увагу на стан – регіонально прашівської – української літератури. Писав статті, дослідницькі студії в українській, словацькій та чеській пресі, забезпечував переклади наших прашівських авторів на словацьку, чеську та угорську мови, на вихід творів наших авторів в Україні. Так, побачили світ

254 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
антології чеською мовою («Ранок під Карпатами»), словацькою («Під спільним небом», «Українська література в ЧССР», «Сльози та усмішки»), маядрською («Пісня Карпат»), та в Україні («Відкритий дім» і «Карпатська замана»). Прагнув постійно тим довести, що українська література не відстає від інших національних літератур ЧСР, хоч розвивалася і розвивається в складних умовах. Як на моє переконання, певною мірою мені вдалося у цьому переконати літературну громадськість. Тому й не дивно, що в Ужгороді, Тернополі, Львові вийшло чимало творів наших авторів. Отже, приплив мав місце, як і після негоди – радість...

М.З.: *А все ж цілком слушним може бути формулювання стосовно доцільності думки про Михайла Романа як вченого. Звідси – кортить почути з перших уст про Вашу наукову діяльність. А ще – виокремити б ті наукові позиції, які відкрили читачеві творчість Василя Гренджі-Донського, Федора Лазорика, Федора Іванчова, Івана Мацінського...До слова, в одинадцятому томі з багатотомника «Твори Василя Гренджі-Донського» (Вашингтон, 1990) виокремлений і Ваш голос. Адже Ви, либонь, першим на шпальтах газети «Нове життя» від 6 грудня 1974 року подали сумну вістку про відхід Василя Гренджі-Донського за межу Вічності, чи не так ?*

М.Р.: Якось я вже говорив Вам, добродію Миколо, що я завжди обстоював думку: слід концентрувати усі зусилля для дослідження прятівського пласту українського письменства і ширше – української літератури в Словаччині. Тривалий період я займався ще й словацько-українськими або словацько-російськими літературними контактами. Написав монографії про «Життя і творчість Федора Лазорика», «Федір Лазорик – поет Пряшівщини», «Життя і творчість Федора Іванчова», «Література і час», власне, знакових авторів нашої повоєнної літератури. Вагомою була синтетична монографія «Шляхи літератури українців Чехословаччини після 1945 року» (1979). Брав у часть у написанні підручників з української літератури

радянського періоду та Чехословаччини для середніх шкіл і вузів. Не було повоєнного українського письменника Словаччини, щоб я про нього не написав бодай одну статтю або рецензію. Свідчать про це й збірники «Роздуми про український літературний романтизм» та, зокрема, збірник «Українська література Словаччини очима рецензента». Зрозуміло, про названих Вами письменників я писав також. Неабияке відчуття я мав тоді, коли було опубліковане моє прощальне слово про Василя Гренджу-Донського... Вдячний Вам за те, що знаєте про цю – дорогу для мене – публікацію...

До того ж я викладав упродовж 1960-1990 рр. українську літературу радянського періоду у Пряшеві. Коли мене «звільнили» з факультету (1990), то я розпочав працю у щойно заснованому Бансько-Бистрицькому університеті (відділ україністики на кафедрі слов'янських мов (1997). Окрім викладацької роботи, забезпечував студії для словацьких студентів, майбутніх україністів на рівні підготовки підручників, методичної літератури з урахуванням навчальних текстів: «Історія і культура України», «Історія української літератури 11-18 ст.», «Історія української літератури 19 ст.», «Реалії України», «Україна: основні факти з історії та сучасності».

Для словацьких студентів написав словацькою мовою «Словник українських письменників Словаччини» (співавтор – С. Макара). До того ж про С. Макару я написав дві книжки: «Поет Сергій Макара» та «Шлях до поезії С. Макари». І надалі займаюсь перекладом. Словацькою мовою переклав працю М. Наєнка «Український літературний романтизм: добовий і наддобовий». Натомість українською мовою дав життя 5 книжкам сакральної літератури, а також семіотичній праці В. Пацалая «Знак – межовий камінь спасіння і прокляття».

М.З.: *Дорогий Пане Професоре, залишається мені тільки схилити чоло. Перед чесним трудівником зі словом, перу якого належить біля 900 опублікованих праць. А ще – висловити подячну істину, що межує з правдою: хто йде*

вперед, тому завжди важко... Заздрити не вмію, а поділитися враженням мушу. Ви внесли надзвичайно вагоме у справу поширення української культури загалом і літератури – зокрема. Нехай той, хто заздрить і у свій час не простягнув руку трудівникові, звідає істинне: краще примиритися, ніж судитися... Автор цих рядків не простив би собі, коли б не склав тут особистої подяки за цінний для мене причинок – ґрунтовну рецензію Михайла Романа на збірки моїх художньо-документальних нарисів «Долі в людях» та, у першу чергу, «Час і життя»...

М.Р.: Робив це я з радістю. Та весь час відчуваю свій борг перед Україною... Чому? Бо ж Київ, викладачі Київського університету, спричинилися до того, щоб я відбувся, став освіченою людиною (хіба це забути мені, уродженцю простого села), викликавши у мене до активного життя далекі гени українського походження. Мушу сказати, що я ніколи не вважав себе русином. Спочатку я був руснаком, так як словак словаком, а відтак – став незмінним українцем. Що полишилося, як Ви кажете, за стоп-кадром? Не може не згадати, що я був разом з Д. Павличком, І.Драчем, О. Мишаничем. М. Жулинським на судні «Маршал Тимошенко». Маршрут був незабутній: з Русе до Києва під час Днів «Від серця Європи до серця України» з нагоди святкувань Днів «В сім'ї вольній, новій...». Вони були присвячені Генієві українського народу – Тарасу Шевченку.

