Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут імені Тараса Шевченка

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія: Літературознавство № 33

80-річчю з дня народження письменника

Бориса Харчука присвячується

Тернопіль 2011

ББК83.3
УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 33. – 453 с.

Редколегія:
Микола Ткачук д. філол. наук., проф. (відповідальний редактор),
Роман Гром'як, д. філол. наук, проф.,
Ольга Куца, д. філол. наук, проф.,
Наталя Поплавська, д. філол. наук.,
Оксана Веретюк, д. філол. наук, проф.,
Зоряна Лановик, д. філол. наук,
Мар'яна Лановик, д. філол. наук,
Світлана Бородіца, канд. філол. наук (відповідальний секретар)

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241 від 18.11.1997 р.
Друкується за рішенням ученої ради
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 25.10.2011 року (протокол № 4)

Рецензенти: Гнідан О.Д., д. філ. наук, проф. (Київ);
Ткаченко О.Г. д. філ. н., проф. (Суми);
Працьовитий В.С., д. філ. наук., проф. (Львів).

ISBN 9 – 7425 – 09-6

© ТНПУ, 2011

ХАРЧУКОЗНАВСТВО

Микола Жулинський, академік (Київ)

Учасникам Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість Бориса Харчука: художній літопис ХХ століття»

Нині тепло, з особливою вдячністю вітаємо організаторів, учасників цієї конференції, що її присвячено творчості талановитого письменника, справжнього працелюба Бориса Харчука – людини сміливої, чесної, безкомпромісної – митця зі славної когорти шістдесятників. У свій час Борис Микитович навчався на філологічному факультеті Кременецького педагогічного, тож знаменно, що 80-річчя письменника вшановують тут, у його Альма-матер. Людина широких зацікавлень – починав із поетичних творів, утвердився як талановитий прозаїк, автор низки есеїстичних, публіцистичних текстів тощо – його багатий, та все ж недостатньо досліджений доробок не не може не викликати інтересу літературознавців. Борис Харчук був напрочуд наполегливим трудівником – навіть тоді, в несприятливі роки одна за одною (хоча й з-під нищівної цензури) виходили друком збірки його оповідань та повістей, романи, есе, нариси. Твори ж, які не могли бути надруковані у свій час, побачили світ наприкінці 1980-х (написаний ще в 1966 році роман «Межі і безмежжя, повісті», «Українські ночі», «Мертвий час» тощо).

Ірина Жиленко у студії «Homo feriens» зі світлим сумом згадує мистецьку генерацію 1960-х: «А мені все здається, що вони стоять і печально всміхаються нам услід… Василь Симоненко своїм відходом немов розчинив двері смерті, і слідом за ним пішли найкращі з нас: Алла Горська, Іван Світличний, Василь Стус, Микола Лукаш, Борис Харчук, Григір Тютюнник…». Тішить, що нині кожен із учасників конференції має можливість відкрити для себе нові грані творчості гарного письменника, щирого громадянина, патріота, який жив Україною, горів нею – одного з найкращих митців-шістдесятників.

Тож хочеться побажати усім плідної роботи, нових наукових відкриттів, славного пошанування творчої, життєвої пам’яті Бориса Микитовича Харчука.

Антоніна Гурбанська, проф. (Київ)

УДК 821.161.2-31
ББК 83.3 (4 УКР)

Внутрішній монолог у творах Бориса Харчука (типи і функції)

У статті висвітлено особливості функціонування змістових і наративних типів внутрішнього монологу як основного засобу характеротворення у творчості Б.Харчука. Розкрито широкий спектр внутрішніх монологів ситуативно-психологічного змісту у зв'язку із світоглядною рефлексією героїв та автора.

***Ключові слова**: концепція характеру, внутрішній монолог, екзистенціалізм, психологізм, самоаналіз, наратив, ретроспекція.*

In this article the functions of sense and narrative types of inner monologue as the main mean of character creation in artistic career of B. Kharchuk are highlighted. The wide spectrum of inner monologues of situational and psychological contents in connection with reflection of heroes and author is exposed.

***Key words**: conception of character, inner monologue, existentialism, psychologism, self-analysis, narration, retrospection*.

Творчість Бориса Харчука як оригінальне явище в українській літературі 60 – 80-х років XX ст. репрезентує модернізацію національного письменства означеного періоду, його самобутність та інтегрованість у світове письменство. Певною мірою проаналізована у тих чи інших аспектах поетики (праці О.Василишина, С.Гречанюка, В.Дончика, В.Марка, І.Співак та ін.), вона як об'єкт наукової рецепції нині набуває особливої актуальності, що пов'язано, зокрема, з посиленою увагою сучасного літературознавства до проблем психологізму. Метою статті є з'ясування специфіки внутрішнього монологу у дискурсивній практиці митця, а завданням – розкриття його особливостей та функцій як основного засобу характеротворення.

Борис Харчук – духовний феномен з когорти письменників-шістдесятників, прозаїк-новатор, який своєю творчістю стверджував концепцію життєвого, незапрограмованого характеру – характеру, що саморозвивається, тобто розвивається не в аспекті настанови автора, а завдяки своїм внутрішнім потенціям. Це автор численних романів, повістей та оповідань, написаних у стилі

об'єктивного психологізму («Кревняки», «Палагна», «Панкрац і Юдка», «Шлях без зупинок», «Босі слова» та ін.), для яких характерний антропоцентричний тип сюжету і пов'язане з ним правдиво-реалістичне дослідження життя крізь виміри внутрішнього світу особистості та філософсько-аналітичне заглиблення в дійсність. Центром синтезованого уявою митця художнього світу в кожному із творів Б.Харчука є народний (національний) характер з його ментальністю, специфічним мисленням і світовідчуттям, протиставним ідеологічній заангажованості літератури соцреалізму.

Проза Б. Харчука репрезентує особливий тип художньої структури, в якому психологічний аспект зображення поєднується зі складною палітрою прийомів наративної стратегії та сюжетно-композиційних параметрів, що покликані відобразити психодуховний світ персонажа на філософсько-екзистенційному рівні відповідно до особливого типу концепції особистості – людини стражденної, рефлектуючої, що засвідчують, зокрема, повісті «Палагна» (1981) та «Панкрац і Юдка» (1981) – твори трагедійного змісту про страждання жінок у винятково напруженій кризовій ситуації періоду Другої світової війни, в основі яких художнє осмислення трагедії зруйнованого війною людського життя.

Звернувшись до трагічної історії України в окупаційний час, Б.Харчук у повісті «Палагна» змоделював екзистенційну «межову ситуацію» (К.Ясперс), на межі життя і смерті (сільські жінки, діти, літні чоловіки зачинені есесівцями у станційному пакгаузі перед розстрілом), що дало змогу глибоко осмислити трагедію зруйнованого війною людського життя, акцентувати дихотомію війни як джерела смерті та страждань і любові як найвищого вияву людяності в людині. На противагу творам, написаним у деталізованій оповідній манері, Б. Харчук створив повість внутрішнього монологу, що можна розглядати як своєрідний експеримент. Події твору письменник змоделював на основі індивідуальної свідомості і світоглядної рефлексії двох головних персонажів – літньої Палагни та її молодої сусідки Павлинки, які включив у міжособистісний зв'язок-пару, що сприяє рельєфному створенню їхніх портретів та визначає динамічну «аксіологічну переакцентацію героя» (О.Ковальчук). Виражаючи події крізь

призму сприймання кожної з героїнь, висвітлюючи їхнє сповідальне мислення через динаміку внутрішнього світу Павлинки й Палагни, митець розкрив «вічні» загальнолюдські проблеми добра і зла, правди і кривди, життя і смерті.

Зображення жінок-страдниць автор закоренив на принципі акцентуації характеру героя (К. Леонґард), в основу якого покладено відбір «сутнісних системотвірних якостей особистості» (Г. Клочек), котрі створюють ядро характеру персонажа. Об'єктом психологічного аналізу Б. Харчука є так званий ананкастичний або педантичний тип особистості (К.Леонґард): образ Палагни репрезентує розсудливо-ситуативну модель, а образ Павлинки – імпульсивну. Аналітичний підхід до дослідження характерів героїнь визначив систему характерокреаційної поетики, у якій виокремлюються два способи психологічного аналізу: 1) відтворення внутрішнього світу персонажа завдяки зовнішнім ознакам; 2) показ безпосереднього психічного процесу.

Характеротворення Павлинки й Палагни найповніше презентується через три основні змістові типи внутрішнього монологу – монолог-спогад, монолог-роздум, монолог-мрію (В. Фащенко), завдяки яким не тільки експлікуються ретроспекції та біографії персонажів, а й подається важлива когнітивна інформація для створення їхньої цілісної морально-психологічної характеристики. Водночас повістяр використав і три типи внутрішнього монологу, виділені Т.Цесліковською, в основу яких покладений наративний критерій – «міра участі монологізованої свідомості в розповідній тканині твору» (М. Ткачук): 1) внутрішній монолог, що виражає несвідомі, частково свідомі та свідомі процеси; 2) «потік свідомості»; 3) внутрішній монолог, контрольований і спрямований свідомістю (з його підвидом – автоаналітичним монологом) [Ткачук 2003: 128]. Усі типи монологу відбивають виразну тенденцію модерної української прози другої половини XX ст. до використання суб'єктивних форм психологічного аналізу, зокрема до засобів сповіді, самоаналізу, через які відбувається процеси осмислення персонажами минулого та мотивації їхньої поведінки і вчинків «тепер». За словами І. Страхова, «у внутрішніх монологах описаний процес підготовки вольових дій, різноманітні стадії прийняття рішень і боротьба

мотивів, усвідомлення здійснюваних дій і стосунки з іншими людьми» [Страхов 1977: 33].

Внутрішній монолог як основний характерокреаційний засіб прозописьма Б. Харчука найбільш точно відтворює духовний світ жінок, відображаючи безпосередні психічні процеси в екстремальній ситуації екзистенційних переживань. Сюжетно-образну парадигматику повісті переважно складає монтаж паралельних внутрішніх монологів Павлинки та Палагни – вони, висвітлюючи душевні страждання та морально-етичну сутність героїнь в аспекті буття особистості у кореляції з соціумом, сприяють об'єктивнішому дослідженню світоглядної рефлексії та правди кожної з них.

Ситуативно-психологічний зміст внутрішніх монологів має широкий спектр розкриття. Психічний стан Павлинки й Палагни на зламі різних почуттів та їхню поведінку автор висвітлив переважно через монолог-спогад і прийом ретроспекції. Спогади жінок не становлять єдиної та осмисленої картини. Побудовані з використанням форм «потоку свідомості», вони є фрагментарними, нагадуючи «моментальні фотографії» (І.Франко) зовнішнього і внутрішнього буття героїнь.

Прийом ретроспекції – відтворення подій минулого у модусі спогаду – відбиває тяжіння Б. Харчука до ліризації оповіді. Такий прийом наративної стратегії, коли чергуються картини спогаду і дійсності, сприяє підсиленню психологічної насиченості повісті, відбиває асоціативність, контрастність думок героїнь: саме завдяки прийому ретроспекції здійснюється діагностика психіки персонажів, з'ясовуються їхні морально-етичні орієнтири. Ретроспекція у повісті Б.Харчука має тривекторний характер. Перший погляд у минуле належить третьособовому *гетеродієгетичному нараторові*, а другий і третій репрезентує фокуси спогадів Павлинки й Палагни. В усіх варіантах простежується ліричне орнаментування розповіді, що особливо стосується внутрішніх монологів героїнь.

У монолозі-спогаді Павлинки передається функціонування її думки на тлі життєвих і психологічних перепитій: «І нащо я йому кивнула? (Балябушці. – А. Г.). Чом я, дурна, не плюнула на нього. Поїзд свиснув, рушив. Я весь час чую, як він їде, колеса стук-стук, вагони хитаються, а мене обмітає вітер» [Харчук 1982: 9].

Мисленнєва форма монологу-спогаду героїні ускладнена емоційним переживанням, яке, посилюючи динамізм та експресивність думки, сприяє розкриттю основної риси її характеру – совісливості. Як бачимо, прийом ретроспекції виконує і моралізуючу функцію: «частіше постає в пам'яті людини те, коли вона на висоті і може собою пишатися, чи те, за що соромно, що хотілось би переробити, прожити інакше... І ще одне виявляється і характеризує моральний план: вміє людина нести сама за все відповідальність чи перекидає її на обставини, систему, інших людей» [Фащенко 1983: 195 – 196].

При поглибленому відтворенні душевних страждань героїнь монолог-спогад трансформується в монолог-роздум і монолог-самоаналіз (автоаналітичний монолог). В органічній єдності всі види монологу з максимальною адекватністю й повнотою розкривають ідейно-тематичний зміст повісті та глибини внутрішнього буття людини. «Навіщо гналася додому через їхній город? Нащо мені було здибати Тимоша, перев'язувати йому рану? Чому людина не може бути сама?», – розмірковує Павлинка. У її монологах поєднуються елементи роздуму та переживання: «Я була розтоптана, знищена, а коли ми з Палагною несли його (Тимоша. – А. Г.) на плечах, я відродилася. Це була найдорожча для мене ноша, бо я відчула в собі людину» [Харчук 1982: 26]. Екзистенційні роздуми Павлинки передають її ліричне самовираження. Повтори й питальна інтонація підсилюють емоційну спрямованість образу, надають сугетивності художньому текстові твору, а емоційна градація увиразнює його психологізм.

Внутрішні монологи плавно чергуються з фрагментами художнього тексту, у яких психологічний аналіз здійснює наратор. Він аналітично простежує динаміку думок і почуттів героїнь: детально показує їхні роздуми, що супроводжуються відтворенням емоцій, споминів, сумнівів, бажань. У ситуації очікування фатального кінця, згадуючи трагічно померлих чоловіка та сина, які будували пакгауз, Палагна шепотіла: «Навіщо я ще живу? Чому серце не тріснуло ще тоді, давно?!» Вона, тулячись до муру, «стояла, обплутана думками, як колючим дротом, у якому гудів електрострум». Внутрішні монологи Палагни відтворюють її християнське ставлення до життя та зумовлюють мотиваційну

основу поведінки: «Гріх заздрити мертвим, а ще більший гріх просити смерті...» [Харчук 1982: 7].

Внутрішній монолог дав змогу Б. Харчуку розгорнути поетику творення характерів жінок-страдниць розгорнув насамперед через поглиблений психологічний аналіз прихованих можливостей людини. Психологізм повісті «Палагна» розкриває своєрідну психологію особистості, закорінену у філософію серця Г.Сковороди та П.Юркевича, домінантою яких є ідея любові, народженої «із глибини духу». Письменник потрактував любов не лише як умову подолання людиною самотності, а насамперед як умову її самоочищення. Фатальна випадковість, яка наклала на Павлинку тавро зрадниці, стала початком її почуттів до Тимоша, а заодно й самоочищення як особистості.

В інтенції Б. Харчука життєва драма Павлинки стає стимулом процесу вдосконалення її особистості, що виражається через монолог-роздум та монолог-мрію. Відтворюючи еволюцію характеру героїні, автор наголосив: молода жінка змогла знайти такий шлях до своєї душі, який може зробити її повноцінною особистістю та матір'ю навіть за жахливих обставин. «Вона перестала шепотіти: «Ліпше б я була поїхала в Німеччину, на каторгу...» – й подумала: «Якщо не розстріляють, якщо визволять, не накладу на себе руки, народжу дитину, впаду на коліна і буду у всіх просити прощення – не за себе, за маленьке. Невже не повірять? Невже не зглянуться?.. Я піду в широкий світ. Я вигодую, я тебе вилелію, ти моя муко!..» [Харчук 1982: 14].

Крім категорії «серця», Б. Харчук звернувся і до моралі як основного регулятора людських стосунків. Втілюючи змістовний зв'язок «людина-мораль», художню парадигму жіночого характеру страждаючої жінки він змоделював в аспекті концепції позитивно-моральної особистості. Образ Палагни створений на засадах загальнолюдських цінностей у річищі естетичного ідеалу, що, за висловом В.Марка, є «верхнім щаблем» «на ієрархічній драбині складників художньої концепції людини» [Марко 1992: 16]: митець зекстраполював на нього такі морально-етичні ознаки народного характеру, як доброта, милосердя, людяність, софійність (мудрість).

У цьому зв'язку доречно навести думку Ю.Мариненка, який у дослідженні української прози 40 – 50-х років XX ст. наголосив: то був час, коли «художньою практикою актуалізуються

парадигмальні ознаки *ідеальної людини* (виділення автора. – А.Г.) – гордої, сильної духом, національно свідомої особистості, якій належить «промовляти від імені цілого народу, що має гідно репрезентувати його як націю на суді історії, на яку автори покладають виконання місії свого народу» [Мариненко 2004: 320]. У новому історичному часі свою героїню Б. Харчук також зобразив людиною ідеальною: в умовах екстремальної ситуації Палагна виступає виразником народної моралі. Цей образ створений у світлі проблеми національної ідентичності, що, за твердженням Е. Сміта, розуміється як «колективний культурний феномен» [Сміт 1994: 6]. Це – жінка-матір, котра постає як берегиня і продовжувачка Павлинчиного роду. Більше того, вона символізує узагальнений образ матері-України й утверджує ідею незнищенності народу. Еволюція характеру Палагни виражається в осмисленому, совісливому й відповідальному ставленні до свого останнього вчинку, здатності його аналізувати, чесно говорити собі правду і діяти за її законом: «Мені що? Я стара. А їй, може, усміхнеться... Нехай усміхнеться. – І думала: – Кожна людина мусить жити за себе, як дерево в лісі, як травинка на лузі, як колосок у полі, бо кожне єдине дерево, кожна єдина травинка, кожен єдиний колосок не втримається, коли не буде ні лісу, ні лугу, ні поля» [Харчук 1982: 31].

Виділяючи при творенні характеру Палагни онтологічний компонент, письменник визначив ним народно-родовий зміст образу, а відтак – висвітлив родову патріархальну свідомість українців. У такий спосіб через цей образ Б.Харчук провів наскрізну для своєї творчості «тему роду й родоводу», яка, за висловом Л. Тарнашинської, «повертала до витоків, спонукала замислитися над долею народу й окремої «маленької людини [Тарнашинська 2003, 2: 13 – 14]. Така динаміка образу свідчить про «зсув» образного мислення Б.Харчука та ідейного звучання твору в антропологічну площину, де центральне місце належить людині як одній із парадигм, що творить автентичний національно ідентифікований спосіб життя.

Поетика внутрішнього монологу як основного засобу характеротворення визначається орієнтацією Б. Харчука на художню парадигму «песимізму розуму й оптимізму волі» (О. Пахльовська) – основу модерного світовідчуття письменників-

шістдесятників. Екзистенційний вибір героїні, здійснений у дусі християнської заповіді «положи життя за брата свого», алогічний з погляду масової свідомості. Внутрішню відповідальність Палагни перед Богом Б.Харчук трансформував у суто особистісну площину – її відповідальність перед собою, перед «свідомим богом людини – совістю» (за В. Франклом). Звернувшись до асоціативного типу мислення і мікрообразів міфопоетичного забарвлення (тополя, верба, хата, мур, ліс, туман, хрест та ін.), прозаїк розкрив психічні реакції героїні перед смертю: Палагна «ні за що не хотіла лягати ниць», «вона не втримала рук, складених на грудях, і її руки розкинулись німим хрестом» [Харчук 1982: 31].

Завдяки своєрідній композиції (внутрішній монолог, прийоми ретроспекції, монтажу тощо) художня правда у творі, як слушно наголосив В.Марко, «не зводиться до, здавалось би, очевидних фактів. Не зводиться вона й до окремішньої правди будь-якого з персонажів…» [Марко 1984: 90]. Учений резонно відзначив, що в її гуманістичному світлі жертовний вчинок Палагни, яка свідомо йде на смерть замість Павлинки та її народженої у пакгаузі дитини, підноситься до рівня подвигу. Адже Палагна рятує не зрадницю, а жінку з дитям на руках, – вони символізують її продовження і вічність народної моралі. Художня правда в «Палагні» стоїть вище від правди кожної з героїнь, вона узгоджується з логікою життя та морально-етичним кодексом народу. Ідейно-смисловою константою звучить думка: кожен має нести спокуту за свою провину, але й не втрачати здатність до милосердя, до прощення, що є одною з вирішальних умов збереження людяності за найбезвихідніших обставин.

З цією істиною в унісон перегукується повість Б. Харчука «Панкрац і Юдка». Головна героїня твору – поневолена фашистською окупацією молода й красива дівчина Юдка, опинившись в екстремальній ситуації загрози розстрілу, прагне врятувати своє життя. За допомогою різних змістових та наративних типів внутрішнього монологу письменник змоделював у цьому образі складну внутрішню драму особи із роздвоєною свідомістю, відтворив динаміку внутрішніх змін її «я».

Художню структуру монологів повісті письменник органічно підпорядкував ефективному емоційному самовираженню характеру Юдки, етичну модель якої визначає концепт «за будь-яку ціну

вижити»: протягом сюжетного дійства дівчина виявляє у площині монологізованої свідомості глибинні психоемоційні – на рівні інтуїтивного, підсвідомого – імпульси-реакції на свої вчинки та на вчинки інших персонажів. Увівши героїню в екстремальну ситуацію гітлерівського трудового табору, автор поставив її перед проблемою морального вибору (смерть або коханка есесівського лейтенанта Панкраца). Зовнішні події письменник подав другим планом. Його увага сконцентрована на почуттях дівчини, викликаних ними, а отже, – на мінливості її складного духовного світу.

Специфіка сюжетно-композиційного вирішення Б.Харчуком образу персонажа характеризується використанням різних форм нарації: внутрішніх монологів, діалогів, полілогів, спогадів, сповідальних елементів що спричинила ліризацію та ускладнення сюжетно-композиційної парадигматики твору (ретроспекція, монтаж епізодів, фрагментарність викладу тексту). Розгортаючи об'єктивну розповідь про драматичне становище, у якому перебуває Юдка та висвітлюючи її роздуми і переживання, внутрішній світ дівчини автор розкрив переважно крізь призму сприймання дійсності та інших персонажів (Панкрац, батько, матір, поліцай Войтек) нею самою. Такий художній прийом дає підстави вважати цю повість моногеройною, а психологічний рівень героїні – її структуротвірним елементом, що ґрунтується на взаємодії внутрішньої і зовнішньої *фокалізації*.