Мені судилося брати участь в роботі Першого конгресу Міжнародної асоціації українців, що відбувся 1990 року в Києві...

М.З.: Як утриматися, щоб не увиразнити у цьому контексті Вашу активну участь в численних наукових форумах, що проводилися в місті над Ужем. На зламі 80-х, тобто майже сорок років тому, ми вели діалог в редакції обласної газети «Закарпатська правда»... Відтоді той наш діалог триває... Пригадаю при цьому нашу зустріч в Ужгороді від 10 листопада 1990 року, в якій брали участь Любов

Бабота, Павло Гапак та Юлія Зейкан. ТО було давно. Які лінії в'яжуть Вас за нинішньої доби з Україною?

М.Р.: Ці лінії в'яжуть весь час. Іноді вони інтенсивні, іноді слабкі. Усе має визначені межі. Бо ж вище голови не стрибнеш. Свого часу мав тісні контакти з Олесем Гончарем, Дмитром Павличком, Олексою Мишаничем, багатьма закарпатськими вченими, зокрема, такими літераторами, як Юрій Балега, Василь Поп, Юлія Зейкан. Охоче листуюся з проф. М.Наєнком. Всі його історії української літератури рецензував у словацькій та чеській фаховій пресі. Так познайомив сучасну читацьку громадськість Словаччини та Чехії з сучасними поглядами та оцінками української літератури. Тішить мене, що були надруковані мої статті в таких київських виданнях, як «Філологічні семінари» КНУ ім. Т.Шевченка чи «Віснику» Київського міжнародного університету. Радий, що опубліковані мої рецензії на монографії М. Наєнка, на змістовне видання «Час і життя» М. Зимомрі...

Читаючи книжку того чи іншого автора з України, я ніби знову повертаюсь в Україну. Так, я живу Україною. Тому свято бережу і високо шаную, власне, оцінюю контакти, які я мав та маю зі своїми професорами, письменниками, імена яких вже прозвучали в нашій бесіді. Високо шаную, пане Миколо, і наше спільне знайомство та співпрацю, бо так утримую зв'язок з Україною. Жаль, що останнім часом з України до нас не доходять добрі звістки... Але будьте певні: живу Україною, вона стала моєю другою Батьківщиною.

М.З.: *Ніщо не нове в цьому світі...Та промайнуть чотири пори року і звідусіль прилинуть нові вітання: Михайло Роман святкуватиме славний Ювілей – 90-річчя від дня народження...З роси і води, вельмишановний Пане Добродію!*

Многая і благая лім ! Ad multos annos !

Бесіду вів Микола Зимомря, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, заслужений діяч науки і техніки України

Рецензії

Олександр Астаф'єв, проф.(Київ)

Свідоцтво плодотворності наукових ідей

DOI 10.25128/2617-3427 19.50.16

Вічність слова. Науковий збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука / За ред. Р.Радишевського і М.Зимомрі. – Київ – Тернопіль – Дрогобич – Ужгород: ТИМПАНИ, 2019. – 520 с.

Слід, залишений ученим у науці, всупереч задрісному часові й глумливим викрикам моди, не припадає порохом, не заростає чортополохом. Пора б уже й перевидати праці М.Ткачука у вигляді вибраного, куди б увійшли його кращі монографії і статті. Вони – свідоцтво живучості наукових ідей, які золотими нитями зв'язують його з іншими поколіннями.

Відомий учений, педагог та організатор науки, член Національної Спілки України, теоретик, історик української літератури, компаративіст, літературний критик, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Микола Платонович Ткачук нещодавно відзначив свій 70-річний ювілей. З цієї нагоди у серії «Студії з україністики» вийшов цінний науковий збірник на пошану ювіляра «Вічність слова» (вип. XXVI). З одного боку, ювілей – це радість, особливо тоді, коли

людина ставить собі за мету жити радісно, вірити, що буття дано для радощів і вона живе задоволено, бо набула душевної гармонії, збагатила світ любов'ю і добрими справами. Дурниці й абищиці не тривожать її, вона вміє цінувати хвилини натхнення – маленькі задоволення, які випадають їй на долю. З іншого боку, мабуть, трохи сумно, бо ювілей – це також підбиття підсумків певного етапу свого інтелектуального життя, шкода прожитих літ, що й казати; як і кожне свято, у спогадах він стане у ряд з іншими празниками, минулими, теперішніми, майбутніми, а жити й творити треба далі, з певною достовірністю проектувати свій майбутній шлях і майбутні наукові вершини, радіючи, що Бог створив значно більше прекрасного, ніж може осягнути людське око, це й дає можливість для наукового вдосконалення й наближення до Бога.