Досліджуючи проблему психологізму в художніх творах, М. Кодак відзначив: «Катастрофічна ситуація збуджує психіку людини, активізує її думку. Пояснення становища для самого себе, пошук оптимального варіанта виходу з неї, чи, навпаки, вмотивування доцільності такої ситуації для особи відбувається у формах внутрішнього мовлення» [Кодак 1980: 117]. Внутрішні монологи увиразнюють суперечності, якими пронизана свідомість Юдки в межових ситуаціях, відтворюють процес пульсації думки на грані свідомого й підсвідомого – всю глибину її психодрами. Так, невротичні фізичні реакції героїні на підневільне становище есесівської прислуги повістяр екстраполював у площину її переживань: «Щоб я тут залишилася, щоб варила вечерю? Цього не буде! Ніколи цього не буде!» Проте дівчина тут же осмикує себе думкою, що передає контраст у її почуваннях, настроєві зміни:

«життя – найдорожче» [Харчук 1982: 36]. Ця думка – як носій змісту та елемент форми – рефреном варіюється в аспекті категорії сумління у спогадах Юдки про поведінку та трагічну долю беззахисних земляків, у її морально-етичних міркуваннях про власну поведінку, створюючи при цьому певний темпоритм та сприяючи викінченості композиції образу. Монологи, відтворені автором чи вкладені в уста героїні, показують, як одні думки й почуття виникають з інших, поступово видозмінюючись і варіюючись, що є глибинним мотивуванням її вчинків.

Загострення межової ситуації, у якій перебуває Юдка, та замкнений, контрастний простір будинку сприяють інтенсифікації екзистенційного процесу, що веде до прийняття важливого рішення: «Навіщо, для кого вона себе рятує?... Мати, батько у бараці, голодні, а вона не сміє нічого їм віднести. Туди впустять, а звідти?» [Харчук 1982: 58]. Неоднозначність та суперечливість характеру Юдки репрезентує боротьбу свідомого та підсвідомого як головний композиційний прийом створення образу. Через складні життєві перипетії (розстріл батьків, обтяжливі стосунки з Панкратом та Войтеком, презирливе ставлення знайомих дівчат) і душевні муки автор підвів дівчину до самооцінки: «Я брудна, я гидка, – думала. – Я така брудна й така гидка, як остання повія...» [Харчук 1982: 36]. Смерть Юдки перед церквою від кулі Панкраца, звинуваченого у зв’язку, що компрометує арійця, – художньо вмотивоване завершення її складного, неоднозначного образу.

Як бачимо, текстовий простір прозописьма Б. Харчука психологічно-достовірно відтворює «смислове поле» (К.-Ґ. Юнґ) духовного буття особистості. Висвітлюючи його на основі використання широкого змістового та нараційного спектру внутрішнього монологу, письменник розгорнув студії над складним процесом духовної метаморфози героїв – висвітлив хід їхнього мислення, пульсацію думки та почувань в екстремальній ситуації, на межі життя і смерті, а отже, вивів персонажів у «просвіті буття» (М. Гайдеґґер) – у момент остаточного самозвершення, коли життя осягається в його універсальній сутності, що надало творам письменника виразного притчевого виміру. Перспективи подальшого дослідження творчості Б. Харчука визначає активне культивування прозаїком засобів

психологізму, прийомів наративної стратегії та жанрових форм і модифікацій.

Література: *Кодак 1980*: Кодак М.П. Психологізм соціальної прози / Микола Кодак. – К.: Наук. думка, 1980. – 164 с.; *Мариненко 2004*: Мариненко Ю.В. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40 – 50-х років ХХ століття / Юрій Мариненко. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2004. – 328 с.; *Тарнашинська 2003*: Тарнашинська Л. Ритм та система смислів як засіб організації художнього простору в прозі Бориса Харчука / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 13 – 14. ; *Марко 1984*: Марко В.П. У вимірах стилю: Літературно-критичний нарис / Василь Марко. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.; *Марко 1992:* Марко В.П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (на матеріалі сучасної української прози): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: 10.01.02; 10.01.08 / В.П. Марко. – К., 1992. – 44 с. *Страхов 1977*: Страхов И.В. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. Психологический анализ портретов-характеров в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» / Иван Страхов. – Саратов: Сарат. пед. ин-т, 1977. – 237 с.; *Сміт* 1994: Сміт Е. Національна ідентичність / Ентоні Сміт. – К.: Основи, 1994. – 224 с.; *Ткачук 2003*: Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / Микола Ткачук. – Тернопіль, 2003. – 384 с.; *Фащенко 1983*: Фащенко В.В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури / Василь Фащенко. – К.: Дніпро, 1983. – 279 с.; *Харчук 1982*: Харчук Б.М. Шлях без зупинок: Повісті / Борис Харчук. – К.: Дніпро, 1982. – 160 с.

Гурбанская А. Внутренний монолог в творчестве Бориса Харчука (типы и функции)

В статье расскрыты особенности функционирования содержательных и нарративных типов внутреннего монолога как основного средства характера в творчестве Бориса Харчука. Освещается широкий спектр внутренних монологов ситуативно-психологического содержания в связи с мировозренческой рефлексией героев и автора.

***Ключевые слова**: концепция характера, внутренний монолог, экзистенциализм, психологизм, самоанализ, нарратив, ретроспекция*.

Луїза Оляндер, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3 (4Укр)6-8

Проблема роду в романі Бориса Харчука «Кревняки» й контекст європейської літератури

У статті в контексті європейської літератури розглядається тема Роду в романі Б. Харчука «Кревняки», через поетику розкривається художньо-філософський зміст твору.

***Ключові слова**: концепт Роду, композиція, сугестія, реципієнт, система образів, лінеарний і циклічний час, наративна система.*

Oliander L.K. Family Problem in B. Kharchuk's Novel "Krevniaky" and European Literature Context

This article is about the theme of Family in B. Kharchuk's novel "Krevniaky" in the European literature context; literary and philosophic content of this work is opened through poetics.

Key words: Family concept, composition, suggestion, recipient, images system, linear and cyclic time, narrative system.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику осягнути філософський зміст роману Б. Харчука «Кревняки», простежуючи долю селянського роду Туріїв і, усвідомлюючи рівень його типізації, охарактеризувати гуманістичну концепцію письменника, розкрити його уявлення про місце та призначення людини у світі.

Європейська література кінця XIX – XX ст. активно розробляє тематику роду в різних смислових аспектах – це цикл «Ругон-Маккари. Природна та соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії» («Les Rougon-Macquart, histoire naturalle et sociale d'une famille sous le Second Empire») Е. Золя, «Хроніки сім'ї Паскьє» («Le Clan Pasquier») Ж. Дюамеля, «Сага про Форсайтів» («The Forsyte sage») Д. Ґолсуорсі, романи «Буденбброки» («Buddenbrooks») Т. Манна, «Родина Тібо» («Les Thibault») Роже Мартена дю Гара, «Діло Артамонових» («Дело Артамоновых») М. Горького та ін. У цьому ряді чільне місце посідає ще не розкритий повною мірою, незважаючи на змістовні й глибокі оцінки дослідників, зокрема М. Слабошпицького, й роман Б. Харчука «Кревняки».

Специфіка харчуківського підходу до розкриття цієї загальноєвропейської теми полягає у зосередженні письменника на життєвій потребі селянина зберегти свій *Рід*, який ішов через жорстоке горнило історії. *Рід* не тільки втрачав окремих своїх представників, котрі вмирали передчасно від хвороб і поранень. Б. Харчук яскраво зобразив, як історичні і соціальні конфлікти завдавали *Роду* удари і ззовні, і зсередини, розколюючи його: і поставав брат проти брата за шмат землі. І все ж *Рід* вистояв, спираючись на основну свою опору – Жінку-Матір. Ось чому домінантним концептом роману є поняття *селянський Рід*. Слово *рід* невипадково час від часу виникає в тексті в різних сполуках: *свій рід* [Харчук 1984: 13, 261], *Земля – рід* [3,44], *Туріїв рід* [Харчук 1984: 73], *зблизила його з родом* [Харчук 1984: 477] тощо. Поняття *Роду* слугує своєрідним каркасом усієї архітектури твору. Його *претекст* – назва «Кревняки», що є синонімом домінантного концепту *Рід*, – позбавляє це поняття абстрактності, надаючи можливість відчути пульсацію самого життя у всій його повноті. Слово *кревняки* насамперед викликає асоціативно в пам'яті такий вислів, як *кров'ю і плоттю*, що характеризує важку працю на землі, котрою і тримається на землі селянський рід. Проте письменник не обмежується зображенням праці тільки такої, що виснажує фізично селянина. Водночас він, вказуючи на її сенс, розкриває складний психологічний процес одухотворення людини.

Б. Харчук, порушуючи, як і його попередники в європейських літературах – Е. Золя («La Terre, 1887»), М. Горький («Лето»), О. Кобилянська («Земля»), В. С. Реймонт («Chłopi»), У. Самчук («Волинь») і багато інших письменників, – проблему селянства, перегукується – і це ще одна його особливість – із поглядами філософа Г. Сковороди, завдяки чому виходить далеко за межі соціального і психологічного аспектів теми, зокрема в онтологічний вимір. Ефект досягається через зображення нерозривної єдності людини, всього її єства, її світовідчуття із Землею й Космосом і через осмислення нею цих міцних і неоднозначних зв'язків.

Звертаючись до світогляду Г. Сковороди, І. Гузар в книзі «Україна в орбіті європейської мислі» (1905) писала: «Голос блаженної природи кличе до щастя, яке Г. Сковорода ототожнює з виконанням обов'язків, що його називає по-латині «officium».

І. Кант, – продовжує дослідниця, – називає цей стан «Pflicht». У цьому є деяка співзвучність обох філософів. Блаженна природа – це мати бажання, яка запалює до активності, до труду. «Коротко кажучи, – підкреслює Г. Сковорода, – природа блаженна запалює до діла і укріплює в труді, роблячи труд солодким і легким». Аналізуючи різни види праці, він прославляє як найкращий і найкорисніший труд селянина» [Гузар 1995: 94].

У романі Б. Харчука *блаженний голос природи, яка запалює до активності, до труду,* звучить виразно в думках Юстини, Мирона, у тяжінні малого Сашка до хліборобської праці: А *блаженний голос природи*, *що кличе до щастя*, з особливою емоціональною силою бринить у душі Ганки, коли вона разом зі своїм чоловіком – Мироном – у кінці серпня 1938 року перебиралася із села на поле, коли дорога вела їх повз озеро:

«Ганка йшла, дивилася на чисту воду – у ставу відбивалися верби, коні, Мирон, розпущений віз і вона. Там, у ставу, були і гребля, і синє небо. Вона не могла відірвати очей від води, від того ще одного світу. <…> У становій воді все здавалося більшим: там Миронова і її голови були під самим небом. <…>. Вона дивилися у воду й відчувала, що знайшла саму себе, що навічно знайшла для себе Мирона. Дев'ять, десятий рік пішов, як за Мироном, але вона ніколи не відчувала його так близько. Зараз він був у її грудях. Вона чула й несла його» [Харчук 1984: 42].

Ця хвилююча поетична мить відчуття великої й палкої любові проминула в її житті й щезла, втопилася у днях тяжкої щоденної роботи в полі, яка не раз примушувала її скаржитися подумки на свою долю. Але той, *ще один світ*, який віддзеркалився раз у *чистій воді* ставу, розкрив високу душу героїні.

Шлях на власне поле був важким і вкрай небезпечним: Мирон ледве-ледве не загинув на ньому разом із кіньми. Спасло його неочікуване виявлення любові Ганки, що раптом поцілувала його від щирого серця в момент, коли катастрофа, здавалося, була неминуча:

«Колоди тягнули коней назад, і коні, вивертаючи дишло, ступали назад. Колесо, кришачи камінь, викочувалося на нього.

Ганка відпорснула.

Мирон періщив коней.

А віз скочувався. Його завертало, заносило, зсовувало у яр» [Харчук 1984: 48].

Тільки любов, віра Ганки у свого чоловіка й надала Мирону сили утримати віз, коней і себе від падіння в яр. Дорога, яку вони обох долали, була дорогою їхнього життя. Картина асоціативно викликає в уяві реципієнта образ Голгофи: «*Горбатів вигін. З нього вивалювався глибокий яр. Вузька й крута дорога дерлася самісіньким яром, під обривами в поля – на Довгу гору.*

Яр виносив на шлях кругле, обточене, як перемите, каміння. Воно і заскреготало під колесами» [Харчук 1984: 45].

Це властивий для поетики Б. Харчука пейзаж – строго реалістичний і символічний водночас. Дієслова *горбатить*, *вивалюватися*, *дертися*, іменники *обрив*, *гора, яр*, словосполучення *глибокий яр*, *Довга гора. крута дорога* – все це символізує долю хлібороба. Образну систему письменника характеризує двоплановість: один план одномоментний, детально виписаний; другий – символічний, із філософським підґрунтям. Навіть характеристики маленьких Туріїв – Дмитра і Сашка, розповідь про те, як вони виконують посильну для них роботу, мають не лише прямий, а й інший, глибинний смисл, пов'язаний із подальшою долею села. Саме Сашко, який, навіть умираючи, думав про землю: «Ви йдіть, мамо… <…> Город кричить, мамо» [Харчук 1984: 353], – мав би вирости в справжнього господаря-хлібороба. Але смерть забрала його… Ця смерть символізувала саму загрозу існування села. Як символізує цю загрозу й доля талановитого Дмитра, котрий не залишився працювати на землі, а обрав життєвий шлях лікаря і вченого.

Кінець роману свідчить по головну трагедію села: *селянський Рід* перестає ним бути. По всьому видно, що й маленький внук Ганки теж не повернеться до хліборобства, залишиться у місті. Тому завершення роману – це заклик замислитися над тим, хто буде хазяйнувати на землі, хто візьме на себе ту відповідальну і важку долю, яку Ганка так охарактеризувала своєму внукові: «*Ми весь свій вік, дитино, правдуємо з землею: земля мене, а я землю ставлю людиною, – так і живем»* [Харчук 1984: 540]. Кінець печальний: діти від'їжджають, Ганка залишається сама годувальницею хлібом всіх живущих:

«*Сплакнула й рушила в поле, здоганяти свій рядок – від Довгої гори і до Козацької могилки, де їй світає і смеркає*» [Харчук 1984: 540]. Ганка прийняла з рук Юстини – берегині роду Туріїв – естафету, але де руки, що візьмуть цю естафету в неї? У такий спосіб Б. Харчук закінчує свій роман порушенням нової проблеми, що стала перед людством. І тим самим він є суголосний із письменниками інших літератур, передусім з В. Распутіним.

Треба зазначити, що стрижнева тема роману Б. Харчука «Кревняки» – історія українського селянського роду – находить своє втілення через композицію твору. Своєрідність побудови романного тексту полягає в тому, що так званий «Пролог» є певною мірою водночас й епілогом. Особливість «Прологу» полягає в тому, що він постає у своїй художній завершеності. Ця частина тексту може існувати як окремий і самодостатній твір, котрий у концентрованій формі містить у собі романний зміст, його квінтесенцію. Хоч у «Пролозі» описано лише один день старої селянки Юстини, але в такий спосіб відображено все її життя, його сенс та її світогляд – розуміння всього навколишнього світу й себе в цьому світі як невідмінної і значущої його частини. Лінеарний час (від світанку до ночі) і час циклічний (типовий день, що повторюється знову и знову в суті своїй без змін) так переплетено, що це дало змогу відтворити і долю Юстини, і життя селянства загалом.

Водночас у «Пролозі» створено портрет Юстини – Матері й Берегині роду: «*Юстина застелила постіль – на рівне рядно і на збиту подушку влягався досвіток.*

Постіль стояла у ванькирчику під піччю, напроти вікна. Юстина відхитнулася у темний куток. Загородилася табуреткою, на якій лежало її вбрання, і швидко вдяглася.

Сивий досвіток став голубим: молодій! А Юстинові очі сірі. Посаджені глибоко, вони дивилися упокорено й тихо: вируділі брови наче не пускали їх, берегли.

У хаті нікого, крім неї не було.

Худа і схилена, стоячи в темному кутку, накинула через голову спідницю. Худі виморені руки сховалися в рукави блузки й квапно застібали її на грудях. Ступила босоніж у зашкарублі сандалі, прип'яла запаску й підвела голову – сиві пасемки кіс ніби

перероджувалися, русявіли. Рідкі брови, зібравшись, зламалися, стали острішкуватими, а очі побільшали.

Вона, зітхнула, прудко ступила до вікна і глянула в сад. Ще все спало: дерева і трава. А Юстина захапалася, наче це настав останній день у її житті, а тому не сміла прогаяти і миті» [Харчук 1984: 3].

Уже з цього уривку, де перетинаються ритми життя природи і Юстини, видна смислова роль ритміко-інтонаційної структури тексту, завдяки чому наратив набуває ознак сугестивності, яка надає йому поетичних ознак і впливає на емоційний строй твору. Оркестровані і ключові моменті «Прологу», які означали вже його відкритість: згадування про *рід* і особливо рішучість фрази «*Нікýди не поїду*», яка супроводжується двома *наголосами/ударами*.

Так виникає мотив, котрий ліг у підґрунтя і распутінської повісті «Прощание с Матерой», – мотив тісного зв'язку з землею, численних нитей, що не можна розірвати. У Б. Харчука – це *Матера* в українському втіленні. У зв'язку з цим доцільно згадати творчий *диспут* кінорежисера Лариси Шепитько з російським письменником. Коли її запитали про смисл і причину зміни в екранізації назви «Прощание с Матерой» на «Матеру», вона сказала: *«Это будет фильм не о прощании с прошлым, потому что я не хочу с ним прощаться. Это будет фильм о сохранении того прошлого как духовной потребности, как части нашей сегодняшней и будущей жизни. Наивно предполагать, что без прошлого можно говорить о гармоничной жизни любого поколения. Понятно, что мы все думаем о будущем, для всех нас характерна устремленность в будущее. Но в этом стремлении нельзя растерять прошлое, оно живое, оно живет. Мы не можем отказаться от того, что есть в нас, что было дано нам, что надо сберечь в себе, потому что без этого выхолащивается душа»*.

У цьому перегукові творів – близьких за тематикою і пафосом – голос Б. Харчука звучить по-особливому: український письменник, як і Л. Шепітько, не хоче прощатися з українською *Матерою*, як і В. Распутін, він б'є на сполох, закликає рятувати село і виплекані ним духовні цінності. Проте у нього є свої акценти: «Кревняки» – не тільки історія *Роду*, а й пам'ятник сільській Жінці-Матері, яка цей *Рід* врятувала. Тема *роду* спочатку виникає в

«Пролозі» до роману раптово, несподівано, як вибух: серед епічно-ліричного опису одного ранку старої Юстини, її клопоту в господарці та її старечих сил: *«Коли скінчила затесувати кілочки, коліно їй стерпло. Опустилася на друге коліно. Правда, що ціп і коса витягують телеса, думала, а сокирою рубаєш дерево, собі ноги підтинаєш. Так і сіла б. І вона сіла на коліна. Встала – втримувалася за пенька.*

– *Був дуб, сказала. Як про свій рід*» [Харчук 1984: 13].

Потім ця тема з'являється постійно. У першій частині як прислів'я: «Кажуть, умирає батько, то вмирає рід. А я не дала Турієвому родові вмерти» [Харчук 1984: 73].

У третій – як характеристика психологічного стану: *«Мати… Її болить за свій рід»* [Харчук 1984: 261].

У четвертій – як свідоцтво об'єднувальної сили матері, яка й смертю своєю збирала *Рід*: «Для Миколи Гордійовича … смерть Юстини мовби зблизила його з родом» [Харчук 1984: 477]. «Вона начеб і не померла – відійшла, щоб стояти збоку й дивитися, що буде з її родом» [Харчук 1984: 478]. Все це свідчить про те, що тема *Роду*, його долі розгортається постійно в поколіннях: «Перед бабиним літом, сівба, думала Юстина. Пізно. Вона ніщо так не любила, як роботу. Розпалилась, її бачене лице взялося рум'янцем. Підцюкувала городником чортяче зілля, а її очі казали Ганці: бачиш, яка я, а коли ти прийшла до нас, то побоювалася: свекруха, та ще нерідна, свекруха – гірше мачухи, а яка я тобі свекруха, яка мачуха? Хиба не люблю тебе, хіба не люблю твоїх дітей? Я всіх вас люблю. Я дівчиною, молодою як цвіт, прийшла до Туріїв. Гордієві хлопці були парубками, а я пішла за нього. І малі теж були. Скільки їх? Я прийшла, як молодий цвіт. Усіх догледіла. А свого цвіту мало посіяла: один Олександр. Така моя доля. Але ви любіть Олександра, то і я вас любитиму. Я буду робити на вас. Хоч нехай Олександр учиться. Нехай вивчиться, може, йому землі не буде треба? Нехай земля буде для ваших дітей, для тих, що є, для тих, що ще будуть. Нехай у вас будуть діти» [Харчук 1984: 62].

Поступово поняття *Роду* розширюється і поглиблюється в свідомості героїв: «… земля – це не було просто слово, яке означало грудку, скибку, дорогу, якою він віз колоди, чи всі ті горби й поля на всі сторони світу. <…> Земля – це він сам, це

Ганка, це їхні діти. Земля – це рід. З грудки – у скибу, і дороги, і поля» [Харчук 1984: 44] Розгортаючи тему *Роду*, письменник зосереджував увагу на несприйнятливих соціальних та історично-політичних умовах, на жорстокій конкуренції *родів* у боротьбі за існування, на причинах, що штовхали на злочин. І як маяк серед ночі в цих умовах була Юстина, з її людяністю, з відмовою від хижої моралі. Замінивши матір чужим дітям, вона з свого сина не хотіла робити їм конкурента: «Олександр виучиться. Не треба вашої землі» – її думки.

Наративна система побудована так, що врешті решт зі сторінок роману постають уже не окремі *Роди*, а єдиний «*Роде* наш красний…» з його героїчною і трагічною долею. Діалог Б. Харчука з В. Распутіним і Л. Шепітько через перегуки міцніє: роман «Кревняки» концентрує в собі – в завершальній частині – ту проблематику, яка порушена не лише в повісті В. Распутіна «Прощание с Матерой» та у творчий дискусії Л. Шепітько з російським письменником, але й у распутінській повісті «Последний срок», про що свідчать сцени похорону Юстини. Все це говорить, що Б. Харчук своїм романом вписується в широкий літературний контекст, який відтіняє своєрідну позицію письменника.

Отже, аналіз роману «Кревняки», розгляд його в контексті європейської літератури, яка порушила проблему *Роду*, дає змогу дійти висновку, що Б. Харчук виразив власне художньо-філософське її бачення. Письменник, розкриваючи духовні і моральні цінності, що виплекало українське селянство, з великою художньою силою не лише зображує долю одного його *Роду* у XX ст., а й змушує замислитись у зв'язку з цим над подальшою долею людства. У романі Б. Харчука «Кревняки» йдеться про те, що селянській *Рід*, цей годувальник хлібом насущним і духовним, вистоявши у важких випробуваннях часу, поніс і продовжує нести великі втрати – в тому числі й моральні. Рід Туріїв вистояв, але перестав бути селянським родом, рід Юстини перервався із загибеллю у війні її рідного сина Олександра… Разом з цим втрачається тисячолітня культура і мораль, створені селянством. Все це стало загрозою для життя загалом, тому що земля, щоб родити *хліб наш насущний*, потребує людської любові, розуму і дбайливих рук і високої духовності. Гуманістична позиція

письменника яскраво виражена у його боротьбі за людину в людині, за її високу духовну сутність, за усвідомлення нею свого призначення у світі і відповідальності за все перед майбутнім.

На завершення треба підкреслити значну роль роману «Кревняки» у стимулюванні гуманістичної думки в XXI ст., у час, котрий, за визначенням М. Слабошпицького, «має всі тенденції гуманітарної катастрофи» [Слабошпицький 1984: 4]. Ідейно-художній і філософський пафос «Кревняків», які вступають у діалог з європейськими романами, присвяченими долі конкретного роду, викликає потребу – у зворотному читанні – по-новому усвідомити і глибше проникнути в ті прошарки їхнього смислу, що з усією очевидністю актуалізуються в епоху глобалізації.

Література: *Гузар 1995*: Гузар І. Україна в орбіті європейської мислі. Наукове товариство ім. Шевченка / І. Гузар. – Торонто – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1995. – 175 с.; *Слабошпицький: 2011* Слабошпицький М. «Можемо набагато більше…» / М. Слабошпицький // Літературна Україна. – 2011. – 8 вересня. – С. 4.; *Харчук 1984:* Харчук Б. Кревняки / Б. Харчук – К. : Радянський письменник, 1984. – 541 с.; *Шепитько 1984*: Шепитько Л. Последнее интервью / Записала Л. Рыбак / Л. Шипитько // Лариса. / Л. Шипитько – М. : Искусство, 1987. – С. 179 – 194.

Оляндэр Л.К. Проблема рода в романе Б. Харчука «Кревняки» («Родственники») и контекст европейской литературы

В статье в контексте европейской литературы рассматривается тема Рода в романе Б. Харчука «Кревняки», через поэтику раскрывается художественно-философский смысл произведения.

***Ключевые слова**: концепт Рода, композиция, суггестия, реципиент, система образов, линеарное и цикличное время, нарративная система.*

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

УДК 821. 161.2 – 31
ББК 83.3 (4УКР)

Художній наратив малої прози Бориса Харчука

У статті розглядається художній наратив новел Бориса Харчука, простежуються особливості моделювання художнього світу, жанрові різновиди новел, еволюція наративної стратегії письменника.

***Ключові слова**: нарація, гетеродієгетичний наратор, гомодієгетичний наратор, новела, жанр, художній світ.*

Tkachuk Mykola Artistic narrative of small prose by Boris Harchuk.

This article explores the artistic narrative of short stories by Boris Harchuk, the peculiarities of artistic world modeling, genre short stories varieties and writer's narrative strategy.

***Key words**: narration, heterodiegetic narrator, homodiegetic narrator, story, genre and artistic world.*

Сучасне українське літературознавство невпинно розвивається, збагачується новітніми техніками інтерпретації художнього тексту. Чільне місце у цій картині посідає наратологія. Вона привернула увагу *Івана **Франка***, який у праці «З останніх десятиліть XIX віку» відзначив нову розповідну стратегію в текстах представників нової генерації митців, «вихованих на взірцях найновішої європейської літератури», у порівнянні з письменниками «старої школи», а також майстерне застосування новітньої поетики повіствування [Франко 1984, 41: 523]. Поступово сформувалася наратологія як наука. Російські та українські формалісти 20-х років XX ст. досліджували таку викладову форму, як «сказ». Терміни «нарація», «наратор» в українську науку про літературу увів *Микола **Євшан***. Наратологія (теорії оповіді) інтенсивно розвивалася у другій половині XX століття в Німеччині, Франції, Англії та Америці і пройшла такі етапи: (доструктуралістський – до 1960 року; структуралістський – 1960 – 1980 роки; поструктуралістський – з 1980 і до сьогодні). В Україні вона зафункціонувала завдяки працям *Івана **Денисюка***, його учня *Миколи **Легкого***, а також зусиллями Тернопільської школи літературознавців, які продуктивно розгортають науковий дискурс, студіюючи наративні стратегії українського письменства, запропонували концепцію засадничих принципів наратологічного дослідження художнього тексту, класифікаційну модель нараторів, порстеживши розгортання наративів в українській літератірі XIX – поч. XXI ст.

Твори талановитого прозаїка *Бориса **Харчука*** не були предметом наратологічних студій. Запропонована праця – перша ластівка в харчукознавстві. В жанровому репертуарі письменника важливе місце посідає малий вид епосу – новела та оповідання.

Вони творилися в річищі естетики самодостатності мистецтва слова, відроджуваної національної ідентичності, пошани до простої людини, а також філософії екзистенціалізму. Його персонажі – це герої-екзистенціали, перед якими стоїть проблема вибору поведінки і позиції, морально-етичних засад буття і духовності, відступництва і стоїцизму, пасивності й бунтарства. Герої творів Б.Харчука – хлібороби, прості волиняни, яким прийшлося пережити зміну влад, війни, неволю, знущання різних напасників, але вони мужньо все терплять, мов воли, працюють коло землі, прагнучи вижити попри несприятливі умови життя, зберегти людську гідність і душевну шляхетність. Цим виміром вони уподібнюються міфічному Сізифу, який був засуджений на вічну монотонну працю. Проте український хлібороб вищий за лихі обставини і своїх напасників, усвідомлюючи свою духовну перевагу над тими, хто примушував його бідувати, тяжко працювати, аби не померти з голоду. Саме праця, любов, віра і надія заповнюють порожнечу в серці селянина. Це героїзм щоденного буття. У художньому наративі новел та оповідань письменника ці онтологічні питання наскрізні. Крізь їх оптику змальовується доля героїв, їхні страждання і радощі, прагнення митця відтворити життя у всіх його складнощах, без лакування і спрощень. Тому характери конструюються як багатогранні особистості, розкриваються вчинки, справжня сутність того чи іншого персонажа, суперечності між словом і ділом.

Новелістична дискурсивна практика Бориса Харчука продовжила традиції *Михайла* ***Коцюбинського***, *Василя* ***Стефаника***, *Андрія* ***Головка***, *Григорія* ***Косинки***; йому імпонували художня майстерність цих митців: імпресія, короткі речення-образи, немов спалахи, що освітлюють картину, уміння знайти в зображеному щось ніким не побачене і не показане, незрівняна ритміка викладу. Придивлявся прозаїк до поетики *Олександра* ***Довженка***, його лірико-романтичного стилю, метафоричної сконденсованості письма, приземленості й піднесеності, уміння «бачити зорі в калюжі». Проте Б.Харчук був самобутнім художником, володів даром проникливо бачити життя і людину. Він сформував свої засади творення фікційного світу в новелах та оповіданнях, а саме: не викладати докладно подробиці, а дібрати деталі чи символи, що допоможуть рецепієнту повно відчути ціле; не коментувати і не

оцінювати, а дбати, щоб промовляли вчинки героя і підтекст, лексика і барви; антигуманний світ – недоладний і безглуздий, осягаючи і заперечуючи його, піднестись над ним.

Художній наратив творів Бориса Харчука зумовлений його інтенціями, естетичним кредо, прагненням представити історіософську концепцію буття людини і народу. З цією метою він застосовував *скомпліковані* форми розповідання / мовлення, носіями якого були різні типи суб'єктів: оповідь від першої особи, яка бере участь у подіях – *гомодієгетичний наратор*, розповідь від третьої особи (так званий «об'єктивний» розповідач) – *гетеродієгетичний наратор*. У текстах прозаїка є оповідач-свідок, персонаж-розповідач, явний та експліцитний наратор та інші. При цьому митець влучно поєднував множинність поглядів та оцінок героїв, засосовуючи нейтральну, зовнішню, внутрішню і колективну фокалізації.

У новелах Б.Харчука застосовується *гомодієгетичний наратив*, тобто граматично оповідь ведеться від імені першої особи (нім. Ich erzählsituation), яка є або частиною дієгезису, що його представляє, або персонажем оповідуваних ситуацій. Оповідач – джерело викладу історії, він постулює себе як *експліцитний наратор*, самодостатня особистість, виявляючи своє «Я», обізнаність з подіями і героями, увиразнюючи свій наратив суб'єктивною викладовою манерою у тексті через засоби концентрації художнього змалювання світу та людини, сюжетно-композиційну організацію творів та їх пафос.

Показовими в цьому плані є новели та оповідання збірки «Закам'янілий огонь» (1966), що засвідчують ліричне моделювання світу і людини, майстерне оперування *гомодієгезисом*, маркованим суб'єктивним світосприймання оповідуваної історії. Це зумовило наративну стратегію творів Бориса Харчука, в яких важливу функцію відіграє *першоособовий наратор*. Зокрема, в новелі «Мати» застосовано гомодієгетичну наративну ситуацію, яка характеризується присутністю оповідача як персонажа в розповідуваному світі: «*Розкажу про матір. Не ради словослів'я а чи забаганки. Дехто з дітей не знає, якою мати була змолоду… Пам'ятаю її завжди більше журною, як веселою, бо радощі її були мізерними. Все ж тепла усмішка голубила її лице… Біла хустина прикривала її коси, але сивизни не сховала. Тільки сині очі не*

втратили глибини» [Харчук 1966: 99]. В образі оповідача проступають біографічні риси автора, тому така наративна ситуація є автодієгетичною. Б.Харчук розширює інтертекстуальне поле твору, присвячуючи новелу Олександрові Довженку, апелюючи до його новели «Мати», в якій митець прославляє українську матір Марію Стояниху, яка в роки «великої всесвітньої війни» героїчно загинула «в українському кривавому селі на Вкраїні кривавій» [Довженко 1984, 3: 335] за те, що переховувала поранених льотчиків як рідних синів від фашистів. Наратори обох новел підкреслюють їхню доброту, працелюбство, високу духовність, красу і мужність перед лихими обставинами. Оповідач Харчука констатує: «*Найбільша її краса і надбанок – руки… Від них пахло лише печеним хлібом, молоком і м'ятою*» [Харчук 1966: 99]. За жанром «Мати» – новела долі, адже в ній оповідач змалював життєвий шлях жінки-волинянки, її щоденний подвиг: «*Не сонце матір, а мати сонце будила. Воно довго не сходило, а вона жала на чужому осадниковому полі. І діти бавились під дванадцятим снопом*» [Харчук 1966: 99].

У гомогенній викладовій структурі наратор як джерело історії героя позиціонує себе як *оповідача-усезнавця*, оскільки він є свідком історії персонажа, малюючи його з позиції зовнішньої фокалізації: «*Ніхто не чув від неї кривдного слова, а її кривдили тяжко. Чоловік, хоч і приймак, зібрав чималу родину, ласкою вмовивши матір, аби пустила в хату. Кривдив її свекор, бо узваром не догодила. Кривди чоловік – п'яниця і розбишака, бо пити не давала. Кривдили брати і сестри нелюба, за нього заступалися… Тільки в полі, в лаві жита, і під хатою, серед квітів, мати була щасливою. Була вона щасливою, коли гладила дітям голови, коли плекала свою надію і сподівалася, щоб швидше росли*» [Харчук 1966: 100]. Харчук звернувся до форми «я» – наратор, щоб виклад історії був «з перших вуст», тобто суб'єктивно забарвленим, щирим, що висвітлючи хоч і стражденний шлях матері, але і її стоїчність і велич. Розв'язка новели засвідчує голос *експліцитного наратора*: після війни мати «*застелила стола білою скатертиною, садовила синів, які вціліли, а сама – коло припічка. Чоловік хвалиться геройством і брязкотів медалями. І сини хвалилися. Тільки каліка мовчав… І знову вставала вдосвіта, а лягала опівночі, щоб дорікнути їй ніхто не міг. У синів, у дочок – свої діти. Не*

дорікаю матері за хрестик-розп'яття. І за шлюб нерівний. Схиляюся. Уклін, тобі мати, уклін, страднице, що у важкій боротьбі добра зі злом ти несла тяжкий хрест на землі, що навчила дітей шанувати й любити ту землю» [Харчук 1966: 102]. Такий дискурс новел письменника засвідчує про наявність ліричного струменю в прозі, в якій оповідь розгортається від першої особи, наповнюючи її особливою щирістю, співпереживанням і любов'ю до змальованих героїв. Своєрідність *гомодієгетичної оповіді* новеліста полягає в тому, що вона «освітлена гарячою суб'єктивністю, насичена ліричною, емоційною стихією, в романтичному дусі «наближена» до загальної антитези світла і пітьми, добра і зла, зрідко тактовно символізована» [Новиченко 1974: 55].

У теорії оповіді *гомогенна структура* наративу складається з автодієгетичної оповіді й нарації «я-свідок». В оповіданні «Школа» вказано топос – Збаразький район, змальовано пейзажі села Лозова, де народився Борис Харчук: «*Перед нами, серед густих дерев, яких ще не торкнулася прощальна краса осені, видніло в долині село, ліворуч темнів ліс, на обрії вгадувалися Крем'янецькі горі. Цвіли тихі небеса, навколо в синій імлі розляглися горбасті поля*» [Харчук 1979: 6]. У тексті твору наявне пряме мовлення автора, зокрема про події 17 вересня 1941 року, прихід радянської армії в західні області України: «*Мені йшов сьомий рік, і я все пам'ятаю: люди виходили на шляхи, назустріч воїнам із червоними зорями*» [Харчук 1979: 8]. Однак наратив не можна вважати автодієгетичним. На це звернув увагу літературознавець В.Дончик: «Автор-оповідач у творі й автор-письменник не обов'язково є особами у всьому тотожними, з ідентичними біографіями, однаковими характерами тощо. Досить часто герой, від імені якого ведеться розповідь у творі, є просто результатом художнього домислу письменника, своєрідним прийомом» [Дончик 1981: 5].

Проте в оповіданні наявні два наратори: автодієгетичний, в якому вгадуються деякі біографічні риси прозаїка, та голова колгоспу Тихонович. Саме другий розповідає історію боротьби родини Букви за побудову в селі школи. Його наратив – своєрідна вставна новела, в якій у часовій послідовності окреслюються події, характери та вчинки трьох поколінь селян; відтворюються історія

волинця, солдата Волинського полку в Петрограді Букви під час революції 1917 року, повернення його додому. Незабаром з односельчанами він різав дуби в панському лісі на школу і загинув за це; окупаційна польська влада побудувала з того дерева поліцейський постерунок і трактир. Згодом син і дочка Букви продовжували агітувати селян, аби побудувати школу для селянських дітей («адже в кожному селі повинна бути школа»), та сина за це поляки посадили в Дубнівську в'язницю. Тільки в шістдесятих роках XX століття школу було відкрито. Наратор «я-свідок» викладає зовнішні події, відтворює історію життя селян, яка змальована драматичними фарбами: за народне діло загинули члени селянської родини. Розв'язка оптимістична: до новозбудованої школи Настя, дружина Букви, веде внука. Отож естафета роду продовжується. Завершується оповідання промовистим резюме оповідача: «*Пахли покоси – добре пахло землею і небом. У вечоровому тумані синіли горби, поля – книга буття, її гортав вітер і читали зорі*» [Харчук 1979: 9].

Загалом у контексті розвитку літератури 60 – 90-х років XX століття, за спостереженням *Людмили* ***Тарнашинської***, «тема роду й родоводу – наскрізна для творчості Бориса Харчука – повертала до витоків, спонукала замислитись над долею народу й окремо взятої «маленької людини», відчути її не об'єктом, а суб'єктом історії, живим і повнокровним, що, власне, активізувало катарсис історичної пам'яті» [Тарнашинська 2008: 250].

В оповіданнях та новелах письменника спостерігається дворівневість гомодієгетичної наративної структури, оскільки в ній наратор є персонажем історії та її героєм, про яку він оповідає. За *Ж.****Женеттом***, у гомодієгетичному наративі оповідач та персонаж відрізняються віком і досвідом, знанням про оповідуваний світ [Genette 1980: 253]. Наратор володіє більшим обсягом знань у різних вимірах, а відтак ближче знаходиться до істини та розуміє її, ніж персонаж, тобто в них відмінні горизонти осягнення історії та відношення до неї.

Крізь оптику першоособового наративу написана новела «Повняки» (духмяні жовті квіти). У ній події відбуваються в пониззі Дніпра спекотного літа. Її герої – мати, тракторист-оповідач, його помічник, киргиз Бакир, бригадир Косяков. Село має стати дном штучного моря, тому хата, липа, стара церквиця

опиняться під водою. Гомодієгетичний наратор – юнак з поетичною натурою: «*Я стою під зорями. І мені здається, що я долонями зорі ворушу. І душа, і голова зорями випонені*» [Харчук 1966: 104]). Проте першоособовий наратор, займаючи зовнішню фокалізацію, не може розкрити внутрішнього світу матері, її почуттів, переживань, тугу прощання з рідною хатою, адже він, на відміну від третьоособового розповідача, обмежений знанням, не бачить того, що бачить і відчуває мати, а тому не описує її внутрішнього світу. З собою вона взяла до нової домівки букет повняків. Ця деталь домальовує образ матері, її духовну нерозривність з рідною землею. Образ матері змальовано в новелі «За ворітьми», «Удова».

Першоособову наративну ситуацію застосував Б.Харчук у новелі «Гомін дороги», в якій зображено образ цілинника Клима. Це він розповідає про мужній вчинок свого батька в роки війни. В «Іртишській билиці» наратор перебуває на палубі пароплава і знайомиться з українцями-переселенцями, які оселилися в Сибірі на початку ХХ століття. Дід з козацькими вусами оповідає історію, як його Бровко врятував дворічного сина від вовка. В обох новелах наявне *вставлене наратування*, тобто наратив усередині наративу, вставлено дві історії. Цей же розповідний прийом включення в первинну оповідь історії героїв, яка відбулася в минулому (*аналепсис*), спостерігається і в новелі «Кара́» (чорний), в якій вставлено оповідь діда Кара́ про героїзм розвідника Малявина в боротьбі з басмачами. Своїм двом побратимам він дав по бамбуковій трубці й наказав зачаїтися в озері, а сам помчав у степ, відволікаючи їхню увагу від товаришів, але трагічно загинув. Це взірець *метадієгетичного* наративу [Женетт 1998, 2: 238].

Прозаїк розширював жанрові різновиди новели: «Про чуже око», «Станція «Надія» – кіноновели. Цикл «Образки» – своєрідні новелетки, нагадують поезії в прозі, художній нартив яких гомодієгетичний, а тому в них домінує ліричне начало. Вони синтезували ознаки прози і лірики, експресивність та образно-метафоричне мислення ліричного оповідача, відтворюються настрої, емоції, душевні стани. У цьому річищі написані «Утома», «Самотній» *Михайла* ***Коцюбинського***, «Моє слово» *Василя* ***Стефаника***, «З циклу вічних поезій» *Михайла* ***Яцківа***, які підкреслили перевагу ліричних інтенцій цього жанру. Ці новелетки

структуруються за такою тріадою: зовнішній поштовх, спонука, ідея – внутрішнє переживання – завершення-висновки («Сапага», «Заповідь», «Блудний син», «Моїй землі», «До моря», «На цвинтарі», «Давно колись», «В літнім саду»).

У творчому доробку Бориса Харчука особливе місце посідають останні новели циклу «Прокляті новели»: «Слово», «Іде», «Вйо!», «Постріляний, порубаний», «Нічна стежка», оприлюднені після смерті письменника *Роксоланою* ***Харчук***. За своїм жанром – це *ліричні новели*, наповнені історіософськими роздумами, болісними роздуми над колоніальним статусом України, гіркими міркуваннями ліричного оповідача про українську державність, втрату українцями історичної пам'яті. Жанровий різновид ліричної новели виник внаслідок синтезу лірики й епосу. Традиційно читачі уявляють, що прозі притаманні описи, показ, зображення, розповідь, тобто художнє змалювання об'єктивної картини буття, ніж вираження почуттів, настроїв, переживань, адже між прозою та поезією є родові розмежування: епос – це проза, розповідь; лірика – це поезія, вираження світу почуттів. Попри епічне начало основна риса ліричної новели – ліризм, адже ліричний оповідач (герой) є структурним центром композиційної організації тексту, в якому змальовується ланцюг його переживань; отож сюжет такої новели ліричний, розгортається на основі душевних уболівань, передчуттів, міркувань вголос. У ліричній новелі *гомодієгетичний* чи *автодієгетичний оповідач*, говорячи словами *Юрія* ***Коваліва***, «немовби зливається з оповіддю, переймається міркуваннями та почуттями, що стають подіями його існування, часто виражається через монолог… Ліричний сюжет, не обтяжений розвитком дії, строгою співмірністю композиційних складників» [Літературознавча енциклопедія 2007, 1: 561].