Ювілей водночас свідчить і про те, що слід, залишений ученим у науці, всупереч заздрісному часові й глумливим викрикам моди, не припадає порохом, не заростає чортополохом, – пора б уже й перевидати праці М.Ткачука у вигляді вибраного, куди б увійшли його кращі монографії і статті. Вони – свідоцтво живучості наукових ідей, які золотими нитями зв'язують його з іншими поколіннями. У вступній статті «Світ духовних устремлінь і наукових звершень. Миколі Ткачуку – 70» авторства Миколи Зимомрі, Ростислава Радишевського та Івана Зимомрі всебічно розкрито творчий шлях педагога і вченого, починаючи ще з часів його навчання у Житомирському педагогічному інституті та перших контактів з Інститутом літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України, де молодий талант потрапив у поле зору видатного вченого, завідувача відділу нової української літератури, лауреата Шевченківської премії Михайла Яценка (1923-1996). Згадано не лише вчителів ювіляра, а й тих, кому пощастило бути його учнями М.Ткачука, слухати лекції, під його керівництвом і консультуванням писати дипломні, магістерські, кандидатські, докторські; його вихованці випромінюють глибоку повагу до вченого, відчують живу приналежність

його невичерпної творчої сили, що збуджує енергію, ініціативу, збільшує працездатність, посилює й зміцнює вимогу до себе і до своєї праці. Це переживають усі, навіть ті, хто особисто не знайомий із ученим, але читає твори М.Ткачука і стає бранцем енергосистеми його текстів. У ювіляра, таким чином, кривні духовні зв'язки не лише з поважними науковцями старшої плеяди чи представниками свого покоління, але й далекими читачами.

Звісно, вичерпну відповідь на те, в чому значення творів Миколи Ткачука для ближчих і дальших поколінь може дати лише ґрунтовне, всебічне, розважне дослідження його наукової діяльності на тлі історії літературознавства сучасної доби. Поки що маємо понад 70 ґрунтовних розвідок, статей про життєво-творчий шлях ювіляра і рецензій на його твори, автори яких – О.Астаф'єв, В.Барна і Л.Щербак, Є.Баран, Г.Безкоровайний, О.Бондарева, С.Бородица, Я.Буяк, О.Вертій, Н.Гаєвська, В.Гайда, Р.Голод, О.Гнідан, Л.Горболіс, Р.Гром'як, А.Гуляк, З.Гузар, О.Ємець, М.Зимомря, І.Зимомря, О.Куца і В.Кукса, О.Левчук, Б.Леськів, С.Луцак, Л.Мацевко-Бекерська, В.Махно, А.Мойсієнко, Т.Мостова, М.Николин, М.Оніськів, Н.Поплавська, В.Працьовитий, В.Просалова, Л.Радьо, Р.Радишевський, П.Сорока, С.Ткачов і В.Ханас, А.Толстоухов, П.Хропко, М.Цап, Т.Шевченко, Р.Янкель та ін. Сподіваємося, що з часом з'явиться монографія, де було б проаналізовано сукупну діяльність ювіляра на тлі всього літературного процесу, визначено неповторність і своєрідність його наукової фігури, яка не зливається з іншими, а зберігає свою універсальність і цим самим підкреслює цінність його внеску у скарбницю національної культури.

Наукова діяльність є найважливішою стороною духовного життя М.Ткачука. Епіграфом до його творчої долі може бути афоризм із «Буддійської Сутти»: «Будь світильником, тримайся сяйва Твого світильника і не шукай іншого захистку». Цей світильник є для вченого не лише джерелом всякого світла й істини, водночас він освітлює все зовнішнє, тому в натхненній праці душа вченого вільна й щаслива, її хвилюють хіба що зовнішні промені, які можуть

злегка затьмарювати гладку поверхню, спричиняючи заломлення й тимчасову втрату світла. Однак, гострий і тонкий розум ученого, емоційний порив (казав І.Франко: «Ой, що в полі за димове? / Чи то вірли крильми б'ються? / Ні, то Доля крядки копле, / Красу садить, розум сіє...»), його уміння проникати в суть явища, вловлювати найтонші внутрішні зв'язки, тенденції розвитку, невичерпні комбінаторні здібності, живе уявлення, темперамент, майстерне володіння словом, – усе це він по краплині віддає кожному науковому дослідженню. Наука для ювіляра є органічним вираженням його «я», природним змістом його життя. Вчений вважає, що лише збільшення любові між людьми, між людьми і літературою може вплинути на економічні й політичні негаразди в державі й змінити їх на краще.

Життя підтримується не пристрасстю руйнації, а чуттям взаємності, яке на мові серця називається любов'ю до себе, до ближнього, до рідної і чужої літератури. Справжня людина має орієнтуватися лише на цей закон взаємної допомоги. Не часто буває, коли академічний учений у житті стає живою людиною в науці. Наукова робота для М.Ткачука стала не лише постійним пошуком, а пристрасстю, необхідною стихією. Було б однак великою помилкою вважати, що ювіляр по вуха занурився в науку й відірвався від життя. Язик не повертається назвати вченого схоластом, заглибленим у сферу своєї змоглядності, безплідного розумування, буквоїдства, начотництва. Він любить життя саме по собі, жваво цікавиться ним. Життя для нього є предметом спостережень, які допомагають розібратися в минулому й надихають на постановку майбутнім проблем. Теперішнє і минуле життя, те, що пливе, те, що сплило, і те, що плистиме – переплуталося в інтересах ювіляра.

Зі вступної ґрунтовної статті дізнаємося, що народився Микола Платонович Ткачук 19 серпня 1949 року в с.Золотолин, нині Костопільського району Рівненської області, на сході Волині. Ще в школі полюбив літературу,