У художній структурі «Проклятих новел» Б.Харчука сюжет аморфний, мозаїчний і кіноматографічний; він розгортається як потік рефлексій оповідача, що будуються на поступовому розкритті змісту зображуваного. В його новелах поряд з подієвою канвою важливу функцію в організації фікційного світу відіграє вираження емоцій, переживань, роздумів героя, викликаних історичними подіями, що відбувалися або наявні в Україні. Це особливий тип художнього наративу, забарвленого суб'єктивною

модальністю, біблійними, есхатологічними та провіденційними візіями. Вони відбивають антропологічний вимір творів Б.Харчука, поройняті гуманістичним пафосом і засвідчують філософське осмислення розвитку буття, пошуків особою своєї ідентичності та місця в житті.

В новелі «Слово» ліричний оповідач з гіркотою зізнається: «*З рубцьованого серця це звернення до українського слова. Я безборонний серед насильників. Усе відібрано, всього позбувсь: тільки слово – єдиний захист. Погорджене й переслідуване, як вічний ясирник, воно – правда, воля і незалежність*» [Харчук 1991, 1: 10]. Ліричний сюжет вибудовується за принципом дихотомії, бінарних опозицій: мова мертва і мова безсмертна, добро і зло. На думку ліричного героя, рідна мова жива тому, що вона – мова колоска, калини, «мова сонця і високого неба». Він розвінчує уявлення недругів, що українською мовою «*можна хіба що дякувати за глевтяк зі свого ж поля, завертати худобу, кричати «Ура!» на власних похоронах, а найліпше мовчати*» [Харчук 1991, 1: 10]. Розвінчуючи імперську культурну політику, оповідач будує художній наратив за допомогою іронії, сарказму, метонімії, пародіювання, цитатного дискурсу: «*Мовби без писаного примусу, пильно й одностайно да здраствує возведене в закон общепонятіє: зраджуй і пануй… «Яка разниця? Клоччя-вовна, аби кишка була повна», – множаться одноклітні раби*» [Харчук 1991, 1: 10].

Діалогізм – характерна риса дискурсу оповідача, що спонукає рецепієнта до осмислення стану української мови в XX сторіччі. При цьому довірлива інтонація мовлення ліричного наратора увиразнюється риторичним звертанням (*апострофа*) до мови як до співбесідника і своєрідного судді зла в антигуманному світі: «*Катастрофи над катастрофами: розтління людської душі – слова. Як же і де ти живеш, правдива і чиста, мудра і могутня мово великого народу? Скачеш удовою цвинтарищем з могили на могилу і розкидаєш плачі? Ходиш полями і водиш тугу?*» [Харчук 1991, 1: 10]. Мовлення оповідача перегукується з інтонаціями «І мертвим, і живим…» Тараса Шевченка, який апелював до сучасників і до майбутніх поколінь українців, осуджуючи їхнє історичне безпам'ятство. Такими ж дошкульними образами характеризував Б.Харчук наших сучасників: «*Безчестяться, очухрані пам'яттю, твої носії: обрубанці! А ти й ушкоджена –*

нетлінна. Кожне твоє слово народжується для єдності людей і світів, а не для захланного злочинства. Поки воно звучить, я не впадаю в розпач… Чую колискову – бачу закоханих для нових народжень» [Харчук 1991, 1: 10]. Пуант вражаючий: «*В українській росі мені більше всесвіту, ніж у хвилях Атлантики. Повстати важко. Легше вмерти. Волелюбний захисте – слово, повстань або умри!*» [Харчук 1991, 1: 10].

Для оповідача Харчука притаманне тяжіння до лірико-філософських роздумів, що визначають образну палітру і тональність наративу. В цих новелах окреслюється особливий тип героя-екзистенціала, який стоїть перед складним внутрішнім і суспільним вибором, шукаючи виходу із важкого становища, в якому перебуває його Вітчизна. Осимслення зла у світі, тяжка доля народу в часо-просторовому вимірі спонукають його шукати витоки і наслідки, які спричинюють душевне потрясіння, внутрішню кризу героя. Він критично осмислює бездержавне минуле народу, хоче прозріти його майбутнє.

Ліричний наратив новел «Іде», «Вйо!» характеризується міметичністю художнього змалювання. Оповідь веде *автодієгетичний наратор*, який осмислює українську історію і своє місце в ній. Багатогранний образ України циркулює в текстах. Ліричний герой вдається до *ітеративного наративу*, тобто оповіді, в якій драматичні події відбуваються в різних часових сегментах постійно, зображуються в динаміці: «*Я з українського попелища. Його щодня запльовують і затоптують у непам'ять… Підокупантська земля, підокупантська історія. Підокупантська мова. Безземельний, безісторичний, безмовний народ?*» [Харчук 1991, 1: 10]. Оповідач змальовує непривабливий колоніальний статус буття країни. Дискурс героя витканий з містких метафор, що відбивають тернистий шлях народу в боротьбі за свободу і ті пекельні муки, які він терпів протягом століть від напасників. Новела засвідчує *оповідну компентентність наратора*, який майстерно резюмує сюжетні події в історії нації. Оповідач змальовує розтерзаний образ України, яка персоніфікується, символізуючи образ матері: «*Її рани кровоточать на всіх розбійних шляхах Сходу і Заходу. Міняються ґвалтівники, вдосконалюється їхня зброя, і не минається страдницький шлях. Женуть і женуть її. Вона йде під батогами в степовій куряві на торги. Її женуть під*

дулами автоматів. Вона йде у спеку і сльоту, в мороз і заметіль. Зв'язана боса мати. А її діти кидаються з вогню в полум'я – від займанця і до займанця» [Харчук 1991, 1: 10]. Метафорично виразно і ретроспективно відтворюється трагічний образ матері: її сини стають братовбивцями, «*блудять на оманливих манівцях*», під кривавим місяцем гине «*мерехтливе українське буття*», панують «*нелюдська зрада, залізна жорстокість і найлюдяніше доброчинство*» [Харчук 1991, 1: 10]. А вона мужньо несе свій хрест. Новеліст вдається до наративного прийому напливів, візій, символів, змальовуючи, як мати йде огненним шляхом і не сходить з нього, як свої яничари женуть її в неволю, виколюючи очі й вириваючи язик. Але «*вона, окрадена і зневажена чужими і своїми синами, йде через великі революції й світові війни. Переступає через тисячі тисяч, через мільйон убитих, скошених голодом і повішених. За що така кара? Що чекає її попереду?*» [Харчук 1991, 1: 11]. Ознакою наративу Б.Харчука є те, що автор немов звертається до себе і до всіх українців: «*любити замучену Україну. Світ без неї тісний і несправедливий*». Розв'язка новели «Іде» несподівана й оптимістична: образ матері безсмертний; вона, як птиця фенікс, «*піднімається з попелища, з непам'яті – від аутодафе до нового спалення, і йде, аж поки жива іскра не черкне і не засміється нам у кожних грудях… Таки іде*» [Харчук 1991, 1: 11].

Питання української меншовартості, типової для людини поневоленої нації, впливу неволі на психіку українця порушується в ліричній новелі «Вйо!». Оповідач цим вигуком-окликом підкреслює рабське ярмо народу, яким напасники поганяли народ, що перебував у неволі. Доповнює картину загнузданий кінь та віл, які символізує ментальні риси українців – працьовитість, покору і пасивність: «*Мінялися влади, але не ярмо, мати казала батькові: «Його взяли, погнали і він, як той віл, – під обух*» [Харчук 1991, 1: 11]. Наратор змальовує образ селянського сина, який з дитинства косить, сіє й оре: «*За мною чорне гайвороння, переді мною пісний обліг – посередині Європи, в середині XX віку. – Вйо!*». Водночас звучить філософія вітаїзму та антеїзму, нерозривної єдності ліричного героя із землею. Фінал новели вражаючий: «*Смерть не знає свободи: її визнає тільки життя. Свободу ніхто не дає: її або*

беруть, або за неї вмирають. Я запрягаю надію й орю історію: чи зійде слово?» [Харчук 1991, 1: 12].

Художній дискурс новели «Постріляний, порубаний» репрезентується з погляду розповідача, який спостерігає за горем матері і вимовляє короткі ремарки, як у драмі: «Ликера зривається і не спить по ночах: їй забито сина й привезено його з далеких чужин. Її жене з хати. Вона хапає з шафи пакунок у целофановому мішку» і мчить до могили [Харчук 1991, 1: 12]. Новела будується як монолог матері-страдниці: «*Я при сонці й при місяці, я у невидющій пітьмі бачу в жалобі домовину. Її відкривати невільно: заборона! Він лажить у ній постріляний, порубаний. Я падала, а мене відливали, а я знов падала. Нащо мене відливали? Я не боюся смерті – я боюся жити… Як я вела його до прийому, він сміявся до мене, як до сонця, а я стелилася йому під ноги, щоб його шлях був м'який і легкий… Люди, що ж ви наробили? Я віддала вам його живого, а ви привезли мені мертвого. Я запитую тебе, місяцю, і вас, зорі, в якій пустелі він склав голову? Я невинна. Матері непорочні*» [Харчук 1991, 1: 12]. Її схвильоване мовлення – це цитатний дискурс, який передає розповідач. Загибель сина (очевидно, в Афганістані) та горе матері набуває загальнолюдського, космічного виміру. Харчуків образ метері інтертекстуально перегукується з Іржавецькою Богоматір'ю *Тараса* ***Шевченка*** та Скорбною Матір'ю *Павла* ***Тичини***.

Художній наратив Б.Харчука органічно поєднує суб'єктивне й епічне начала в моделюванні художньої картини світу. Проте в його творчості домінує об'єктивний підхід, який на рівні дискурсу фіксується як *третьоособова викладова форма*. Її своєрідність у тому, що *гетеродієгетичний* наратор [Ткачук 2002: 29 – 30] не належить до персонажів описаної історії чи ситуацій, про які розповідає. Натомість він наділений всезнанням про оповідувані події і героїв, а також здатністю вільно переміщатися у просторі й часі, що допомагає йому намалювати панорамну картину життя, повногранно зобразити героїв, їх вчинки і помисли, висвітлити їх психіку, внутрішній світ, почуття і переживання. Цього розповідача називаємо *наратором-усезнавцем*.

У новелі «Шайтанка» зображені події сягають часів турецько-татарських набігів на Україну, такого явища, як ясир. Розповідь веде наратор-усезнавець, за допомогою якого

письменник моделює історію козацької родини. З цією метою розповідач вдається до аналепсису, повертає погляд у минуле, змальовуючи ідилічну картину буття і чарівний образ дівчини, її кохання з козаком, одруження, народження дочки і сина. Та чоловік з походу не повернувся, згодом загинув син. Набігли татари, полонили дочку, а мати біжить і кричить, аби її визолити. Дочка заголосила: «*Вернися, матінко, вернися, рідна: вже мене не віднімеш і сама загинеш. Не неси, матінко, свою сиву голову в чужу сторону*» [Харчук 1991: 47].

Новелу написано у форматі *гетередієгетичного* наративу. «Шайтан» – так у мусульманській міфології іменували злий дух, чорта, диявола. Для татарина українська жінка-полонянка «шайтанка», «*ясирна до смерті робітниця, що робить своїй рідній дочці одномить аж три пильні роботи: пасе очима великі табуни, руками пряде чесаний кужіль і колише ногами в колисці косооку дитину*» [Харчук 1991: 42]. Прозаїк вдається до такого наративного прийому, як *зовнішньої фокалізації*, змальовуючи портрет матері у неволі: «*Вона сива, стара, плеската – самі жили й кості, тому її ім'я – Вовчиця. Її голова не покрита навіть ганчір'ям. Коси посіклися і вилізли… Її очі запали. Витік і зник блиск радості й щастя. Її очі – темні вирла… Її ноги як вирване з землі коріння. У струпах. Вовчиця пасе, пряде, колише… – Люлі, люлі, татарчатко, а по донці онучатко*» [Харчук 1991: 42]. Вовчицею стала мати у зятя-поневолювача, навіть рідна дочка її не впізнала. Наратор підкреслює, що жінка «*не зрадила і не зганьбила своєї віри і роду, та в тяжкій неволі погубила свої свята й неділі, а ворожа віра проклята, неділі і свята чужі*» [Харчук 1991: 42]. У наратив вклинється пряме та невласно-пряме мовлення героїні, за допомогою яких моделюється образ матері-бранки, її поетична душа.

Гетеродієгетичний наратор майстерно оперує просторовою точкою зору, за допомогою якої відтворює координати розгортання подій, змальовує топоси України і Криму. *Борис* ***Успенський*** описав декілька форм просторової точки наративу, серед яких виділяються прийом «послідовного огляду» і «пташиного польоту» [Успенский 1995: 88]. Просторову точку зору «пташиного польоту» наратор Харчука застосовує на початку зображуваної картини світу: Вовчиця випасає табуни, сидить під терен-деревом, розбрелися

«*пелехаті бики-корови, вигулюють тонконогі гривасті жеребці-кобили, посуваються хмарами вівці-отари – пасеться гладке багатство*» [Харчук 1991: 42]. Фінал новели – несподівана розв'язка: яничарка-дочка запитує матір: «*А по чому ти, чортице, здогадалася, що я твоя дочка? Ти не брешеш, шайтанко?» – «Мізинчик – твій пальчик: ти зрізала його барвінком*». – «*Дочка перемінилася. – Мамцю, матусю! – кинулася до неї. Обіймає, жаліє і просить: – Скидай з себе дрантя – я тебе одягну, я тебе озолочу: будемо панувати*». – «*А Вовчиця відказує: «Ліпше моє руб'я, ніж усе твоє багатство: я не хочу панувати, я хочу в рідну землю*». – «*Дочка вволила її волю: дала коня. І Вовчиця сказала коневі: – Вези мене погибати…*» [Харчук 1991: 54]. Художній наратив новели витканий метафоричною образністю, персоніфікаціями, яскравими порінняннями й символами. Наратор спостерігає за Вовчицею: «*Вона розмовляла зі всім світом: виховувала сина і наставляла брати у голови сідло, а в боки стремена; виховувала дочку: наставляла вставати з зіронками, саджати мяту – пам'ять про батька-матір, садити барвінок – пам'ять про увесь рід. І великий світ озвався до неї терен-деревом*» [Харчук 1991: 46]. Розповідач звертається до перспективи героїні, немов перебуває поруч з нею. Тому зовнішня фркалізація переходить на внутрішню фокалізацію персонажа: такий наратив об'єктивно репрезентує драматичні події, в яких розкриваються характери персонажів.

Продуктивним у творах Б.Харчука є *акторіальний* різновид повіствування, яке передбачає, що автор всіма йому доступними оповідними засобами підкреслює свою певну обмеженість представленої картини, наративної перспективи, яка створюється тим типом розповіді, що дає можливість рецепієнтові відчути за нею зовсім іншу точку зору, іншу інтерпретацію й оцінку події та персонажа. Показовим є новели «Про чуже око», в якій змальоаується лицемірство молодого батька-гультяя, якому байдужі вдома голодні діти. У новелі «Таїса Іванівна» з сумом розповідається про нездійсненні мрії студентки, яка пересувається на протезах, вона прагне знайти своє щастя, як і дівчата, як і вони, вихваляється своїм коханим, який гарніший за обранців у кімнаті дівчат: «*Вона марила вголос, що влітку він повезе її на Кавказ, а в очах миготіли вітрини магазинів з дитячими сорочечками. І вона засинала… А дівчата не спали…*» [Харчук 1966: 184].

Отже, митець майстерно поєднав гомодієгетичний, гетеродієгетичний, автодієгетичний наративи, вдавався до скомплікованих викладових форми, в яких своєрідно переплітаються мімезис і дієгезис, наратив персонажа й оповідача. Тому в його художньому наративі багато поезії, ліризму й пристрасті, щирості, але й аналітизму, що помітно в його повістях і романах. У текстах прозаїка наявні різні типи нараторів: розповідач, оповідач, експліцитний, імпліцитний, інтрадієгетичний, екстрадієгетичний, оповідач-свідок, оповідач-екзистенціал, наратор-усезнавець та інші. Загалом аналіз малої прози Бориса Харчука засвідчує високий рівень самобутності і модерний дискурс його письма.

Література: *Довженко 1984*: Довженко О. Тв.: У 5 т. – Т. 3. – К.: Дніпро, 1984. – С. 330 – 335.; *Дончик 1981*: Дончик В. Дитинство наше і ваше // Харчук Б. Теплий попіл. Повісті та оповідання. – К.: Веселка, 1981. – С. 5 – 9.; *Женетт 1998*: Женетт Ж. Фигуры. Работы по поетике: В 2 т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.; *Новиченко 1974*: Новиченко Л. Стиль – метод – життя // Новиченко Л. Життя як діяння. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1974.; *Тарнашинська 2008*: Тарнашинська Л. Ритм та система символів як засіб організації художного простору: проза Бориса Харчука // Тарнашинська Л. Презумція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 250 – 262.; *Ткачук 2002*: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; *Франко 1984*: Франко І.Я. Пов. зіб. тв.: У 50 т. – Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – 679 с.; *Харчук 1966*: Харчук Б. Закам'янілий вогонь. – К.: Рад. письменник, 1966. – 197 с.; *Харчук 1979*: Харчук Б. Школа. Повісті й оповідання. – К.: Веселка, 1979. – 237 с.; *Харчук 1991*: Харчук Б. Горохое чудо. – К.: Веселка, 1991. – С. 42 – 54.; *Успенский 1995*: Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995.; *Genette* 1980: Genette G. Narrarive discourse. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. – P. 253.

Ткачук Н.П. Художественный нарратив малой прозы Бориса Харчука.

В статье рассматривается нарратив новел Бориса Харчука, прослежены особенности моделирования художественного мира, жанровые разновиды новел, эволюция нарративной стратегии писателя.

***Ключевые слова**: наррация, гетеродиегетический нарратив, гомодиегетический нарратив, новела, жанр, художественный мир.*

Григорій Штонь, проф. (Київ)

УДК 82.09
ББК 83.34УКР6

Духовні стратегії епіки Бориса Харчука

У статті простежується духовний світ епіки Бориса Харчука, який творив у межах соцреалістичної догматики, у кліматі шістдесятництва і в «застійних» 70 – 80-х роках XX ст.

Ключові слова: *реалізм, ліро-епічний простір, духовна екзистенція, соцреалістична догматика, авторський світогляд, авторська воля, «цілісність нації».*

The article traces the spiritual world in the epics by Boris Kharchuk, who had been creating within the period of socialist-realism dogmatism, in the atmosphere of 60-s and the «stagnation» period in 70-80s of the twentieth century.

Key words: *realism, lyrical and epic space, spiritual existence, socialist-realism dogmatism, the author's outlook, the author's willpower, integrity of the nation.*

Соціально-історичне вороття, у тому числі й вороття до т.зв. «духовних витоків» – річ неможлива: ми безнастанно міняємося. А відтак міняється і все до нас дотичне. Література про це свідчить сюжетикою, звідки давно вигнані (чи самоусунулись) Бог, Доля. І рано чи пізно самоусунуться доленосні події, чий вплив на перебіг художнього змісту вельми умовний: у людину переходить не той чи той факт, а його рецепційне відлуння, яке до того ж резонує у просторі пам’яті, а не живого життя. Саме тому (але не тільки тому) епіка не психологічна, а поетична.

Борис Микитович Харчук, наскільки відомо, віршів не писав. Або вважав їх не вартими оприлюднення. Проте дивився на світ як на здатну вкластися в ту чи ту високу емоцію-монаду, де владарює Добро чи Зло. Але не, приміром, економіка, яку любити чи ненавидіти – справа щонайменше копітка. Надто для практичного розуму, котрий не може не зосереджуватися на частковостях. Його художній побратим Реалізм теж смакує деталі, прозирає (чи пробує прозирати) крізь них у всесутнє, проте скільки того всесутнього побачиш за викоханим лісом частковостей? У манері Бориса Харчука це протиріччя знято доволі

оригінальне: він громадить деталь за деталлю, образ за образом, притому робить це чи й не пореченнєво. І залишається при цьому поетом, тобто людиною всеохопно єдиного світопотрактувального кредо, для якого зовсім не обов'язкова жорстка логічна конструкція. Досить Віри, досить Любові, досить Надії. На що – одразу не скажеш: письменник спершу має стати письменником, опісля – по можливості майстром, і вже аж потім – будівничим художнього макрокосму, де здійснюються чи то якісь експериментальні прожекти, чи атаки на дійсність, чи співпраця із дійсністю. Зрозуміло – паритетна: бути підлеглим нотарем витребеньок влади чи власної уяви – справа малопотрібна.

Які ж із цих завдань, проблем та пересторог були для Бориса Харчука найбільш актуальними? Враховуючи, зрозуміло, ліро-епічний фаховий вибір, при якому або внаслідок якого авторський стиль, авторський світогляд і авторська воля стають добровільними бранцями традиції. Бо епіка, не зайве нагадати, веде свій родовід з часів давніх. Та і в часах новіших її цікавить найперше «всезагальний стан особливого народу» [Гегель 1971: 440], а не страждання молодого Вертера чи житєві та морально-психологічні перипетії новітнього Мефістофеля, в яких історичний час не спочиває, а, віднайшовши шлях до індивідуального духовного макрокосму, безнастанно спішить. У Ґете – до смерті, а у Винниченка – до лакун приватного коли не добробуту та щастя, до порозуміння з собою.

Заради чіткішого бачення вихідних міркувальних позицій цієї розвідки, уточню, про яку особливість стосовно термінологеми «народ» у Гегеля йдеться. Найперше це стосується т.зв. «середнього часу», коли «народ вже пробудився від важкого сну, і дух зміцнів уже в собі самому настільки, щоби творити свій особливий світ і відчувати себе в ньому як під рідним дахом» [Гегель 1971: 428]. Багато чого у цій характеристиці спрощуючи, скажу, що наш, себто український, народ досяг вищенаголошеної «рідності» не коли співав одних і тих самих пісень і самоусвідомився через єдинокоріневу мову, а коли доріс до українськості як певного соціально-історичного чину. Сталося це в період від Шевченка до Франка і сталося не серед низів, а серед верстви освіченої, проте не відірваної своєю культурою і освіченістю від «субстанціональної цілісності нації» [Гегель 1971].

Аби не ковзатись на субстанціональності як суто філософській категорії, переступимо у конкретнішу царину гегелівського естетичного універсуму, де читаємо: «В істинно епічній події не буває жодного самочинного вчинку і через те ніколи не розповідається про яку-небудь випадкову подію, а завжди про дію, вплетену в цілісність свого часу і стан нації» [Гегель 1971: 433]. І далі: «В епосі ми віднаходимо не лише субстанціональну спільність об'єктивного життя і дії, але також свободу у цій дії і житті, які здаються цілком залежними від суб'єктивної волі індивідів» [Гегель 1971: 434]. Наголосимо – *здаються*, а не є, позаяк епічний індивід та індивід модерний, а, тим паче, постмодерний – то сутності далеко не однопорядкові. Та менше з тим: нас цікавить передовсім Борис Харчук, якому судилося прожити не одне художнє життя, а цілих три: в межах анітрохи не силуваної соцреалістичної догматики, у духовному кліматі шістдесятництва і на протягах 70-80-х років XX ст. «Субстанціональна спільність об'єктивного життя» попри цілковиту залежність останнього від політичного і економічного диктату держави була у кожному з цих сегментів творчої біографії далеко не однаковою і модифікувалася в напрямку своєрідного внутрішнього дисиденства. Знайшло це відбиток у цілковитій розмитості, приміром, слова партизан. Для цензури і влади воно виглядало цілком орадянщеним, а для читача, а надто читача-»автохтона», який знав, що на території сучасної Ланівеччини, Вишнівеччини, Шумщини, Крем'янеччини радянська партизанка, а точніше регулярні військові об'єднання Ковпака та почасти Медведєва безжально зачищалися бандерівцями і мельниківцями, – не могла чутися і ніколи не чулася такою злютованою з народом, як це бачимо в оповіданні «Корначівська колія». Оповіданні силувано дитячому, насиченому духом «мовчазної» героїки, про яку краще за самого письменника не скажеш: «Гаврик почув густий голос Маріїного тата й покосився назад. Її тато стояв серед дороги. Обабіч нього стояли молоді партизани. На його грудях висів автомат. Він подивився на одного хлопця, на другого. Хлопці подивилися на нього. – Їдьте… Вони не оглядалися обоє. Кінь важко ставив на землю копита. А старий партизан-підривник ішов за ними, Коли дійшов краю лісу, сказав, щоб хлопці вернулися. Сам сів на узліссі й чекав, поклавши автомат до ніг. Вибух

поставив його на ноги. За одним вибухом почулися ще: рвалися цистерни, злітали вгору рейки. Він зняв з голови ремінного картуза. Полум'я бухкало в небо, але не мого підпалити білого дня. Постояв і, сивий, в одній руці картуз, у другій автомат, пішов до лісу» [Харчук 1970: 262].

Зараз легко реагувати на подібне письмо іронічною посмішкою попри те, що воно майже переконливе. Принаймні, для молодшого школяра, бо школяр старший потребує куди більшої суми психологічних доказів того, що смертельні загрози за подібних обставин – річ жахітно неминуча. Але йдеться наразі не про них, а ліс, де радянська партизанка не чулася господарем. Чому саме, уже мовилося. Залишається додати резон у літературних справах чи не найголовніший: волинські діти (як, до речі, і сам Б.Харчук) не мали у світовідчувальних своїх «запасниках» розхожого радянського патріотизму Перед нами, отже, гра з підміною дійсного бажаним, при тому гра, як мені, принаймні, здається, з досить небезпечним підтекстом, щодо справжнього ідеологічного й життєвого об'єму якого йти з питаннями ні до кого: письменника серед нас нема. Зате є наступні його романи і повісті, де, вдамся до трохи незвичного виразу, невблаганно поволі Україна радянська, куди нас вела й привела «Волинь», стала спершу сусідувати з Україною підпольською, а насамкінець – онтологічно українською. Ще не самостійною, проте за рівнем соціально-історичної самосвідомості принципово одмінною від сенсового ареалу змістів, в яких вона побутує на ролі ілюстрації до тих чи тих політичних доктрин. Йдеться, зрозуміло, про ідейну спільність радянської літератури, але не тільки про неї; живе життя, яким воно є хай не саме по собі, а в сполуці з життям внутрішнім, теж належить до змістових субстанцій літератури певного часу і певної соціальної спільноти. У чотирьохкнижжі «Волинь» воно тяжіло до доленосного Сходу, багато чим перегукувалося (насамперед в царині характерології) з великоукраїнською літературною класикою, яка для підцарської Малоросії слугувала духовним полігоном України новітньої. Проте не всієї: Галичина, Буковина, Гуцулія, Бойківщина, Закарпаття своїм щоденним побутом, а з тим і своєю етнокоультурою з Україною Панаса Мирного, Нечуя-Левицького, Винниченка, Косинки, Підмогильного, Барки були, звісно, здатні до повного порозуміння, але не до взаєморозчинності,

саме не рівні життя. Не як духовної екзистенції, а як духовної (хоч не лише духовної) фактури, що стане зрозумілішим, коли взяти до рук роман Бориса Харчука «Місяць над майданом» і прочитати його очима давньотутешнього, себто не радянського, а західноукраїнського обивателя 30-х років XX століття, якого совіти пробували переінакшити, проте не встигли – прийшов, як у нас тут казали, німець. Теж ворог, при тому не з точки зору СРСР, а з точки зору землі, на якій вже закільчилися зерна самостійності. Борис Харчук у згаданому романі ще стоїть на радянських ідейних позиціях і ділить своїх героїв за принципом суто соцреалістичним: все, що любить комунізовану соціальність – наше, а хто її не приймає – чуже. Оунівці, а, точніше, бандерівці і мельниківці в такий спосіб ставали на власній землі чужинцями. А совіти – своїми. Проте це було далеко не так. Надто у наших краях, де до наступу радянських військ німці порядкували хіба в крупніших адміністративних центрах. А в селах (а я веду мову саме про *живе життя* сіл) хазяйнували партизани аж ніяк не прокомуністичного штибу. При тому – з тим самим інгредієнтом героїки, що її вичитуємо у Харчука, який (я в цьому абсолютно певен) її не придумував, бо нею в дитинстві був *перейнятий*. Як юний громадянин України, що взяла і зникла. Принаймні, для молодого письменника, що взяв і передовірив її духовні чесноти й висоти аби кому. І бодай у такий спосіб (потривожимо Винниченка) залишився чесним із собою підпільним. Або не зреалізованим. Або (це вже стосується справ мистецьких) у такий спосіб долученим до джерел властивої йому потреби емоційно-духовного екстріму, котрий для епіка традиційного, орієнтованого на думи, історичні пісні, вишколу переважив страх непорозуміння з краянами. Хоч можна було, звісно, писати про справи цілком мирні. Можна – але не хотілося… «Становлення особистості – зауважував Карл Густав Юнг, – це відвага; і трагічно, що демон внутрішнього голосу означає одночасно і найбільшу небезпеку, і необхідну допомогу. Це трагічно, проте логічно. Це природно» [Юнг 1998: 477]. Таким внутрішнім голосом у Харчукові і для Харчука був досвід не біографічний (тут він до пори до часу був конформістом), а, вдамся до дуже й дуже розмитого терміну, ментальний. Його ще називають голосом крові, що був абсолютно охриплим або й повністю відсутнім у романоробів, як-от В.Собка, Ю.Смолича чи

В.Козаченка, але буквально клекотів у письмі О.Довженка, рвався до слова у шістдесятників і настійливо шукав відповідної форми реалізації у Бориса Микитовича, який наодинці з собою, безперечно, мріяв про прилюдний, себто реалізований в одному чи цілому ряді текстів, *безризиковий* перехід від письма ідеологізованого до письма глибинно правдивого. У межах соцреалістичної догматики це видавалося неможливим, хоч багато ким досягалося. Зокрема Григором Тютюнником, який обирав героїв (маючи, зрозуміло, хист до передачі психологічної їхньої адекватики), соціалізованих лише історично: працею біля землі, хатніми й господарськими клопотами. Інакше кажучи, одержавленими не більше, ніж до цього змушувала праця в колгоспі або на посадах, які й посадами не назовеш. Їхня духовна прописка в повоєнному часі не так вже й багато важила: років сто чи двісті назад вони чи їхні прототипи поводилися б майже так само, як поводяться персонажі оповідань «Дядько Никін», «Нюра», «Дивак, «Гвинт», «Устим та Оляна». Поправка на т.зв. «радянськість» у їхніх характерах, лексиці і фактурі щоденного мислення, звісно, присутня, проте куди більше для письменника й читача важить давність сповіданого ними добра. На жаль, вимиваного з людських душ комунізованою казенщиною, ширужитковим добробутом і такою самою ширужитковою «культурою», з якої Тютюнник не втомлювався кепкувати навіть у таких трагедійних прозоструктурах, як реквійне оповідання «Віддавали Катрю» або у трагікомічній «Кізоньці». Манера і хист Бориса Харчука теж були чутливими до людської дивакуватості, проте не визнавали усміхненості. Або не чулися здатними до її відтворення, що не є ні вадою, ні достоїнством: всяк пише, як пишеться. З огляду, зрозуміло, на дарований долею фаховий артистизм і стратегію ним користування. Борис Микитович належав до натур холеричних, вважав чи й не обов'язком за щось чи з чимось боротися і цю перманентну свою незаспокоєність ба й збуреність переливав у творчість. Контраверсійну і тоді, коли з-під його пера виходили речі, ідейно «благополучні», і у випадках, коли верх брала гарячкувата вдача (про це вже почасти йшлося) месника, захисника, викривача, критика і т.ін. Тобто коли до пера діставалися з діда-прадіда вгрунтовані в його єство риси людини трудящої, яка годується не ідеями, а працею власних рук. Сказати –

працею вільною, це сказати неправду: Україна, скільки вона себе пам'ятає, практично ніколи не була на власній землі господарем, через що вряди-годи бунтувала, але здебільшого – чекала. Чого і на кого – як коли. А за радянської влади – ні на кого. Все ж бо на папері є. Є, коли добре вертітися, і в коморі…

Без золотого віку в минулому і з розтриньканим золотим віком у дневі сьогоднішньому народ рознароджувався, бо вже не мав ні спільної мрії, ні спільного ворога, на якого перетворився сам… Десь приблизно такою радянська дійсність почала достукуватись до традиційно українського (про «братні народи» говорити гріх: ми ними не було прозомислення на спаді «відлиги», на що останнє спробувало зреагувати потопельним, як на мене, гумором «химерної прози», яка вилила тонни сарказму на голови рідноземного куркульства і виродилася в громіздку романобульку із назвою «Позичений чоловік».

Саме у цей десь час духовна окраденість (і самообікраденість!) покоління шістдесятників стала поступатися місцем далеко не замиреній, але й не крикливій мудрості вірників, що відступилися від богів земних не задля їнього огудження (це у 70-і роки робити було небезпечно і намарне: уперше наїджений народ спав), а задля самопізнання. З прицілом на Бога в собі, який Харчукові підказав і тональність його не першої, але найголовнішої самосповіді, оформленої *житійною* структурою роману «Кревняки». Йшлося у ній про рід Туріїв, довкола якого і в якому розплодилося багато різного і (це суто моє враження) для оповідного плину не конче потрібного. Та менше з тим: письменник, ступивши на стежку, що вела його у сенсові обшири життя батьків, враз опинився не на чийомусь подвір'ї, городі та хуторі, а в опредмеченій ними колись *вічності*, а зараз – *цвинтарі* української мрії про життя достойне і праведне. Для нього треба було не так вже й багато: своєї хати, свого поля і своїх довкола нього клопотів. Проте своїми у цьому житті є (та й то не в усіх) лише душевні рани. А у декого й стигми, що проступають там само, де й рани Божого Сина, який у тих, що його розпинали, Царство Боже забрав. Може саме через те не хтось інший, а саме розпинальники роблять його замінниками царства земні, куди праведним зась. Так чи наближено так (повторюю, змістовий простір «Кревняків» місцями буквально захаращений т.зв.

«картинками з натури», які копіюють звичайнісіньку літературщину) можна і, очевидно, слід читати життєпис Юстини, Мирона і Ганни Турій, разом з якими стоїчно борониться від буттєвого тліну звичайна з виду існувальна настанова, яка щодо матері всіх Туріїв Юстини звучить так: «Вона – в своїм царстві. І все, що в ньому гарне й корисне, – з її пальців. А що, хоч і гарне, та не корисне – дике, самосійне, виполює. Нехай росте собі над дорогами, у ярах. Так з року в рік – сіяти, садити, щоб росло» [Харчук 1984: 16 – 17].

Подібних риторичних одяганок на персонажах «з народу» в нашій літературі більш ніж доста, проте Б.Харчук цей стартовий романний посил розвиває по-своєму. Річ у тім, що Мирон – це остання дитина, для якого материне і батькове життя зберігають значення духовного еталону, позаяк його син – це вже продукт і виучень міста, де багато чого традиційного може й шанується, але тільки про свято. Будні новітнього українства (забудемо про суперпозитивного голову колгоспу Ярмульського, чия взірцевість явно розрахована на смаки тодішньої цензури) – це вже реальність «нової історичної спільності», котра заробляє, аби споживати, що не є, звісно, підсудним. Але й не обіцяє навіть натяку на настроєві збурхи, якими трудове єство долучається до чогось безмірно більшого за ситість, за матеріальну захищеність, навіть за щастя. Письменник довкола цього не мудрує, а просто вловлює своїм письмом ті повіви божої благодаті, що торкаються людських душ саме тому, що ці душі, як у Ганни, недремні: « – Мироне, вставай, поїхали, – мовила, збудила його і постояла, мовби мала сказати йому ще щось, але що могла сказати пильнішого, важливішого, як збудити й квапити до роботи?» В неї начеб вселився досвіток з його натхненним прагненням до світанку, до світла. Зорі ще скапували росами, світилася подвірна трава, у затінки відступали присмерки ночі. Не досвіток Ганку, а вона його обхоплювала світлом своїх очей. Видоїла корову, вивела за хату бичка, нам'яла для свині-курей, щоб матері легше. Вивела мотоцикла, повиймала з коляски каски». [Харчук 1984 : 442]. Здавалося б, саме таким, як Ганка й Мирон, мати життя за спільника їхніх звичайнісіньких радощів, але й цього їм доля не дає: Мирон гине, так і не добудувавши нової хати, а Ганка зостається (син з невісткою побудували кооператив у Києві) доживати віку в хаті старій.

Епічний лет убік бодай якоїсь подоби мисленного раю вивершується крахом. І якби ж то лише по-різному, але звироднілого роду Туріїв: йде у небуття чимала кількість існувальних святинь цілого народу. Це печально. Епічно печально. Надто з урахуванням думки уже тривоженого нами Гегеля про те, що «В епосі… є місце – окрім осяжної національної дійсності, на якій базується дія, – ще й для зовнішнього, і для внутрішнього, так що розгортається вся цілісність того, що можна прирахувати до поезії людського існування» [Гегель 1971: 460]. Невже ця поезія уже позаду? За Харчуком – так. Утім, поживемо-побачимо…

Література: *Гегель 1971*: Гегель Георг Вільгельм Фридрих. Эстетика. В четырёх томах. Том третий. – М., 1971. – С. 460.; *Харчук 1984* : Харчук Б. М. Кревняки. – К.: Рад. письменник, 1984. – С. 16 – 17.; *Харчук 1970*: Харчук Б. М. Помста. Повість і новели. – К., «Веселка», 1970. – С. 262.; Юнг 1998 : Юнг Карл Густав. Бог и безсознательное. – М., Олімп, 1998. – С. 477.

Штонь Г.М. Духовные стратегии Бориса Харчука. В статье прослеживается духовный мир эпоса Бориса Харчука, творившего в пределах соцреалистической догматики, в климате шестидесятництва и в «застойные» 70-80-е годы XX века.

Ключевые слова: *реализм, лиро-эпическое пространство, духовная экзистенция, соцреалистическая догматика, авторское мировоззрение, авторская свобода, «целостность нации».*

А.Л.Багнюк, викладач (Кременець)

УДК 141. 201. 2
ББК 87. 3 (4 Укр)

Філософські аспекти творчості Бориса Харчука

Філософські аспекти творчості Бориса Харчука аналізуються у контексті української «філософії серця» через призму українського національного менталітету, сучасної концепції людини.

Ключові слова*: національний менталітет, концепція людини, істота, індивід, індивідуальність, особа, особистість, літературна творчість, художній твір.*

Phylosophic aspects of Borys Harchuck's creative legacy are analysed in the context of Ukrainian «heart philosophy» from the point of view of ukrainian national mentality and modern conception of a person.

Key word: *national mentality, conception of a person, creature, a person, individuality, human, personality, literary activity, a fiction work.*

Творчість справжнього митця не виходить за рамки національного менталітету, хоча відповідає загальнолюдським цінностям і не може ігнорувати основоположних засад і принципів, світоглядно-філософського світобачення та морально-естетичних орієнтирів свого народу, хоча шанує і вчиться на взірцях духовної культури інших народів. Більше того, талановитий митець своєю творчістю наповнює ментальні рамки новим або оновленим змістом, зміцнює засади, актуалізує цінності, утверджує орієнтири, що сукупно формують каркас національної духовної культури. До таких митців, без всяких умовностей, належить видатний український прозаїк ХХ століття Борис Харчук.

Навіть попередній та значною мірою узагальнений аналіз філософських аспектів його творчості вказує, що світоглядно-філософське кредо письменника сформульоване концептами української філософії серця, а спітосприйняття проектується через призму українського національного менталітету. Своїм власним словом та устами своїх героїв письменник озвучує, а в діях опредметнює всі сім ознак української ментальності: антеїзм – шанування землі, що конкретизується в любові до неньки-України; теїзм – поклоніння Богу, Вищому Розуму та Вищій Силі, що в підсумку з першою ознакою відображається відомим національним гаслом «Бог і Україна!» і що вказує на синтез національно-патріотичного та духовно-християнського начал української душі; індивідуалізм – повага до кожного окремого представника вселюдської і, особливо національної спільноти, що пояснюється незаперечною роллю індивіда у сприйнятті, збереженні та передачі загальнолюдських і національних принципів, норм і цінностей; демократизм – забезпечення умов і можливостей творчої та продуктивної життєдіяльності індивіда, бо тільки вільна (не закабалена ні в думці, ні слові, ні в дії) людина здатна творити духовні та матеріальні життєві блага; толерантність і плюралізм – свідоме і терпиме ставлення до розмаїття поглядів, ідей, способів життя не лише окремих індивідів, а й їх спільнот; кордоцентризм –

синтетичне, інтегроване сприйняття світу розумом і серцем, але з пріоритетом серця над розумом, що й дало українській філософії назву – «філософія серця» і свідчить не про примат чуттів над думкою чи емоцій над логікою, а усвідомлення того, що консенсус між учасниками суперечливих, а часто і конфронтаційних соціальних процесів можливий тільки на основі «сердечної згоди» (розуміння того, що ми змушені, навіть приречені до злагоди, бо без неї загинуть всі), а не на погодженні принципових засад, ідей чи теорій (що фактично неможливо з огляду на духовно-ментальне розмаїття людства як в загальному, так і в його національних фрагментах); екзистенційність – усвідомлення об'єктивності існування України та українців на межі світів (Заходу і Сходу), на межі культур (європейської і азійської), а також на духовному пограниччі християнського і не-християнського світу.

Філософсько-ментальний аналіз творчості Бориса Харчука, який підтверджує наявність у його художньо-літературних динамічних пошуках і тонко вибудуваних художніх конструкціях всіх елементів національного менталітету, дозволяє перейти до більш детального огляду Харчукової літературної спадщини з акцентом на одному із класичних філософських підходів – на підході антропологічному або антропоцентричному через призму концепції людини.

Зауважимо: чимало дослідників вважають недоцільним у літературі чи іншій гуманітарній царині говорити про антропологізм чи антропоцентризм, бо всяка частка гуманітарної сфери стосується людини, цілком занурена в людинобуття, тобто безумовно є і антропологічною, і антропоцентричною, адже зосереджується на людині. Проте антропологізм і антропоцентризм не там, де просто йдеться про людину (навіть антигуманні концепції також предметом дослідження мають людину, але антропоцентричними їх назвати не можна), а там, де людина виступає найвищою і неперехідною цінністю буття.

Концепції людини умовно можна поділити на дві великі групи: перша бачить людину двосуттєвою істотою – біосоціальною або соціоприродною, залежно від зміщення акцента на біологічне чи соціальне начала в людині. Концепції другої групи розглядають людину як образ і подобу Божої й визначають людину біо-соціо-

духовною істотою, яка об'єднує в собі біологічне, соціальне та духовне начала з пріоритетом останнього.

Для Бориса Харчука не існувало проблеми вибору: як український мислитель і національний митець, він однозначно декларує себе предствником другого варіанту концепції людини трисуттєвої, який вже з часів руських книжників, тобто від поділу ними людської душі на три рівні – «яростну», «желанну» і «словесну» душу – є варіантом національним, притаманним українській філософії серця.

За національною, отже і за Харчуковою концепцією, людина у своїй природній основі розпочинається як істота, ознаками якої, тобто істотними прикметами виступають здатності до обміну та розмноження, які диктуються інкстинктами самозбереження і продовження роду. Тут – людина-споживач. Але споживає і продовжує свій рід людина в соціальному форматі, об'єднуючись у спільноти, чим набуває соціальної форми і підноситься до рівня індивіда як представника спільноти з його індивідуальними ознаками, що полягають у здатності до продукування благ і спілкування, до праці та мови, чим людина формується як індивідуальність (як носій індивідуальних ознак!), і виростає від споживача до виробника, від істоти-споживача природних ресурсів до індивіда-виробника життєвих благ. А виробляє і спілкується людина усвідомлено та цілеспрямовано, що наповнює її духовним змістом, підвищує на рівень особи, характерними ознаками якої є здатності пізнавати і творити, завдяки чому людина стає особистістю, тобто виростає до особи-творця.