захоплювався творами Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, А.Міцкевича, Ю.Словацького, В.Гюго, Г.Гайне, Дж.Байрона, А.Рембо, П.Верлена та інших. На все життя виніс із шкільної парти любов до книги і любов до праці, уміння вивчати мови й розширювати коло своїх читань та інтересів, що рідко траплялося серед його ровесників. Особливо вражала його величезна працездатність і витримка. У 1966 році вступив до Житомирського педагогічного інституту. Цей навчальний заклад постав у 1919 р., коли губком Волині порушив перед урядом України клопотання про відкриття в Житомирі вищого навчального закладу. Згодом з'явився законопроект «Про утворення Житомирського вчительського інституту». Для новоствореної навчальної установи виділили приміщення першої чоловічої гімназії, де свого часу навчалися В.Короленко, майбутні президент ВУАН В.Липський, академіки П.Тутковський, В.Омельянський, М.Усанович, професори В.Підвисоцький, І.Фещенко-Чопівський. Кілька разів мінялася назва закладу: ІНО, Інститут соціального виховання, учительський, педагогічний. У 70-их роках, незважаючи на ідеологічний тиск, тут панувала насичена духовна атмосфера. На історико-філологічному факультеті готували вчителів широкого профілю за спеціальностями – українська мова і література та іноземна мова, російська мова і література та іноземна мова. Наснаги до навчання додавало й те, що активізувалася наукова робота, проводилися конференції, присвячені творчості Г.Сковороди, І.Котляревського, Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, М.Рильського, Б.Тена та ін., розвивалося шевченкознавство, традиції якого свого часу ще були закладені деканом словесно-мовного факультету Є.Ненадкевичем, на повну силу розкривалися здібності майбутніх письменників В.Грабовського, М.Сича, М.Пасічника. Саме на цей час припадають перші рецензії нашого ювіляра: «Що розвиднілося в «Розвидні» (М.Каменюк), «Орбіти пізнання» (С.Бурлаков) та інші. Жага творення й жадоба до пізнання призвели до того, що згодом тут з'явиться «житомирська прозова школа», а педагогічному інституту буде надано статус університету

(1999).

Після закінчення Житомирського педагогічного інституту (1971) М.Ткачук працював учителем французької та української мови й літератури в рідному селі, тобто в Золотолинській СШ на Рівненщині, а згодом у Рівненському педагогічному інституті (нині – гуманітарний університет). Цей досвід багато в чому пригодився: вивчив французьку мову й ближче познайомився з французькою літературою. У сфері наукових інтересів його увагу привернула французька компаративна школа, починаючи від її фундаторів (Ф.Бальдансперже, П.Азар, Ж.-М.Каре, П.В.Тігем, М.-Ф.Гіяр) і до розквіту в 60-70-их роках (Р.Барт, А.-Ж.Греймас, К.Бремон, Ж.Женетт, М.Фуко, Ц.Тодоров, Ю.Крістева, Ж.-К.Коке).

Микола Ткачук як вчений намагається на практиці застосовувати ці концепції, настанови, часто використовує термін «компаративна поетика» і вдається до компаративного аналізу, враховуючи комунікативну природу художнього явища і теорію знака Ф.де Соссюра. Це, зокрема, помітно в таких його дослідженнях, як «Духовні параметри молодості сучасника: Роман Олеся Гончара «Берег любові» (1976); «Образи роману М.Стельмаха «Кров людська – не водиця»» (1977); «Окрадене дитинство. Оповідання «Малий Мирон» Івана Франка, «Кленові листочки» Василя Стефаника, «Злодія зловили» Леся Мартовича» (1978); «Влада землі і концепція людини-трудівника в романі М.Стельмаха «Хліб і сіль» (1978); «Розгляд прозових творів Юрія Федьковича» (1979) та ін.

У 1980 р. Микола Ткачук міняє місце праці і переїздить до Тернополя, де посідає посаду викладача, доцента, згодом завідувача кафедри історії української літератури, декана філологічного факультету Тернопільського педагогічного інституту (нині – національного педагогічного університету). Безсумнівно, в Тернополі почався новий період наукового й громадського життя М.Ткачука, період, який склався на антитезі до його минулого і сформував ювіляра як ученого нового типу. Так, десь у свідомості миготіла сума знань,

набутих у минулі роки, але було чимало прогалин, і, мабуть, найперше, про що він тоді подумав, – це потреба чіткого наскрізного концепту, який міг би об'єднати всі його праці, надати їм єдності, цілісності, стрункості. Це знову його змусило вчитися, «добудовувати» себе, і, в той же час, критичніше ставитися і до своїх праць, і до тих гасел у літературознавстві, які закликали захищати народність, перетворювати її в нове історичне поняття тощо. Інтуїтивно й смутно відчував новий напрям дослідження, названий наратологією (теорією оповіді), який займав проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, й рецептивною естетикою і рецептивною критикою, з другого. Уже в перших працях «тернопільського» періоду наш ювіляр почав давати переконливі відповіді на найтонші, найскладніші питання, пов'язані з наратологією. Цікаво з цього погляду познайомитися з його розвідками «Естетичні функції комічного в байках Леоніда Глібова» (1987); «Концепція образу Ізольди Білорукої в однойменній поемі Лесі Українки» (1987); «Творчість Івана Тургенєва в оцінці Івана Франка» (1988); «Історична пам'ять як естетичний пафос роману «Собор» Олеся Гончара» (1988); «Форми вираження авторської свідомості в косаральському циклі «Тараса Шевченка» (1989); «Гуманістичний пафос «персонажної» лірики Тараса Шевченка (1989) та інші.

Одна за одною виходять ґрунтовні монографії М.Ткачука: «Естетична концепція дійсності в бориславському циклі творів І.Франка» (1992); «Поезія як утвердження: Проблеми розвитку поезії русинів Югославії 70-90-их рр. ХХ ст.» (1993); «Богдан Бойчук. Степан Сапеляк. Компендії творчості поетів» (1994); «Художній світ «Енеїди» Івана Котляревського» (1994); «Жанрова структура романів Івана Франка» (1996); «Лірика Маркіяна Шевченка» (1999); «Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ ст.» (1999); «Поетика балад Левка Боровиковського» (2000); «Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл з життя інтелігенції» (2003); «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» (2005); «Лірика Івана Франка»

(2006); «Наративні моделі українського письменства» (2007); «Українська література ХХ – ХХІ ст.» (2008), «Маркіян Шашкевич» (2009), «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси» (2009), «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» (2013), «Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ-ХХ століть» (2014), «Українська література ХХ століття» (2014), «Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі» (2016) та ін. Наш ювіляр – не лише теоретик, а й історик літератури. Вчений розуміє, що досліджуючи історію кожного окремого твору, він простежує його творчу долю від задуму до появи кінцевого тексту і його публікації. На цьому він не зупиняється – не менше цікавить його і подальша доля твору: як цей твір сприймався сучасними і майбутніми поколіннями, яка його доля в іномовних літературах (його переклади, інтерпретації в інших культурах), із яких традицій виріс, як вплинув на інші твори.

Микола Ткачук написав свою історію літератури. Він розуміє, що кожна окрема епоха в житті суспільства відрізняється своїм розумінням історії літератури як опису і як об'єкта, тобто історико-літературного процесу. Юрій Лотман пише: «нащадки одержують від кожного етапу літератури не лише певну суму текстів, але і створену легенду про себе, і певну кількість апокрифічних – відштовхуваних і підданих забуттю творів». Такими апокрифічними творами були свого часу твори українських письменників-емігрантів: Емми Андієвської, Івана Багряного, Василя Барки, Богдана Бойчука, Докії Гуменної, Ігоря Качуровського, Ігоря Костецького, Юрія Липи, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олекси Степановича, Остапа Тарнавського та ін. До цього ряду слід додати й твори українських письменників-дисидентів: Василя Барладяну, Миколи Горбала, Ігоря Калинця, Ірини Калинець, Миколи Руденка, Степана Сапеляка, Євгена Сверстюка, Василя Стуса та інші.

Дослідження М.Ткачука – важлива сторінка в галузі історії літератури, в них привертає увагу виняткова широта інтересів, надзвичайна різносторонність ерудиції і допитливість до всього того, що зв'язано з долею української і світової літератури. Значна частина праць ювіляра, написаних у різні роки, присвячена вивченню творчості класиків української літератури. Найбільшим є внесок Миколи Ткачука у франкознавство. Центральне місце серед його праць посідають монографії та окремо видані розвідки: «Естетична концепція дійсності в бориславському циклі творів І.Я.Франка» (1992); «Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману «Основи суспільності» І.Франка» (1955); «Жанрова структура романів Івана Франка» (1966); «Художній світ збірки «3 вершин і низин» Івана Франка» (1997); «Парадигма світу збірки «Semper tiro» Івана Франка» (1997); «Жанрова структура прози Івана Франка» (2003); «Лірика Івана Франка» (2006). Крім цього, ювіляр надрукував у різних збірниках і часописах 55 франкознавчих статей.

М.Ткачук виявляє великий інтерес і до творчості інших українських класиків: Івану Котляревському він присвятив монографії «Художній світ «Енеїди» Івана Котляревського (1994); «Естетична концепція людини в «Енеїді» Івана Котляревського (1995) і 8 статей; Миколі Гоголю – 3 статті, Тарасу Шевченку – 8, Марку Вовчку – 6, Лесі Українці – 6, Івану Нечую-Левицькому – 3, Василю Стефанику – 7, Івану Карпенку-Карому – 2, Лесю Мартовичу – 4, Левку Боровиковському – монографію «поетика балад Левка Боровиковського» (2000) і 4 статті; Марку Черемшині – 2 розвідки, Юрію Федьковичу – 4; Богдану Лепкому – монографію «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» (2005) і 5 статей, Левку Лепкому – 3 дослідження. Певні відмінності в характері літературної атмосфери, у більшій свободі вибору письменника і його діалозі з Україною та українською культурою, у прагненні до повноти і багатогранності світу фіксує наш ювіляр помічає в українській еміграційній літературі, яку, на його переконання, необхідно якомога швидше повернути в

національну скарбницю, бо й емігрантська, і материкова літератури, якби вони не перетиналися, складають єдиний історико-літературний процес. Про це йдеться у дослідженнях Миколи Ткачука про творчість Уласа Самчука, Івана Багряного, Євгена Маланюка, Юрія Дарагана, Леоніда Мосендза, Юрія Клена, Олени Теліги, Олекси Степановича, Оксани Лятуринської, Юрія Липи, Олега Ольжича, Яра Славутича, поетів «Нью-Йоркської групи». Серед цілого потоку поетичних творів, що з'явилися в 60-80-их рр., наш ювіляр виділяє твори Дмитра Павличка, Ліни Костенко, Василя Стуса, Івана Драча, Бориса Олійника, Володимира Забаштанського, Ірини Жиленко, Степана Будного, Степана Сапеляка, Богдана Мельничука, Василя Герасим'юка, Олександра Астаф'єва, Петра Сороки, поетів «Київської школи» та ін. Ювіляр всебічно аналізує їх проблемність та актуальність і доходить висновку, що вони виникли як результат сумлінної «оранки» справжнього життєвого ґрунту, уважного й зацікавленого проникнення в конфлікти часу.