Саме такою – істотою у природній основі (в цьому – наш ментальний антеїзм і патріотизм), індивідом у соціальній формі (в цьому – наш ментальний індивідуалізм і націоналізм) та особою в духовному змісті (в цьому – наш ментальний теїзм і релігійність) – виступає людина в творчості Бориса Харчука, який центром свого художнього світу «вважав людину і правду» [Співак 2008 : 6] і наголошував, що «осягнути людину в сучасному світі і світ в сучасній людині» [Гречанюк 1987 : 129] – є письменницьким обов'язком і єдиним шляхом до життєвої правди, а все це ґрунтується на вірі в людину, в її особистісні сили, духовний потенціал, на баченні її неповторного і визначального місця в світі.

У повісті «Теплий попіл» (1970) знаходимо чітко окреслену національну світоглядно-філософську концепцію людини, в рамках якої написані образи старого Гриви та хлопчика Степана: спочатку обидва персонажі повісті постають як істоти, смертельно вражені жахливим видовищем спаленого німцями рідного села Таража; потім, через усвідомлення своєї приналежності до односельців, прах яких лежить у ще теплому попелищі, Грива і Степан піднімаються до рівня індивідів – їх охоплює пекучий біль утрати всього, що вони мали спільного з рідними і близькими людьми до трагедії (тут зустрічаємо розпач і муку окремої людини-ндивіда за втраченим спільним, що єднало з іншими індивідами-односельцями, невідривне від «надсмертної муки» за втратою їх самих). Перехід до вищого духовного рівня, до рівня особи, йде через апокаліптичний образ: «Церква кричала... і на самісінькому вершечку стирчав розпечений хрест», і мати, яка пішла у вогонь за своєю дитиною [Харчук 1981: 208], – і від бачення цього (вже не очима, а серцем і розумом як «розпеченою душею») відступає страх істоти, застигає біль індивіда, а натомість з'являється духовна напруга особи, навіть її здатність до надлюдського душевного подвигу: зберегти пам'ять про загиблих, спорудивши могилу для їх праху; зберегти рідне село, заклавши для його відновлення першу землянку; відомстити паліям-вбивцям, пішовши до партизанів.

Оригінальною в плані художньої реалізації національної концепції людини є повість «Облава»(1983). Маленька дівчинка Параска несе в собі всі якості дорослої особи (зрілої особистості) навіть в умовах воєнного лихоліття: вона зберігає здатність до душевної творчості – рятує яблуньку, як свій родинний символ, ризикує заради матері, в загальному робить все, щоб жити [Харчук 1983 : 86] – і цим демонструє, що особа, навіть слабка фізично, завдяки своїх особистісних якостей, тобто завдяки своїй здатності пізнавати життя (навіть по-дитячому!) і творити у житті (навіть по-простому!), ніколи не опуститься до рівня істоти, пригнобленої та скаліченої обставинами, як це відбулося з персонажами повістей «Панкрац і Юдка» і «Крижі», відповідно, Юдкою та Лізою Дермак. З причини неоформленого або й деформованого особистісного рівня обидві опускаються на найнижчий щабель чуттєвої істоти, переступають через своє індивідуальне та особистісне заради

вдоволення своїх потреб як істоти: перша стає коханкою есесівця [Харчук 1981 : 127], а друга змінює родинне ім'я та прізвище на «арійське» – Ельза Дерман [Харчук 1981: 96]. Якщо Парасочка як особа робить все, щоб жити, то істоти Юдка й Ліза Дермак йдуть на все, щоб вижити.

Отже, творчість Бориса Харчука, як і кожного талановитого і самобутнього митця, акумулює в собі, а відтак і проектує на читача весь спектр кольорів і відтінків національного спітосприйняття, національно-ментального філософського прочитання людини у світі та світу в собі самому. У такому спектрі знаходимо відоме, що вже було предметом світоглядно-філософського осмислення, а також зустрічаємо маловідомі або недостатньо акцентовані чи, як тепер кажуть, мало актуалізовані загально-теоретичні або світоглядно-концептуальні елементи, художній контекст яких очікує свого дослідження та осмислення.

Зокрема, можна говорити про поки-що малошановані в нашій науці літературі концепти, поняття і принципи танатології. Борис Харчук торкається цієї проблематики у багатьох своїх творах. Зокрема, у повісті «Далека стежка до весни», де тематику твору «актуалізують роздуми письменника про життя і смерть: частиною життя, його незмінно природним явищем і раз-по-раз новим початком вічного становлення є смерть» [Співак 2008 : 42].

Знаходимо в Харчукових творах і елементи хаосології, елементи по-науковому нового прочитання хаосу як онтологічного феномена, якого намагаються уникнути чимало дослідників, аналітиків, науковців і навіть митців. Хаос у Харчуковому розумінні – не тотальний безлад, а круговорот, навіть круговерть подій, процесів, явищ, які все-таки мають своє осереддя, свій невидимий центр. Наприклад, в хаосі війни, що знищує все живе і творче, ламає людські долі як окремих людей, так і цілих народів, центром упорядкування Харчук бачить родинну хату [Співак 2008 : 41], навколо якої відновлюється зруйноване війною життя. Хата для людинобуття як центри зоряних орбіт на нічному небосхилі: на зоряному, на перший погляд, хаотичному небі фактором упорядкування виступають невидимі центри галактичних і зоряних орбіт.

Екзистенція як існування на межі Добра і Зла, Любові та Ненависті, Життя і Сметрі, Вірності та Зради – це спосіб

людинобуття всіх Харчукових героїв: і для Максима із «Невловимого літа» світ ділиться надвоє – на життя і смерть [Харчук 1981: 264 – 270], і для всіх інших персонажів з усіх творів письменника неминучою є ситуація вибору, в тому числі, між особистісними, родинними і суспільними, загальнолюдськими цінностями [Співак 2008 : 50].

Сучасна філософія, зокрема, філософія науки, розпочала послуговуватись низкою новітніх, модерних і навіть постмодерних категорій, які за аналогією з художньою метафорою є метафорами науковими. Серед них – категорія сингулярності – стану невизначеності, тобто стану, який формується в душі людини при її перебуванні в екзистенційній ситуації та який полягає в необхідності невпинного здійснення вибору між двома протилежностями. А зіткнення двох протилежностей – це, за постмодерною метафоричною термінологією, є біфуркацією, про що образно говорив вчитель Проскурняк з повісті «Крижі», характеризуючи війну: «Схрещуються не лише сила і зброя, схрещуються розум і душі» [Харчук 1981 *: 147]*. Тут з'являється вихід на ще одне сучасне науково-метафоричне поняття – флуктуацію, як невеликий, часто непомітний і, здавалося б, випадковий спалах, сплеск енергії у біфуркаційному зіткненні, який може вирішити долю такого зіткнення, а у війні таким флуктуаційним явищем стають навіть вчинки дітей: Оленка і Мартин, з тих же «Крижів», впливають на хід подій, рятуючи пораненого бійця [Співак 2008 : 28].

В часи Харчукової творчості про таке науково-філософське поняття як синергетика, що на сьогодні вважається якщо не останнім, то визначально важливим словом постмодерної науки та філософії, навіть не згадувалося. Однак, елементи синергетичного світосприйняття, для якого взаємодія двох дає більше, аніж сумарна дія кожного окремо (за формулою 1+1 >2), у Бориса Харчука знаходимо: двоє юних героїв «Крижів» Оленка і Мартин, взаємодіючи, досягають того, чого не змогли б зробити відособлено (порятунок бійця та інше). Якщо взаємодія двох дає більше, ніж сумарна дія кожного окремо, то синергетична єдність двох і більше осіб перетворює їх у єдине ціле і дає змогу витримати будь-яке життєве чи психологічне навантаження через особистісне єднання (за формулою 1+1+ 1= 1), де одиниця в сумі символізує не

число „один”, а фактор єднання – „єдиний”. В цьому суть синергетики, художньо означеної Харчуком: спільна, позитивно сформована взаємодія результат максималізує, синергетичне єднання у подоланні проблемних негативних факторів їх негативні елементи мінімізує. Як мовиться у народі, спільна радість – радість подвійна, а спільне горе – горе поділене. Образно: саме те, чого не вистачає українству як у діахронному, так і в синхронному контекстах.

Література: *Гречанюк 1987*: Гречанюк С. С. «Звичайні» люди Бориса Харчука // Гречанюк С. С. До слова чесного, живого: Літературно-історичні статті. – К. : Рад. письменник, 1987. – С. 150 – 184.; *Співак 2008* : Співак І. Е. Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики: Монографія. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток Лтд», 2008. – 180 с.; *Харчук 1981*: Харчук Б. Невловиме літо: Повісті. – К.: Рад. письменник, 1981. – 343 с.; *Харчук 1983* : Харчук Б. Облава. Повість // Київ. – 1983. – № 11. – С. 79 – 101.; *Харчук 1981* : Харчук Б. Теплий попіл : Повісті та оповідання / Передмова В. Дончика. – К. : Веселка, 1981. – 328 с.

Багнюк А. Философские аспекты творчества Бориса Харчука

Философские аспекты творчества Бориса Харчука анализируются в контексте украинской «философии сердца» сквозь призму украинского национального менталитета, современной концепции человека.

Ключевые слова: *национальный менталитет, концепция человека, существо, индивид, индивидуальность, личность, литературное творчество, художественное произведение.*

Олег Василишин, доц. (Кременець)

УДК 82.09
ББК 83.3 (4 Укр)

Українське харчукознавство упродовж другої половини XX століття і внесок у нього професора Романа Гром’яка

У статті простежено стан українського харчукознавства як окремої галузі в літературознавчій науці. Автор акценту увагу на рецепції творчості письменника-шістдесятника, здійснену Романом Гром’яком.

Ключові слова*: харчукознавство, критичні праці, рецепція, джерела письменницького світогляду, дискурс.*

The status of the Ukrainian "kharchukology" as separate sphere in literary science is traced in the article. The author emphasizes on the contribution made by professor Roman Gromyak in this realm.

Key words*: "kharchukology", critical works, sources of the writer's outlook, discourse.*

Ім'я Бориса Харчука (1931 – 1988) вписано яскравою сторінкою в історію української літератури. Він був з когорти тих, хто наближав національне відродження. Все своє життя і творчість віддав цій благородній і нелегкій справі, відтворюючи у романах, повістях, оповіданнях народний біль і жадання справжньої волі. Про літературну спадщину письменника написано немало. Є ґрунтовні огляди його творчості у книгах та журнально-газетних публікаціях К. Волинського, С. Гречанюка, Р. Гром'яка, С. Зінчука, Л.Луцак, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького; численні відгуки і рецензії на окремі книги прозаїка В. Агєєвої, Ю. Безхутрого, І. Бокія, В. Брюховецького, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, М. Наєнка, Л. Новиченка, А. Погрібного, Ю. Покальчука, П. Сороки, В. Стуса, Г.Штоня; спогади друзів і близьких письменника; У Волинському та Тернопільському державних архівах створено фонди (Р – 3246 та 3729).

На жаль, вивчення літературно-критичної спадщини письменника ще не було предметом окремого аналізу, тому перш, ніж вести мову про внесок професора Романа Гром'яка в українське харчукознавство (сподіваємося, що таке визначення має право на науковий обіг!), ставимо мету: простежимо рецепцію творчості Б.Харчука, що здійснювалася упродовж п'ятдесяти років.

Як відомо, деякі критика вилучали Б. Харчука з когорти «шістдесятників», проте його творчість розвивалася в контексті цього покоління українських митців. Тільки у річищі естетики шістдесятників можна збагнути новаторство ідейно-тематичного змісту, художню майстерність, філософічність мислення прозаїка, вплив його концептів на розвиток національної свідомості наступних поколінь. За життя письменника періодика друкувала лише ті матеріали, в яких були безпідставні напади і сфабриковані наклепи на нього. (Див. ст. «Антиісторичні вправи Б. Харчука» та «Всупереч життєвій правді). Об'єктивна оцінка творчості прозаїка починає з'являтися лише на початку дев'яностих років.

Критичні праці з питань творчості Б. Харчука умовно можна поділити на дві групи: 1) праці, які узагальнено розглядають творчість письменника на проблемно-тематичному рівні; 2) праці (їх зовсім мало), які подають аналіз окремого твору або двох, розглядаючи їх у контексті української та світової літератур. У деяких з них трапляються зауваження стосовно лексики тексту (правомірності вживання та використання того чи іншого слова). Це перші спроби мовознавчого аналізу творів письменника.

До першої групи можна віднести статті, що були надруковані у різний час на сторінках журналів «Дніпро», «Дзвін», «Вітчизна», «Дивослово», «Прапор» («Березіль»), «Українська мова і література в школі», «Урок української». Серед них є чимало спогадів про письменника, привітань з полуднем віку або рецензії у зв'язку виходом нового твору.

Письменник В. Яворівський у статті до 55-річчя акцентує на тому, що однією з основних тем творчості Б. Харчука є тема поклоніння матері. Матері у прозі письменника різні за віком, характером, місцем проживання, світосприйняттям (Лариса з повісті «Світова верба», Мар'яна з повісті «Коляда», Мотря Будна з повісті «Подорож до зубра», Соломонія чи Палагна з однойменних повістей), але всіх їх об'єднує сенс життя – життя задля дітей, сподівання на пам'ять.

Розглядаючи літературне життя в Україні у 70-х рр., не можемо не сказати й про те, що особистий приклад батьків прозаїка став джерелом, з якого черпав Б. Харчук наснагу для боротьби за ідею української державності, а своєрідною формою протистояння тоталітаризмові у творчості письменника можна вважати використання езопівської мови («Пастелі про давнє») [Василишин 1996: 14].

Літературознавець Г. Сивокінь у статті «Неясна відповідь на життєві питання» представив загальну оцінку повісті «З роздоріжжя» та роману «Кревняки», наголошуючи, що вся його творчість була послідовним прагненням бути з народом, а не поза ним [Сивокінь 1991 : 60].

Джерела письменницького світогляду, проблематику і тематику романів «Хліб насущний», «Кревняки», повістей «Зазимки і весни», «Два дні» розглядає критик М. Слабошпицький у статті «Питома вага слова».

До другої умовної групи критичних праць з питань творчості Б. Харчука можна віднести ґрунтовні розвідки С. Гречанюка (головна проблема – роду і пам'яті, духовного єства родової людини, взаємозв'язки людини і землі, людини і Всесвіту), К. Волинського (головна проблема – зникнення з психології селянина тяги і любові до землі – того, без чого його не можна уявити).

На наш погляд, серед праць відомих дослідників вирізняється науковий доробок професора Романа Гром'яка. Як свідчать листи Б. Харчука, які зберігаються в ДАТО (Фонд № р-3486. – Оп. 1. – Спр. 3729. – 8 арк.), факт їхніх літературних стосунків мав не тільки побратимський характер, але й був тим каталізатором, який виявляв об'єктивність критики професора Романа Гром'яка в складних суспільних умовах. В одному з листів Бориса Харчука до критика Романа Гром'яка, який подаємо з деякими скороченнями, знаходимо підтвердження цієї думки: «*Дорогий Романе, Ваша мила дружина – вся Ваша гармонійна тетралогія! Вчора я повернувся з Ірпеня, а сьогодні одержав Ваші «штрихи» – цілу дисертацію. Ніколи й ніхто ще так не писав: вивернули мою душу, щоб вона не родила блекоту, а тому я збрехав би, якби сказав, що все це мені байдуже»*. Такою була реакція Б. Харчука на першу статтю «Художні обрії Бориса Харчука» (до 50-річчя письменника). Вона хоч і має глянець «естетики соцреалізму» (П. Сорока), проте в ній є глибоке проникнення у творчу лабораторію прозаїка*: «Про що б не писав письменник, він бачить людину»* [Гром'як 1981 : 4]. У книзі «Що доведено життям» (К., 1988) автор, аналізуючи твори Ч. Айтматова, В. Астаф'єва, В. Бєлова, Ю. Бондарева, О. Гончара, П. Загребельного, Ю. Мушкетика, простежує тенденції художнього освоєння суперечностей переломного періоду в житті країни на прикладі й роману «Кревняки», якому «*видноту в сучасному літературному процесі забезпечили його історична першооснова, народні характери, художня майстерність автора»* [Гром'як 1988: 140].

Розглядаючи цей твір, критик слушно привертає увагу до вічних проблем взаємин землі і людини. Він наголошував на тому, що роман «Кревняки» «закорінений у чуттєву стихію побуту, в історію одного селянського роду, дає можливість читачам по-справжньому відчути і пережити моральність нашої правди: доля

людини, щастя сім'ї – в злитті з історією народу» [Гром'як 2009 : 64].

Наступною була книга «Література Золотого вересня» (К., 1989), за яку не раз критикові дорікали опоненти і не без підстав. У радянські часи згідно з ідеологічними стереотипами дослідники не могли уникнути того, щоб не протиставити Самчукову «Волинь» однойменній тетралогії Бориса Харчука. Причому епопею У. Самчука здебільшого вважали твором насамперед «націоналістичного спрямування», натомість у Харчуковому творі простежували передовсім «соцреалістичну тенденційність». У книзі Гром'яка поєднано тогочасний погляд з історико-літературними екскурсами, становлення суспільно-політичного життя на Західній Україні, простежено особливості змалювання світу в художніх творах таких письменників, як Ірини Вільде й В. Бабляка, Г. Тютюнника та І. Муратова, І. Чендея та Р. Іваничука, Б. Харчука й С. Пушика. Стосовно Б. Харчука, то вміщений у четвертому розділі книги «Крізь призму дитинства й історії» четвертий підрозділ «Борис Харчук – родом і серцем з Волині» написаний автором з особливою любов'ю й пієтетом:

«Свій образний світ понад 30 літ розбудовував і Борис Харчук. Волинь – його отчий край, письменник із нього вийшов і в нього вріс. «Волинь» – його чотиритомний роман. Тетралогія у восьми частинах, обсягом понад дев'яносто аркушів, завершено в 35 літ! (Услід за українським виданням том за томом з'являвся цей роман російською. Правда, останній том, готовий до друку, світу не побачив: розпочата в середині 50-х років робота по оновленню суспільства в кінці 60-х поволі згорталася)» [Гром'як 1989: 229]. У дискурсі літературознавця постать Б. Харчука вивищується й увиразнюється: «*Його пафос – у захисті людського в людині»* [Гром'як 1989: 248]. Цього разу дослідник аналізує значно більшу кількість творів, розкриває їхню глибину і прозірливість, філософський аспект, творчі потуги.

Літературознавець Петро Сорока у своїй статті „За покликом долі" називає тернопільського вченого „професійним однолюбом, який не зраджує глибинній пристрасті – рецептивно-комунікативному підходу до мистецтва слова, художньої літератури, її текстів»[Сорока 2007: 30]. У творчому доробку Р. Гром'яка постать Б. Харчука вимальовується несподіваними

літературними медитаціями. Показовими у цьому плані є три томи мемуаристики «Вертепу» (щоденникові записи переломних для України 90-х років). Наприклад: *«Є багатства – нема господаря. Є демократія – нема порядку. Отак і живемо. Одні шукають винних серед рухівців, другі – серед партократів, а вина – усіх по-троху, проте глобальна причина, як сказав би небіжчик Борис Харчук, у тому, що все «не туди закручено»* [Гром'як 1992 : 112].

«Колись з покійним Борисом Харчуком ми ходили поміж хащі на місці великого села. Мовчали біля зарослих сходів до школи, біля вцілілих пагорбів, біля ставка. Кожен з нас по-своєму уявляв руїни села і нашу народну біду – депортацію сіл» [Гром'як 1992: 220].

«…Дзвонять великодні дзвони. Сонячно надворі. А я пишу про «дурне», як сказав би Борис Харчук»[Гром'як 1995: 56].

У наступних виданнях до постаті Б. Харчука професор Р. Гром'як звертається в залежності від ситуації і обставин. І навіть тоді, коли в анкеті «Літературної України» «Рік літературний: оцінюючи створене» редакція запитувала, які твори збагатили 1988-й рік, то професор Роман Гром'як відповів*: «Його оповідання, видрукувані в «Києві», яскравіше підсвітили те з нашої історії 40-50-х років, що ледь жевріло в романах письменника, якому коновали від критики не давали можливості говорити тоді на повен голос. Мусив письменник померти, щоб ми опам'яталися?! Прикро і боляче. Доки ж ця гірка і ганебна тенденція в нашій моралі буде повторюватися?»* [Гром'як 1989 : 2].

Свого часу, презентуючи у літературному додатку до газети «Вільне життя» публіцистичний трактат «Слово і народ» Б. Харчука, через особливу скромність професор Р. Гром'як навіть не обмовився про те, яку роль відіграла саме родина Гром'яків у появі на світ цього «духовного материка» та «оголеної правди про націю» (І. Маслов). Адже, за словами дружини професора пані Марії Гром'як, вона у 80-х роках передруковувала з рукопису «Слово і народ» у своєму помешканні.

Серед публіцистики Романа Гром'яка цікавими будуть давні статті в сучасних «стилістично-оцінкових шатах», про які так образно висловився автор у книзі «Культура. Політика. Інтеліґенція» (Тернопіль, 2009). У виданні подаються літературно-критичні нариси і публіцистичні статті, які друкувалися з кінця 1980-х до початку 1995. У розділі «Правда – найвища моральність.

Суперечності життя – конфлікти літератури – позиція критики» досить поглиблено і ґрунтовно розглядає найбільш резонансний роман «Кревняки», який здобув, за словами Р. Гром'яка, високу оцінку критики і визнання читачів, бо це – широке епічне полотно досконалої форми.

Сучасне харчукознавство поповнилося дисертаційними дослідженнями Ірини Співак та Світлани Полякової. Окрім того, Ірина Співак видала монографію «Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики», у якій досліджуються особливості поетики повістей Бориса Харчука, написаних у 70-х – 80-х рр. XX століття, зокрема, проблематика та специфіка її художнього втілення, аналізуються сюжетно-композиційні особливості повістей письменника у зв'язку з розвитком його образного мислення, еволюцією стилю.