Творчість нашого ювіляра справді входить у наш час живущою і повною неминучого значення. Межі його наукових пошуків навіть приблизно окреслити важко, для цього потрібен час. Подиву гідна його працездатність. Звернімо увагу на те, що бібліографічний покажчик ювіляра нараховує біля 500 позицій, з них 25 – монографічних досліджень. До цього ряду додамо підручники: «Українська література: Підручник для 11 класу (за ред. проф. Г.Семенюка)» (К., 2002, 2-е вид. К., 2005); «Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті рр.): У 2 кн. (за ред. проф. О.Гнідан)» (К., 2003). Великою популярністю серед учителів і учнів користується хрестоматія з української літератури для 11 класу «Срібний птах»: у 2 ч. (упор. М.Ткачук, Г.Семенюк, А.Гуляк)» (К., 2004, 2-е вид. К., 2005). На окрему увагу заслуговують навчальні посібники Миколи Ткачука: «Вивчення повісті «Інститутка» в дев'ятому класі» (Т., 1992); «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» І.Франка» (Т., 1997);

«Українська поезія останньої третини XIX століття: основні тенденції розвитку й естетичні стратегії» (Т., 1998); «Байки Маркіяна Шашкевича та вивчення їх у школі» (Т., 2000); «Розвиток нової української літератури в контексті культурно-національного відродження народу перших десятиліть XIX ст.»; «Українська література XX – поч. XXI ст.» (у співавт.) (Т., 2007). Більшає увага Миколи Ткачука до інших літератур: французької (статті про Жозефа Бедьє, Густава Флобера, Романа Роллана), чеської (Ярослав Гашек), польської (Юзеф Лободовський), російської (Лев Толстой, Олександр Пушкін, Михайло Лермонтов, Іван Тургенєв), сербської (Броніслав Нушич, Вук Караджич), хорватської (Іван Мазуранич), словенської (Франце Прешерн), білоруської (Янка Купала, Якуб Колас). Слід врахувати ще розвідки з проблем компаративістики й славістики, численні статі до енциклопедій, літературознавчих словників та інших довідкових видань. Наш ювіляр не лише талановитий науковець, він володіє рідкісним багатством душі, здатністю «інтимно» переживати всі художні твори, уболівати за їх авторів і персонажів, – тут, коли хочете, таємниця його особистості, якщо може бути названо «таємницею» його глибокий і цілісний народний характер і його уміння сіяти «красу і розум». Властиве нашому ювілярові відчуття нероздільної єдності з українською та іншими літературами. Мабуть це спонукало до того, що твори М.Ткачука опубліковані не лише українською, а й французькою, польською, словенською, сербохорватською, російською та білоруською мовами. Учений уміє природно підносити все, про що писав, до високих вимог сучасної науки. Він утверджує право науковця дивитися на світ і на художню літературу очима «краси і розуму». Мимоволі звертаєшся поглядом до сучасних масово редукованих есеїв з характерною для них роздробленістю і розпадом людської особистості, які руйнівню позначаються на самій естетичній природі творів, роз'єднуючи те, що науковці завжди в художній літературі цінували і берегли в органічній єдності «емоцію» і «рацію», конкретне і загальне, красу і правду, людину і світ. Надто

недолугими виглядають «теоретичні» міфи, що виправдовують цю роздробленість, втрату живої душі мистецтва і видають її за новаторство, за достеменну сучасність. Наукова праця М.Ткачука – дивовижний синтез вродженого відчуття краси, аналітики і майстерності, покликаних якомога повніше і об'ємніше сформулювати уявлення про сучасний літературний процес.

У рецензованому збірнику на пошану вченого вміщено 42 статті учених з України, Польщі та Австрії, назвемо лише деякі із публікацій: «Україна в художніх і політичних візіях Теодора-Томаша Єжа» Ростислава Радишевського, «Критик Микола Євшан: нові штрихи до творчого портрета» Степана Хороба, «Один із оберігачів слова Івана Франка» Володимира Качкана, «Фольклористика як ідеологічна площина сучасної української гуманітаристики» Зоряни Лановик і Мар'яни Лановик, «Дифузії аксіологічних та онтологічних концепцій педагога і літературознавця Миколи Ткачука» Віталія Мацька, «Літературні псевдоніми в українській літературі УСКТ періоду 1956-1990 рр.» Тадея Карабовича, «Відлуння критичного слова» Любомира Сеника, «Українська публіцистика кінця XVI-XVII ст.» Наталії Поплавської, «Поетика "Майових елегій" Івана Франка» Наталії Науменко, «Сенс поняття «великий письменник» в націософсько-герменевтичному трактуванні» Петра Іванишина, «Вимір людського крізь призму листування Бориса Лобача-Жученка» Івана Зимомрі, «Франкознавство в Польщі: результати і перспективи Ярослава Грицьков'яна та Ігоря Добрянського, «Релігійна лексика як маркер християнського світогляду П.Куліша» Тетяни Вільчинської, «Монументальність роману-епопеї "Ost" У.Самчука» Світлани Бородици, «Філологічна методологія Володимира Перетца у наукових студіях Михайла Драй-Хмари» Мирослави Гнатюк, «Модус маски в ігровому просторі української прози 20-х років ХХ століття» Світлани Журби, «Інонаціональний дискурс у щоденникових записах Олеса Гончара 1943-1967 років» Ірини Приліпко, «Художні

270 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство

тлумачення національної ідентичності у творчості ренесансних митців «Католицької Русі» Оксани Сліпушко і Ольги Лісовської, «Колажність як драмотворчий елемент в поемах Івана Драча» Тетяни Скуратко, «Гностичний дуалізм у модерністському дискурсі новел Михайла Яцківа» Олександра Ткачука, »Слідами дрогобичан» Броніслави Кулки, «Культурна ідентичність в епоху глобалізації» Дарії Кокозей та ін.