Упродовж 80 – 90-х років у Р. Гром'яка склались щирі і теплі стосунки з Борисом Харчуком. Про це свідчать листи, зустрічі в Лозах та Києві. Після смерті письменника Р. Т. Гром'як навідувався до його матері, розраджуючи душевний її біль та втрату сина. Усі ювілеї, присвячені постаті письменника у Кременці не обходилися без його участі та організаційної допомоги. Причетність літературознавця до видавничих справ – річ закономірна, тож у книзі «Дмитро Павличко. Десять віршів про мову, Борис Харчук. Слово і народ» (Тернопіль, 2007) він звертається до учасників Всеукраїнської олімпіади з української мови та літератури: «*Образи, образні мотиви поезій Павличка, й аналогії та концепти Харчука давно вже функціонують у нашій культурі. Тепер належить Вам, молодому поколінню, народженому в незалежній Україні, осягати потенціал «великого слова великого народу», захищати «скривавлені слова» від фарисеїв і лиходіїв…».*

У Кременецькому гуманітарно-педагогічному інституті імені Тараса Шевченка з 2005 року діє науково-дослідна лабораторія «Творчість Уласа Самчука та Бориса Харчука: художній літопис XX століття», яку на громадських засадах очолює Р. Т. Гром'як. Щороку викладачі кафедри української мови і літератури разом зі студентами оприлюднюють результати своїх досліджень на виїзних засіданнях в Тилявці та Лозах.

Не раз висловлюють думку про те, що історикові літератури треба «захворіти» письменником, і якщо така «недуга» буде тяжкою, більше ймовірності тоді до успіху. Зрозуміло, що на голому місці ніщо само по собі не зводиться. Отож, аби достеменно вивчити усі перипетії непростого Харчукового життя в літературі, довелося відвідати ряд архівів, записати низку спогадів, зібрати рукописи, навіть відзняти відеофільм, зрештою, організувати в Кременецькому педагогічному інституті єдину в Україні світлицю-музей письменника. Допомогав нам і був керівником професор Роману Гром'як, котрий, власне, через особисту дружбу з Б. Харчуком, стимулював нас до вивчення спадщини відомого українського прозаїка.

Справді, йде процес нової інтерпретації художніх текстів Бориса Харчука: захищені кандидатські і магістерські дисертації. На малій батьківщині письменника за сприяння Романа Гром'яка відбуваються щорічні Харчуківські читання. 2011 рік – це рік 80-річчя від дня народження письменника. Тому багаторічні напрацювання вченого є особливо актуальні і засвідчують його вагомий внесок в українське харчукознавство.

Література: *Василишин 1996:* Василишин О. В. Борис Харчук в умовах тоталітарного режиму // Дивослово. – 1996. – № 4. – С. 14.; *Гречанюк 1991*: Гречанюк С. С. Задля цього жив // Харчук Б. Твори: В 4-х том. – Т. 1. – К.: Дніпро. – 1991. – С. 5-32.; *Гром'як 1981:* Гром'як Р. Т. Художні обрії Бориса Харчука // Вільне життя, 1981. – 13 вересня.; *Гром'як 1988:* Гром'як Р. Т. Що доведено життям (Актуальні проблеми літератури і літературної критики). – К.: Дніпро, 1988. – 257 с.; *Гром'як 1989*: Гром'як Р. Т. «…такий закономірний парадокс характеризує наші здобутки в прозі» // Літературна Україна. – 1989. – 26 січня.; *Гром'як 1989*: Гром'як Р. Т. Література Золотого вересня: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1989. – 358 с.; *Гром'як 1992*: Гром'як Р. Т. Вертеп… (спогад-роздум) // Бібліотечка журналу «Тернопіль». – Вип. 3, 1992. – 335 с.; *Гром'як 1995*: Гром'як Р. Т. Вертеп-2, або В хащах влади (спогад-роздум). – Тернопіль: «Збруч», 1995. – 296 с.; *Гром'як 2009*: Гром'як Р. Т. Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця. – Тернопіль: Джура, 2009. – 400 с.; *Сивокінь 1991*: Сивокінь Г. М. «Неясна відповідь на життєві питання» // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 9. – С. 59 – 61.; *Сорока 2007*: Сорока П. І. За покликом долі // Слово і Час. – 2007. – № 3 (555). – березень 2007. – С. 30 – 32.

В статье прослеживается состояние украинского харчуковедения как отдельной отрасли в литературоведческой науке. Автор

акцентирует внимание на рецепции творчества писателя-шестьдесятника профессора Романа Громяка.

***Ключевые слова**: харчуковедение, критические работы, рецепция, источники писательского мировоззрения, дискурс.*

О.Р.Дубровський, асп. (Кременець)

УДК 82.091
ББК 83.3 (4 Укр**)**

Концепт сім'ї у творах Галини Гордасевич

***У статті висвітлено особливості вираження концепту «сім'я» у повістях Г. Гордасевич та Б.** Харчука. Зроблено акцент на специфіку стосунків між чоловіком та дитиною у прозових творах обох авторів.*

***Ключові слова:** концепт, сім'я, концептосфера, фокалізація, внутрішній сповідальний монолог.*

The peculiarities of the expression of the concept "family" in the stories by G. Gordasevych and B. Kharchuk are represented in the article. The specifics of the relationships among the man and the child in the prosaic works by both authors is accented.

***Key words:** concept, family, conceptosphere, focalization, inner confessional monologue.*

Сім'я – соціально-психологічне об'єднання близьких родичів (батьків, дітей, бабусь, дідусів), які живуть спільно і забезпечують біологічні, соціальні й економічні умови для продовження роду [Кузьмінський 2011]. Концепт (concept, konzept) – термін, який служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (lingua mentalis), всієї картини світу, відображеної в людській психіці [Кубрякова 1996: 21].

Однак концепт як об'єднання інформацій про всі ознаки реалії є ширшим за поняття як узагальнення основних істотних ознак. Із концептуальної точки зору сім'я пов'язана і з людьми, і з системою відносин між ними, і з феноменами батьківства та материнства тощо. Тому практично кожен літературний твір так чи інакше заглиблений у концептосферу сімейних відносин.

Проблемеми сім'ї на усіх рівнях (філософському, психологічному, соціологічному, літературознавчому тощо) досліджують займає низка вчених. Серед них Т. Алєксеєнко, Д. Воронцов, З. Зайцева, М. Касянчук, О. Коструб, Т. Кравченко, О. Макеєв, О. Плахотник, О. Проценко, О. Хромова, Н. Шевченко та інші. Це доводить значущість цього соціального інституту. Метою нашої статті є з'ясування ролі сім'ї як концептуальної категорії у творчості Галини Гордасевич та Бориса Харчука. Проблеми сім'ї належать до категорії вічних, а відповідно – актуальних у всі часи, незалежно навіть ні від історичної доби, ні від літературної епохи (тобто панівного у певний час літературного напряму). Розгляд концепту «сім'я» як ментально-духовної одиниці та її лінгвістичного втілення у межах художнього тексту дає можливість ширшого аналізу виховних потенцій літературного твору, дозволяє краще осягнути глибину аксіосфери як зображених персонажів, так і самого автора.

І в Бориса Харчука, і в Галини Гордасевич є твори з яскраво вираженою «сімейною» проблематикою. У Галини Гордасевич це автобіографічне есе «Із сімейного альбому», повість «Ноїв ковчег», у Бориса Харчука – роман «Волинь», де «сімейному питанню» приділено чимало уваги. Так, наприклад, у повісті «Ноїв ковчег» письменниця показує родину отця Іларія – рідкісний зразок ортодоксальної української сім'ї священика із традиційним вихованням. До неї горнуться інші родини, яких жене ненаситна лють війни. У новелі «Мовчання» ситуація інша: батько – жорстокий служитель репресивної машини, котрий без докорів сумління кийком лупцює людей, – прагне не приносити цієї люті у сім'ю. Але не виходить. У повісті «Неслава» Б. Харчука син випадково поцілує сніжкою в тіло мертвого батька біля паркану. В оповіданні «Бабуня» онуки відчувають свою неповноцінність через відсутність дідуся.

Проте є в обох письменників твори, де концепт сім'ї набуває особливого відтінку, котрий так рідко зустрічається в художній літературі – власне, як і в повсякденному житті. До них можна віднести повісті «Двадцять років і один день» Галини Гордасевич та «Онук» Бориса Харчука. У них концепт сім'ї – це щось бажане, можливе, та на даний момент не існуюче. Це те, що переслідує героїв, читається між рядками і що не може реалізуватися.

Причому яскраво простежується авторська фокалізація, де сім'я – сакральна цінність. У повісті «Онук» Б. Харчука вона реалізується через думки Оврама. Його позиція надзвичайно проста і зрозуміла з погляду вічних цінностей, антитези «добро – зло». Сім'я для нього – не штамп у паспорті, а відповідальність, чоловічий обов'язок дбати про добробут рідних людей, крім того, вона у нього в першу чергу асоціюється із материнством / батьківством, зречення якого неприродне не лише для людини-християнина, але і для будь-якої живої істоти на Землі. Це первинний інстинкт. Позбутися його – значить позбутися самого себе: *«... Усі тварини люблять, бережуть і плекають своїх дітей, хоч їм ніхто не каже цього робити і ніхто їх цього не вчить, а вони, німі, мудріші за академію яких хочеш наук»* [Харчук 1987: 23]. *«В морозах, у заметілі, валячи дерево, думав про свою Валю, відчував себе чоловіком і батьком, хоч вони з Валею ще не були в загсі, а Ната ще не з'явилася на світ. Валя писала про це натяками, і він думав про Нату, коли її ще не було. Чому ж вона не хоче свого хлопчика – не хоче бути мамою?»* [Харчук 1987: 23].

У повісті «Двадцять років і один день» Галини Гордасевич думка про справедливе відновлення сім'ї як природної клітини в суспільному організмі читається між рядками завдяки самій ситуації: героїня випадково зустрічає батька свого сина, вона і досі небайдужа до нього, виявляється, він зовсім не винний у майже двадцятилітньому мовчанні. Однак вона надто звикла до свого безсімейного життя і не хоче нічого змінювати: «*Їй все страшніше ставало від думки, що з учорашнього дня її життя круто і непоправно ламається»* [Гордасевич 2009: 322].

Як і Б. Харчук, Г. Гордасевич розмірковує над цінністю материнства і батьківства через репрезентацію думок героїні Алли (в обох повістях нарація гетеродієгетична): *«... І вона тоді думала, що він надто молодий, в ньому ще не прокинулось батьківське почуття. Видно, воно так і не прокинулось»* [Гордасевич 2009 : 303]. Для Павла із повісті Галини Гордасевич, як і для Оврама із повісті Бориса Харчука сім'я – це не офіційний вердикт, підкріплений паперами, а почуття. Авторка підкреслює це наступною реплікою героя: *«Знаєш, це, мабуть, смішно, але я все життя, коли говорив «моя жінка», то мав на увазі тебе, а не тих жінок, що були вписані в мій паспорт»* [Гордасевич 2009 : 305].

Нарація від третьої особи у повістях має свої гендерні особливості. Так, Г. Гордасевич висвітлює події крізь призму жіночої свідомості, зосібно, персонажа Аллу. Широке використання діалогів, де героїня розкриває свої найглибші переживання, та внутрішніх сповідальних монологів засвідчує гомодієгетичну нарацію, наближену до Я-автобіографічного оповідача, однак не тотожним фізичному авторові. Зважаючи на біографію письменниці, можемо зробити висновок, що багато штрихів до характеру героїні взято від самої авторки. Стосується це, зокрема, і поглядів на сім'ю.

Б. Харчук показує події, пропущені крізь сито свідомості чоловіка – Оврама. У нього чорне – це чорне, а біле – то біле. У першу чергу це стосується материнства / батьківства: *«Він нічого не заперечував, хоч його поривало заперечити: батьки, мовляв, батьками, а матері від своїх дітей не відрікаються»* [Харчук 1987: 30].

Обидва автори в межах концептосфери «сім'я» не ідеалізують чоловіка, котрий повинен бути головою родини. Тільки в Б. Харчука є зовнішнє протиставлення «Оврам (дідусь Яшка) – Яшковий батько» (про останнього, котрий кинув вагітну від нього подругу, мовиться фрагментарно). В Галини Гордасевич це протистояння внутрішнє: «Павло колишній – Павло теперішній». Павло сьогоднішній усвідомлює свою провину і свою відповідальність: *«А цій я сказав: забирай все, що є в домі, тільки залиш мені сина. За все на цьому світі доводиться платити. Мабуть, за те, що два моїх сини виросли без батька, третього я повинен виховати сам, без матері»* [Гордасевич 2009: 303].

І все ж єднає обидві повісті рідкісний для вітчизняної художньої літератури феномен: саме чоловіки виявляються сильнішими носіями духовного начала, саме вони залишаються виконувати функцію єднальної ланки між поколіннями одного роду. Якщо Алла («Двадцять років і один день») не знайшла в собі сили волі покинути своє цікаве й забезпечене життя заради тихого сімейного затишку, то дружина і донька Оврама («Онук») просто ганебно втекли, залишивши його з онуком на руках. Наведемо для прикладу кінцівки обох повістей: *«Автобус рушив, вона повернула голову, щоб не бачити їх – високого худорлявого чоловіка в коричневому пальті і серйозного хлопчика. Вони трималися за руки*

і дивилися їй вслід. Потім автобус повернув за будинки, їхні силуети поволі щезали з Аллиних очей» [Гордасевич 2009 : 324]. *«Яшко стояв босоніж у світлиці, чи залі, перед двома фотокарточками у засклених рамках під одним рушником. Звівши угору очі, звернувши їх до фотокарточки дівчини з білими бантами в косах, казав: – Ти хоч раз зійди з карточки. Хай ніхто-ніхто, і той капелюшник не каже, що тебе нема, а то я б'юся з ним за тебе. Мамо, явися! Хіба ж ти сама не знаєш: не так пилка, як ті клинці. Явися, мамо!*

Оврам це почув і нишком відступивсь. Йому з очей зірвалася сльоза. Впала і розбилася» [Харчук 1987: 45].

Таким чином, повноцінної сім'ї із матір'ю, батьком і дитиною не утворилось в обох випадках. Однак, і Павло, і Оврам цілком перейняли на себе одну із основних функцій сім'ї із дітьми – виховну. У тексті обох повістей про тепле ставлення на основі довіри, відкритість у спілкуванні відповідно між батьком та сином, дідусем та онуком можемо здогадатися із парентального діалогічного дискурсу. Наведемо окремі зразки з обох творів «*– Татку, – прибіг Едуард з олівцем в руках, – татку, що ви тут робите?– Смажимо картоплю. Зараз будемо їсти. Ти ж хочуш їсти? – Хочу, – хлопчик потягнувся до Павла. – Дай я тебе полюблю. Павло нагнувся над ним, син обійняв його за шию, притиснувся до щоки. – Я заскучив. Тебе так довго не було»* [Гордасевич 2009 : 304]

– Півні, а киш! – розборонив їх Оврам і повів Яшка. – Ти чого бився з тим капелюшником? Ви чого не поділили?

Хлопчик мовчав.

– Я тебе запитую?

Вовкуючи, Яшко відбуркнувся.

– Того.

Оврам більше не перепитував, знав: коли онук вовкує, слова від нього не почуєш, ліпше почекати, сам розкаже, а потім мало що можуть не поділити між собою шибайголови, як поб'ються, так і помиряться.

Вони квапом чесали додому: там усе їх чекало [Харчук 1987 : 44].

Отже, концепт сім'ї – надзвичайно складна і комплексна реалія, яка потребує всебічного дослідження та інтегрування

зусиль науковців різних галузей. Та в першу чергу – це основа нашого соціального буття. На цьому онтологічному аспекті актуалізують увагу своїх читачів Б. Харчук та Г. Гордасевич. Пошук і неможливість досягнення героями їх повістей сімейної злагоди повинні вчити нас цінувати ці речі та берегти їх. Материнство / батьківство, щаслива родина – це дар і відповідальність, основа розвитку усього людського роду на Землі. Тому письменники з високою мірою художньої довершеності роблять акцент саме на цих реаліях.

Література: *Гордасевич 2009* : Гордасевич Г. Л. Твори. – Львів: Каменяр, 2006. – (Серія «Спадщина»). – Т. 3: Мала проза, повісті [текст] / Упоряд. Б. Гордасевич. – 2009. – 325 с.; Кубрякова 1996: Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузгина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – М., 1996. – 106 с.; *Кузьмінський 2011*: Кузьмінський А. І. Педагогіка у запитаннях і відповідях. Словник педагогічних термінів [Електронний ресурс].– Режим доступу: http://pidruchniki.com.ua/pedagogika/slovnik_pedagogichnih_terminiv

Харчук 1987: Харчук Б. М. Онук // Вітчизна. – Київ, 1987. – С. 16 – 45.

Дубровский О.Р. Концепт семьи в произведениях Галины Гордосевич

В статье отображаются особенности выражение концепта «семья» в повестях Г. Гордасевич и Б. Харчука. Сделано акцент на специфику отношений между мужчиной и ребенком в прозаических произведениях обоих авторов.

Ключевые слова: *концепт, семья, концептосфера, фокализация, внутренний исповедальный монолог.*

Л.М.Кравець, доц. (Кременець)

УДК 37.013.2
ББК 74. 03 (4 УКР)

Педагогічні погляди Бориса Харчука

Стаття присвячена аналізу поглядів українського письменника Бориса Харчука на проблему виховання та навчання дітей. Показано, як письменник відстоює права дітей на освіту і яку роль у становленні особистості учня відіграє учитель.

Ключові слова*: народ, школа, учитель, учні, діти, батьки, виховання, культура, мораль, держава.*

The article deals with the analyses of the views of the Ukrainian writer Boris Kharchuk on education and upbringing of children. The writer's defence of children's rights on education and the role of the teacher in forming the pupil's personality is presented.

***Key words**: people, school, the teacher, the pupils, children, parents, upbringing, culture, moral, state.*

У наукових виданнях недостатньо висвітлені питання про використання творчої спадщини Бориса Харчука, його життєвого шляху, багатого літературного досвіду у виховній роботі з дітьми, спрямованій на формування їнього світогляду, на те, щоб вони ставали повноцінними громадянами української держави.

Відродження української культури, висока зацікавленість здобутками митців, які її творили, перебуває в центрі уваги сьогоднішніх науковців. Немало досліджень присвячено й творчості Б.Харчука як літописця Волині. До авторів, які вивчають творчість Б.Харчука належать: М.Жулинський – «Борис Харчук в контексті духовного самовираження шістдесятників»; О.Василишин – «Еволюція художнього мислення Бориса Харчука»; Р.Гром'як – «Борис Харчук – родом і серцем з Волині»; І.Співак – «Поетика повістей Бориса Харчука»; С.Полякова – «Стильові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука» та ін. Нині спадщиною письменника цікавляться й молоді науковці.

Мета статті – простежити освітянські погляди Б.Харчука, відображені в оповіданнях і повістях письменника. Кожнен народ має своїх героїв, які залишили помітний слід в історії. Із часом їх імена стають національними символами, народним надбанням. Таким представником української нації є Борис Харчук, багатьом літературним героям якого притаманні кращі риси нашого народу. Для його творів характерними є кордоцентризм, теїзм, індивідуалізм, екзистенціалізм.

Борис Харчук наполегливо переконує, що у кожній державі, за будь-якої суспільної системи завжди були ті, хто виховував і хто навчав молодих. Педагогічна професія завжди користувалася популярністю серед народу. Напевно, саме тому до образу школи й учителя звертається багато українських письменників, серед яких вагоме місце посідає Борис Харчук. Певну частину свого творчого доробку він присвятив літературі для дітей та про дітей. Ставлення письменника до школи було особливим. Із його творів випливає,

що вона повинна перебувати в центрі найважливіших подій країни. Школа – це осередок, де формується грамотна і повноцінна особистість. Тому обов'язком цивілізованої держави була, є і повинна бути турбота про належний рівень освіти. Ці ідеї також пронизують чимало творів Бориса Харчука.

Споконвічне прагнення українського народу до науки, до навчання, грамоти цікаво й неординарно змальовано в оповіданні «Школа». Історію старої Насті на прізвисько Буква і школи у волинському селі тут переказано на чотирьох сторінках. Героїня-Настя тут уособлює український народ, гнаний і гноблений, однак безсмертний, який завжди хотів мирно жити у злагоді зі своєю та чужою совістю. Вічний потяг до знань, до світла – ось мотиви, що звучать у цьому оповіданні.

Борис Харчук за допомогою художнього слова переконує, що найсвітліші спогади у людей пов'язані зі школою. Так, у повісті «Зазимки і весни» малі Данилко і Катря, голодні й безсилі, втікають від переслідувань. А щоб не замерзнути, сестричка пропонує братикові: «Данилко, давай писатимемо. Я тебе вчитиму, як нас у школі вчили» [Харчук 1989: 313]. Діти люблять свою школу, клас, вчителя. І навіть у хвилини, коли їм загрожує смерть, звертаються до цього світлого образу.

Для Бориса Харчука образ школи є дуже дорогим. Для письменника його перший наставник-педагог Дорошенко уявляється святим. Саме тому у Харчукових творах є образи вчителів здебільшого повчальними, як-от: грамотна, добра, чуйна, культурна людина, одним словом – інтелігентка Єва Станіславівна, яку діти обожнюють [Харчук 1969: 34]. А ось контрастний образ вчителя Пивоварова: «Низенький, кругленький, обличчя, наче той бурячок, задер, поставив ногу на стілець, великі пальці обох рук запхнув за широкий військовий ремінь із жовтою мідною зіркою, примружив сіренькі очі» [Харчук 1989: 331]. Тут за допомогою експресивної лексики письменник розкриває ницість цієї людини, яка взяла на себе обов'язок навчати інших. Немало в теперішній школі таких пивоварових, які байдужі до дітей.