Як бачимо, наукова спадщина Миколи Ткачука є джерелом багатьох ідей в українській науці, вона засвідчує повагу колег і молодших учених до його авторитету, надихає їх на творення нових цінностей, вона певної мірою позначена знаком сакралізації імені вченого і потребою творчого осягнення результатів його багаторічних досліджень. Це однозначно стверджують автори, які запропонували спеціально написані статті до вагомого наукового збірника «Вічність слова», що збагачує авторитетні «Студії з україністики» (відповідальний редактор серії – проф. Ростислав Радишевський).

Микола Ткачук, д. філ., н., проф.
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.17

Проминальність часу у «Мітології Карпат» Богдана Бойчука

(Богдан Бойчук: Мітологія Карпат. Львів: Піраміда, 2012, 168 с.)

У вступі до книги митець зауважив, що у своєму житті «глибоко усвідомив проминальність часу. Усвідомив також тоді фундаментальну несправедливість людського життя, яку поет софрмулював таким чином: «нам призначено не бути». Це усвідомлення, говорить автор у передмові, спонукало його написати ще одну збірку поезій – про кохання, про жінок, про Карпати, про себе. Авторський коментар вдало окреслює провідні мотиви збірки,

замовчуючи лише філософську глибину приховану за знайомими образами.

Ліричний персонаж Богдана Бойчука постає перед нами як рефлексуючий оповідач, який не просто обсервує красу Карпат, рідного краю, природи, алей й переймається філософськими питаннями буття, як діянням. *«Я сидів над Тисою, в Рахові й дивився у воду: сидів день, сидів другий, води не меншало. Але я не знав, що моя весна має кінець, що моя любов до тебе має кінець. Той – То й річка половинна мати кінець».* У першій поезії збірки «Ріка» сформульована філософська проблема, яка хвилюватиме ліричного суб'єкта збірки. Це плинність часу, неминучість смерті. Герой конкретизує час рефлексій, який надає темпорального виміру його поетичним мініатюрам. *«Я зустрів тебе на краю весни, коли ти щойно випускала пуп'янки. На краю весни, де трембіти підпирали гори, де легіні бартками рубали сонце, де спів сопілок, сповивав тебе...»* Символічний образ весни стає наскрізним у часопросторі ліричного героя. У поезії «Коли» ліричний герой щиро зізнається, що не мислить себе поза цим міфологічним часом: *«Не знаю, як кохати тебе, коли ти поза весною. Не знаю, де шукати тебе, коли ти поза мною. Я знав тебе, коли твої ноги грали для мене, мов трембіти. А тепер тужу за тобою».* Ці вірші своєю лаконічністю метафоричного образу нагадують хоку – жанр японської пейзажної лірики.

Ліричний герой постійно шукає свою дівчину, яка в його уяві перебуває в багатьох іпостасях. Ось він зустрічає милу навесні, і виникає особливий духовний мікрокосмос з неповторним еросом, що водночас утверджує вітаїстичні мотиви, як у поезії «Гірське джерело». *«Я збіг униз, щоб напитися з тебе, свіжої води. Пив день, пив другий, пив життя, – поки не відчув, що ми зріднилися».* Продовжує цей мотив «Дівчина в смереці». *«Дівчина в постолах зайшла на досвітку в смереку. Я щовечора сидів під тою смерекою, вдихав живицю її тіла і співав для неї пісню про своє життя».*

У ряді поезії звучать мотиви розлуки, що співзвучний ідеї плинності часу («Ще прощання»). *Вітер відніс тебе поза шум дерев. Я коливав до тебе – а ти не бачила, як Ніч віднесла. Ніч віднесла тебе за країни темряви. А ти не чула, як мені попрощатися з тобою?*

Має епічну складову поетична мініатюра «Перевтілення». Ліричний оповідач розгортає історію: *«Я сидів на узбіччі гори, обростаю травною, заростав ялівцем, – аж душа мов випурхнула білим птахом і радісно закружляла наді мною»*. Наступні поезії продовжують це ліричний наратив. Юнак побачив гуцулку, яка згрібала копицю і далі читач бачить розгортання у поетичних мініатюрах історію їхньої пристрасті. Герой *«Щовечора я приходив під ту копицю і грав на сопілці. Гуцулка вийшла до мене щойно вповні місяця, назвала себе Катериною й завела у запах сіна»*(с.19).

Так образ Катерини об'єднує поезії в цикл. Читач простежує розвиток поетичного роману. Він складається з лаконічних епізодів життя ліричного героя-коханця. Це немов спомини про неповторні миті. Він бачить дівчину, то в місячному сяйві, то під час бурі. Назви поезій стислі, готують читача до сприйняття символіки. Стає помітно, що митцевь використовує символіку як центральний елемент організації поетичної мініатюри.

Не уникає поет використання чуттєвого сприймання, наприклад, «Пісня»: *Молода гуцулко, облийся весною, Чорнява гуцулко, зашуми травною. Молода Гуцулко, перейди над днем по кладці, гуцулко, й покохай мене. Облийся весною, чорнява гуцулко, зашуми травною холодющою у квітах, Стегна розпахілі, вслухайся у літо кування зозулі. Молода гуцулко, перейди над днем, Перейди кладкою над днем по кладці, гуцулко, й покохай мене.* (с.24).

Еротизм лірики не лише стосується життєствердного пафосу, оспівування миті людського щастя, але також поєднується з традиційним темами зради, розставання, прощання. Прикладом є поезія «Велика зрада»: *«Ти стоїш нага на скелі, мов ялинка, твоє тіло пахне ялівцем. Вітер розкидає тебе по палях і дебрах. Легіні, що йдуть на полонину,*

беруть з собою пам'ять твого тіла. А я, зраджений, кидаюся у свою розпуку».

Непомітно ім'я Катерини зникає з поетичних творів, натомість з'являється образ Маріки. Ліричний герой поромантичному переживає кохання як долю: *«Я знав, що твоє ім'я Маріка, / знав також, що ми будемо коханцями».* Колаж почуттів починається спочатку, що засвідчують такі поезії «Майже зустріч», «Закохування» і завершує цю любовну історію «Натюрморт із зрадою». Переживаючи чергову розлуку героя Б.Бойчука намагається осмислити сутність свого буття: *«Сумував не за втратою, а за тим / що я не міг збагнути значення любови і зради».*

У художньому дискурсі збірки змальовується бажання героя на фоні прекрасного краєвиду, на тлі Карпат, художній світ при цьому позначається гуцульськими реаліями. Пейзажна лірика об'єднує в одне ціле різнопланові образи, як у поезії *«Краєвид з кривавою липою».* Ліричний оповідач сумнівається, яка сила звихнула цю липу:

чи наглий грім, чи хлопчачі які гойдалися на ній. / Груді цієї липи запалися всередину, і в них залазить наніч сутінь.

Герой Богдана Бойчука уміє відтворити ауру природи і красу людини. Ось мініатюра «Тиха ніч, свята ніч» *«Марійка сиділа під ялиною, співала стару гуцульську колядку, а до неї тулилися вівці. Зорі падали з небес і грілися в її волоссі. Тоді Маріка зайшла до мене в колибу. Вівці полягали навколо ватрища й жували тишу.»*

У настроях героя лірики переважає життєрадісне начало, незважаючи на те, що він стикається зі стражданням, зрадою і навіть смертю. Інколи це призводить до гротескних зміщень, поєднання щоденної краси і екзистенційних моментів: *«Коли пахла цинамоном і живицею. / Я йшов за тобою / На край світу але ти не зупинилася, / Пішла далі. / А я побоявся /йти на другий світ».*

Друга частина збірки «Величаю гори і доли» немов повертає читача до проблеми часу, скороминущості людського життя. Ліричний героя немов переживає осяяння,

274 Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Літературознавство
серед, на перший погляд, звичайного топосу. То він на
вершку гори, то зайшов до зимарки і взявся товкти у ступі,
але не те, що очікує читач, а темряву думок. В цій частині
зростає роль метафори, художнього паралелізму. Наприклад:
*«Хати позалазили по коліна / в сніг, мерзли / і трималися
гір»*. Це пейзажна лірика, але наповнена метафоричним
змістом. Поетична метафора тут тяжіє до міфу.

Зокрема Різдво Христову передається через
фантастогорійну картину:

*Падав лапатий сніг,
Нагинав гілля смерек
І творив
Таємну стаєнку.*

*З усіх сторін всесвіту
Зліталися комети,
Кружляли над вертепом
І слухали, як у яслах
плакала ліщина.*

Космогонічні мотиви другої частини збірки
Б.Бойчука «Мітологія карпат» виступають контрастом до
першої, підкреслюючи проминальність пристрастей людини,
залишаючи в пам'яті лише кохання.

Збірка «Мітологія Карпат» Богдана Бойчука
продовжує стильові пошуки митця, водночас відзначається
цікавими знахідками, міфологічними образами, метафорами.

ЗМІСТ

Українська література	3
Світлана Бородіца	
Особливості метафоричної поетики М. Воробйова	3
Леся Вашків	
Пантелеймон Куліш-поет у критичній рецепції Миколи Зерова	13
М. М. Данилевич, О. З. Брожина	
Аматорська поезія інтернету:художня своєрідність жіночої інтимної лірики	28
Валентина Кузь	
Взаємодія жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі (за повістю «Селянська санаторія» Олени Звичайної)	49
Юлія Куманська	
Світ українського села в оповіданні Олеся Ільченка «Де живуть тварини?»	60
Наталія Науменко	
Поетика «Майових елегій» Івана Франка	73
Світлана Осяк	
Літературні та суспільні концепти національного відродження у публіцистичній спадщині Миколи Вороного	83
Марія Підодвірна	
Наративна структура роману Ю. Андруховича «Рекреації»	97
Олена Сироїд	
Українська духовна пісня: на переходах між писемною й усною традиціями	110
Тетяна Скуратко	
Особливості поетики драматичної поеми Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди»	127
Микола Ткачук	
Романтичний образ автора у ліриці П.Куліша.	145
Олександр Ткачук	
Біографічний наратив «Романів Куліша» В.Петрова.	156

Любов Царик

Школа у науковому і художньому дискурсі Бориса Грінченка 171

Зарубіжна література та порівняльне літературознавство

180

О.В. Федорова

Символіка музичних інструментів у поезії джазу 180

Теорія літератури

192

В.Ф. Радкіна

До питання змісту та функціонування національного коду 192

Ювілейні дати

205

Микола Зимомря, Ростислав Радишевський, Іван

Зимомря

Долі людини як відчинені двері або слово про Миколу
Ткачука 205

Інтерв'ю (провів М.Зимомря)

Михайло Роман: вираження особистості 236

Рецензії

258

Олександр Астаф'єв

Свідоцтво плодотворності наукових ідей 258

Микола Ткачук

Проминальність часу у «Мітології Карпат» Богдана Бойчука 270

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2019. – Вип. 50. –276 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Здано до складання 8.10. 2019. Підписано до друку 31
10. 2019.

Формат 60×90 / 8. Папір офсетний. Гарнітура
академічна. Ум. друк. арк. 46 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського
національного педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка
46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, к. 81.