Майбутньому письменникові дуже хотілося вчитися. Подібне бажання притаманне героям його творів. Це засвідчує поведінка персонажа твору «Йосип з гроша здачі». Він, притримуючи полотняну торбинку, залюбки топотів босими

ногами по холодній осінній землі до школи. Та гірке то було навчання, і пан керовнік не любив простих хлопців, не терпів української мови, всіляко глузуючи з неї, а то бив лінійкою по руках, тому що чув з уст школяра українське слово. Затиснувши в кулаці мідний гріш, по дорозі крокує школяр, якому здається, що все село дивиться на нього зі здивуванням та захопленням. Але «шкільна наука» починається для нього з гіркої образи: олівець коштує півгроша, а пан директор, відпускаючи олівець, не дав йому здачі. З наївною наполегливістю вимагає хлопчисько свої гроші не для себе: молодший хворий братик Йосипа просив принести йому хоч малесеньку цукерочку. Звідси й виникло насмішкувате прізвисько «Йосип з гроша здачі».

Малий Таранчук охоче навчається, але змушений пропускати уроки: то треба підсобити батькові зорати взятий в оренду клапоть поля, то сидить удома, бо немає чобіт. Становлення характеру героя простежується поступово. Якщо у перших розділах хлопець постає лякливим і несміливим у новому для нього оточенні, то пізніше у нього пробуджується почуття власної гідності. Йосип був покараний господарем за те, що пустив корів у посадку. З його уст не зронено й слова, зате заціплені зуби вказують на норовистий характер хлопця. Із внутрішнім перетворенням героя змінюється його портрет. Автор змальовує його з глибокою симпатією, переживаннями, чітко й стисло, вказуючи на вдачу: «Змарнів, замисленим став Йосип. На худому обличчі витягнувся довгий ніс. Тонкі губи були завжди стиснуті. Сині материнські очі, здавалось, трохи запали. Під ними виднілись темні кола. Любив бути на самоті» [Харчук 1969: 51 – 52].

Подібно вимальовується й образ Антона Таранчука, який, крім нестатків і постійних принижень, не зазнав просвітку в житті. Тому його серце й душа були черствими та зболеними.

Борис Харчук охоче писав для дітей. Мабуть, половина його книжок створена саме для них. Звичайно, у кожному творі – своя тема, свій сюжет, свої герої, але є в цих книгах те, що їх об’єднує. Письменник професійно змальовує психологічні портрети, розкриває емоційні стани, дає оцінку вчинкам дітей, тобто здійснює глибоку психологічну характеристику героїв. У повісті «Крижі» він переконує читача, що життя виховує і накладає свій відбиток на дитину. Мартин, головний герой повісті, у школі

навчається найкраще і в хлоп'ячих справах найметкіший. Але тягар зовсім недитячої відповідальності, що упав на його плечі, змушує хлопця утримуватися від пустощів і хлоп'ячих бійок. У нього пробуджується тверезий розум, виробляється доросле ставлення до життя, коли бере на себе чужу провину. Твори Б. Харчука свідчать про глибоке проникнення автора у дитячу психологію, вміння і бажання розкрити внутрішній світ підлітка та особливості його входження у доросле життя. Автор допомагає читачеві проникнути у незупиннй процес формування моральних і духовних цінностей, що лягають в основу світогляду сформованої особистості.

У багатьох повістях, оповіданнях автор наголошує, що школа повинна стати другою домівкою для дітей, тому що у кожного з них різні сім'ї, не завжди складаються стосунки з батьками, іноді їх не розуміють, ні з ким поділитися своїми проблемами. Ось чому саме вчитель повинен вчасно, мудро прийти на допомогу, щоб не образити дитину і знайти вихід із скрутної ситуації.

Борис Харчук понад усе ставить святість стосунків родинного кола. Людина без роду, без племені не може бути щасливою, вона не здатна самореалізуватися та поважати себе. «Вселенна шумить, гуде як вітер, і реве, переливається, гримить як ріка. І тендітне зілля на її березі промовляє чарівним найніжнішим голосом, що людині поза родом нема людства, нема безсмертя» [Гречанюк 1991].

І ще одна вічна проблема. Школа мусить знати батьків своїх учнів, хотіти і вміти з ними працювати. Приклад таких стосунків показаний у повісті «Зазимки і весни». У цьому творі письменник зобразив бабу Ксеньку,яка «ні разу не була в школі. Їй не доводилося вислуховувати погане про Катрю. Інколи бабу перестрівала на вулиці вчителька, хвалила приймачку-онуку» [Харчук 1989: 334]. Знайти підхід до батьків, постійно проявляти зацікавленість проблемами сімейного виховання, співпрацювати з родинами – ось шляхи, які допоможуть уникнути багатьох помилок у роботі з дітьми.

Особливу роль письменник відводить жінці-матері, яка дає початок роду і є берегинею сім'ї; жінці-трудівниці, праця якої стає початком всього живого на землі. За допомогою художнього слова письменник виховує у дітей глибоку повагу до матері, підсвідомо

навіює, що основне призначення жінки на Землі полягає у тому, щоб народжувати і виховувати дітей. Адже саме на жінці лежить велика відповідальність за майбутнє її дитини. Автор гордиться традиціями краю: глибоко шанувати матір, возвеличувати її як святу. Ось характеристика одного із багатьох жіночих образів Б.Харчука: «Життя як один день: тільки світанок і вже сутінки. Сизого досвітку, передніше від сонця схилилася над грядкою і не мала часу розігнутися синього вечора. Її душа – насіння, що прагне в ріст і в квіт. Зачерпнувши, брала насіння з поділку і садила квасолю, часник, петрушку, сіяла огірки, цибулю, моркву – сіяла і садила душу. Її душа пахне кропом і цвіте маком» [Гречанюк 1991]. У цих рядках втілені велика любов і шана до жінки, яка вкладає своє життя і працю в дітей, яка безжально віддає часточку своєї душі кожному, хто цього потребує, забуваючи про себе, своє здоров'я, і своєю жертовністю возвеличує материнську гідність.

Проблеми духовного становлення маленьких особистостей показано у повісті «Діана». Міська дівчинка Марта приїжджає влітку на село до родичів. Автор переконує читача, як благотворно впливає на дитину сільська природа. Так, довірливість, беззахисність маленького цуценяти, яке поступово перетворюється у справжню вівчарку, приваблюють Марту, змушують переборювати в собі щось недобре, пробуджують в ній позитивні імпульси. Письменник наштовхує на мудрі і глибокі думки про те, як брак спілкування дітей з природою збіднює їхнє життя. Також у цьому тексті автор розкриває гармонійне поєднання людини і природи. Лише у природному він вбачає справжність, істинність, моральність. І саме гармонія дитячої душі із живим світом виховує у них гуманне ставлення до людей, усього живого і неживого, формує уміння і бажання творити добро. Школа повинна нести за це відповідальність. На превеликий жаль, нинішня школа не завжди відповідає прагненням батьків, інтелігенції, захисників національної ідеї бачити дітей морально та духовно вихованими та захищеними від зла, що є у житті.

Імпонує пристрасний заклик письменника бути щирим і добрим до рідного: річки, поля, лісу, до батька-матері, пісні-мови. Все це, переконує Борис Харчук, ми одержали в спадщину від багатьох поколінь, які жили до нас і мусимо передати майбутнм поколінням. Почуття обов'язку перед власною совістю і перед

людьми допомагали та допомагають формувати у маленьких громадян твори цього талановитого письменника.

Отже, погляди Бориса Харчука про школу актуальні й нині, тому що він зумів побачити і талановито зобразити її такою, якою вона була, передбачити її майбутнє, переконати про необхідність здобувати знання у будь-яких умовах. Письменник любить дітей, намагається зрозуміти їх, проникнути у світ дитинства, розкриває його проблеми і особливості входження підлітків у доросле життя. Б.Харчук розкриває проблеми школи, яка, формуючи націю, несе відповідальність за її майбутнє, за інтелектуальне, духовне, моральне обличчя народу. Саме ці ідеї письменника вимагають детального вивчення й переосмислення з метою використання у практичній діяльності школи.

Література: *Василишин 2009:* Василишин О., Василишин І., Равлів І. Вивчення творчості Б. Харчука в школі: матеріали до уроків. – Тернопіль: Мандрівець, 2009. – 108 с.; *Гречанюк 1991:* Гречанюк С. Задля цього й жив… [передмова]. – К. : «Дніпро», 1991. – Тв. У 4-х т. – Т. 1. – С. 11, 18.; *Покальчук 1981*: Покальчук Ю. Правда у нас самих // Дніпро. – 1981. – № 1. – С. 152 – 155.; *Харчук 1970*: Харчук Б. Горохове чудо: повість. – К.: Веселка, 1970. – 112 с.; *Харчук 1979:* Харчук Б. Крижі: повісті й оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 129 – 237.; *Харчук 1969*: Харчук Б. Йосип з гроша здачі: повість. – К.: Веселка, 1969. – 140 с.; *Харчук 1989:* Харчук Б. Зазимки і весни : повісті. – К. : Веселка, 1989. – С. 307 – 430.; Харчук 1979: Харчук Б. Школа: повісті й оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 5 – 10.; *Чернихівський 2001:* Чернихівський Г. Портрети пером. – Кременець-Тернопіль: ВАТ Папірус, 2001. – 305 с.

Статья посвящена анализу взглядов украинского писателя Бориса Харчука на проблему воспитания и обучения детей. Показано как писатель отстаивает права детей на образование и какую роль в становлении личности ученика играет учитель.

***Ключевые слова**: народ, школа, учитель, ученики, дети, родители, воспитание, культура, мораль, государство.*

О.А.Марунько, *канд. філол. н. (Кременець)*

УДК 821.161.2.0. 19
ББК 83.3 (4 Укр)

Концепт кохання в повісті «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука

У статті розглядається концепт як поняття у сучасному літературознавстві, пропонується модель аналізу художнього концепту та репрезентація концепту кохання в повісті Б. Харчука «Панкрац і Юдка».

Ключові слова: *повість, концепт, текстовий концепт, картина світу, концепт кохання.*

The article considers the concept as an idea in modern literary criticism, offers the model for analyzing the concept, and representation of the concept LOVE in «Pankratz and Yudka» by B. Kharchuk.

Key words: *concept, text concept, culture concept, the world picture, the concept LOVE.*

Українська воєнна проза 60 – 80-х рр. XX століття розглядається в контексті художніх новацій письменників-шістдесятників, з їх інтересом до внутрішнього світу людини, діалектики душі та морального вибору. Змінюється сама концепція війни: тепер вона постає не тільки як вияв героїзму на фронті, а й як кризова форма буття людини, «як духовний стан, або, точніше, як нове знання про людину, чия родова сутність уперше за всю своє буття зазнала такого жорстокого випробування, як фашизм» [Агеєва 1989]. Саме такий підхід до висвітлення воєнних подій зреалізував Борис Харчук у творах, що змальовують події Другої світової війни. Своєрідна стильова манера письменника не залишилася непоміченою, що засвідчено у працях А. Бойка, В. Брюховецького, К. Волинського, Р. Гром'яка, С. Гуменюка, С. Крижанівського, Є. Михайлюка, В. Речмедіна, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького та ін. Проте досі не було детально проаналізовано мистецтво психологічнгого моделювання героїв, які належать до різних націй, мають різні ідеологічні переконання, але знаходяться в певний проміжок часу в одному просторі та переживають почуття кохання один до одного. Отже, метою цієї статті є з'ясування особливостей розуміння концепту «кохання» в

екстремальних для людини умовах – військових – на прикладі художнього світу повісті Б. Харчука «Панкрац і Юдка», окреслення тематичних ліній, мотивів, колізій та образів, які задіяні у формуванні цього текстового художнього концепту.

У когнітивному літературознавстві поетична картина світу, яка створюється автором літературно-художнього твору, реалізується через систему концептів, що подаються у специфічному словесно-образному виразі. Вони утворюють складну й багатопланову концептуальну структуру художнього тексту, що відображає реальність, пропущену крізь призму авторської уяви, та втілює сутність його творчого задуму. У сучасній науці виокремлюються два основні підходи до аналізу концептів: лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний. Дослідники, які репрезентують лінгвокогнітивний підхід, зокрема О.Кубрякова, В.Телія, О.Селіванова та ін., вважають, що в концептах втілюються не лише поняття, але й знання людини про світ, певні асоціації, які викликає те чи інше слово, а також її особистісні переживання. Концепт, що народжується як образ у свідомості окремої людини, згодом абстрагується щодо різних уявлень і понять, узагальнюється і зберігається в культурній пам’яті етносу чи народу [Кубрякова 1996: 90 – 93; Селіванова 2000: 77]. Лінгвокультурологічний підхід (Ю. Степанов, С. Воркачев та ін.) вибудовується на визнанні культурного концепту як базової одиниці культури, її концентрату [Воркачев 2001; Степанов 1997]. Літературний концепт, за визначенням В. Зусмана, – це такий образ, символ чи мотив, який має «вихід» на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти, що лежать поза художніми творами й відкривають одночасну можливість великої кількості тлумачень з різних поглядів. Символ і символічні мотиви в літературному творі виникають як результат взаємодії внутрішньої і зовнішньої форми слова, що долучається до асоціативно-вербального змісту, з якого складається художнє мислення автора. Символ найчастіше є матеріальним виразом концепту у літературі [Зусман 2001: 13].

В.Зусман виділяє декілька підсистем, за допомогою яких простежує взаємовпливи автора, твору й читача. На особливу увагу заслуговують підсистеми, які досить суттєво впливають на виникнення нових концептів: 1) автор – твір; 2) автор – твір – читач.

При цьому відчутно проступає діалогічна природа літературного концепту: свідомість, що породжує його, і свідомість, що його сприймає, виступають рівноцінними у процесі комунікації. В літературному концепті завжди наявні як асоціативний простір мислення автора, так і простір мислення читача, адже письменник постійно веде внутрішній діалог зі своїм потенційним реципієнтом. Автор впливає на твір, бо події зображуються крізь призму його світобачення, яке залежить від особистості митця. Концепти виникають у літературі тому, що твір, як і слово, «однаково належить тому, хто говорить, і тому, хто слухає». При цьому фіксований текст твору можна прирівняти до «словникового» значення слова. Смисл твору в художньому комунікативному акті висловлюється в концептах, які фіксують зустріч внутрішньої форми твору з процесом розуміння. В ході діалогу твору з читачем діють прямі і зворотні зв'язки, що породжують концепти [Степанов 1997: 166 – 167]. Науковий аналіз концепту художнього твору передбачає врахування усіх компонентів тріади «автор –текст – читач». У цьому контексті доречно навести думку відомого італійського письменника і семіотика У. Еко, який, аналізуючи труднощі розуміння тексту, виокремлював три рівні його розуміння і постулював три інтерпретаторські імперативи: «шукати в тексті те, що хотів сказати його автор, шукати в тексті те, що говорить текст, незалежно від намірів автора, шукати в тексті те, що в ньому знаходить читач» [Еко 2003: 35 – 36]. Участь читацького мислення у сприйнятті того чи іншого концепту є незаперечною. Але особливої ваги набуває читацький досвід тоді, коли йдеться про рецепцію твору, що віддалений хронологічно чи етнокультурно. Такий ракурс уможливлює виявлення узагальненого й специфічного в тому чи іншому художньому тексті, що сприяє глибшому розумінню ідейно художнього задуму автора.

Любов є одним із важливих компонентів духовної культури, одним із базових концептів загальної картини світу. Незважаючи на велику кількість філософсько-етичних праць, у яких описується почуття любові, не існує єдиного визначення цього феномену людського життя. Тож, перш ніж розглянути інтерпретацію цього поняття в конкретному творі, зупинимося на ґенезі концепту кохання та його визначеннях. Класичною типологією любові та її видів до цього часу вважається антична візія, що розрізняє такі

типи любові, як: філія, сторге, агапе, ерос. Філія (грец. – любов-симпатія, дружба, прихильність) – це духовні, відкриті відносини, що базуються на спільних інтересах та взаємній симпатії. Така любов, на думку А.М. Чанишева, передбачає велику різноманітність проявів почуття, бо це не тільки кохання, а й дружба [Чанишев 1990: 45]. Сторге (грец. – прихильність) – це ніжні, надійні соціальні стосунки, які встановлюються між батьками й дітьми, чоловіком і дружиною, громадянами тощо. Агапе (грец. – любов до ближнього) – поняття в дохристиянському світобаченні, що передбачає братерські відносини віруючих між собою. Ерос, або Ерот (грец. – кохання) – це міфологічне уособлення любові та сексуальності. За умов, коли людина когось кохає, то вона любить, насамперед, благо. Тому кохання і є вічним володінням цим благом, тобто прагненням бесмертя. Як слушно підкреслює А.М. Чанишев, Ерос, як втілення кохання, виступає у Платона в ролі посередника між фізичним та ідеальним світами, він власне і є прагненням прекрасного, а прекрасне для філософа завжди божественне [Чанишев 1990: 61].

Асоціативний ряд концепту «кохання» в наївній національній свідомості, на думку Л. Н. Чуриліної, в основному складається з ряду концептів *любов – життя – боротьба – смерть*, окрім того, основні способи презентації концепту включають метафоризацію через стихійні образи і персоніфікацію цього почуття [Чуриліна 2008: 226].

Саме вищеназвану низку концептів можна простежити у прозі Б. Харчука. Автор у повісті «Панкрац і Юдка» відтворює психодуховний світ персонажа на екзистенційно-філософському рівні. Це помітно насамперед в особливому типі концепції особистості – людини стражденної, рефлексуючої. Проникаючи в таємниці психіки, стосунків та вчинків героїв, повістяр сюжетно-композиційними засобами виразив своє розуміння світу й сконструював його модель, у основі якої художнє осмислення трагедії зруйнованого Другою світовою війною людського життя, в якому є місце коханню.

Головні герої повісті – поневолена фашистською окупацією молода й красива Юдка та лейтенант «СС» Панкрац. Дівчина потрапила на роботу у свій власний будинок, в якому проживає есесівський лейтенант. Миючи квіти під час прибирання рідної

домівки, Юдка помітила, що «фікуси не змінилися, такі ж високі, до самої стелі. Лише пилу на них – пальці знають. У пилюзі вічнозелене весільне деревце. Гортензія викинула пуп'янки, ось-ось зацвіте; як завжди, з весною. Дивовижно-дрібненькими рожевими дзвіночками з вусиками зацвів кактус. Він у них ніколи не цвів» [Харчук 2010: 74]. Таким чином, вже на початку повісті автор використовує образи-символи, до яких належить цвітучий кактус як символ кохання та амбівалентних почуттів, які виникнуть між головними героями: ненависть та кохання. Як відомо, цей кактус ще не цвів, а ця квітка цвіте рідко та швидко гине. Юдка знає, що Панкрац «садист і вбивця», але, побачивши його в домашній обстановці, подумки розділяє його на «людину» й «есесівця». Як людина, він їй не осоружний: привабливий, блакитноокий, чемний, навіть щедрий, турботливий, освічений. Дівчину бентежить музична гама, яку він награв на роялі, повернувшись із роботи вночі. Через те вона стає коханкою, розуміючи, що у неї немає майбутнього. Дівчина живе ілюзіями, мріючи про спільне з Панкрацом сімейне життя та сподівається навіть від нього народити дитину: «*Ні мій син не буде таким, як ти, він буде чорнявий, кучерявенький, товсто-губенький…» – і погладила себе по пласкому животу, не знаючи, чи її надія вже живе в її лоні.»* [Харчук 2010: 133]. Б. Харчук за допомогою антитези змальовує образ Панкраца: з одного боку, це садист та вбивця, а з другого – ввічлива та вихована особа, яка вміє кохати та хоче жити: *«Його блакитні очі були ясні: вмів приховувати іронію і хотів подобатися – так жив»* [Харчук 2010: 103]. Стан душі головного героя автор змальовує за допомогою кольору його очей: вони то голубі, то чорні. Панкрац живе за принципом «щастя живих – на могилах мертвих», якого ніяк не може зрозуміти його кохана. Ідеологія та обов'язок перед батьківщиною перемагають почуття звичайного молодого юнака і він у кінці повісті вбиває кохану дівчину як свого ворога.

У повісті «Панкрац і Юдка» Б. Харчук майстерно ідейно й естетично розбудував поширений у світовій літературі мотив кохання між ворогами. Панкрац і Юдка, розведені по обидва боки барикад, протистоять один одному ідеологічно: вона – єврейка, а він – есесівець, солдат, який повинен виконувати накази фюрера. Проте центральним у повісті «Панкрац та Юдка» є не зовнішній

конфлікт, а психологічний – боротьба гуманізму, щирості й живої душі з антилюдяною ідеологією, що її уособлює фашизм.

Загострення зовнішнього, фонового конфлікту дало змогу письменникові максимально повно показати внутрішній світ персонажів, відтворити роздвоєність людини на «істоту суспільну» та «істоту гуманну». Поступове звільнення людини з-під тиску ідеології (незалежно від її ґатунку) з-під примату суспільного над особистим, гуманізація особистості через кохання – такою є людинознавча ідейна спрямованість повісті «Панкрац і Юдка».

Б.Харчук вибудував у повісті ситуацію, зворотну до творів 20 – 30-х років: не ідеологія руйнує кохання, а кохання торжествує над ідеологічною догмою в людині, гуманізує її. Кохання осмислене в повісті як могутня сила вивільнення людини, як бунт проти драматичних людських стосунків, що межують зі смертю.

Отже, Б. Харчук стверджує те, що кохання – це почуття, яке притаманне кожній молодій людині, без огляду на її національність чи на ідеологічні переконання. Проте людина – істота суспільна і підкоряється тим законам соціуму, у якому вона живе, тому і кожна держава, кожна нація повинна сповідувати такі закони та ідеології, які б давали право кожній людині на життя та кохання.

Поглиблюється цей концепт у новелі Б. Олійника «Восени, коли падає листя», тому перспективним є компаративний аналіз репрезентації концепту кохання у творі цього автора та повісті Б. Харчука «Панкрац і Юдка.

Література: *Агеєва 1989:* Агеєва В. Нові виміри воєнної прози // Діалектика художнього пошуку. Літературно-критичний процесс 60–80-х років. – К.: Наукова думка, 1989. – 319 с.; *Чурилина 2008:* Актуальные проблемы современной лингвистики. – М.: Наука, 2008. – 416 с.; *Воркачев 2001:* Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропологической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64 – 72.; *Зусман 2001:* Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – 168 с.; *Кубрякова 1996:* Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина ; [под общ. ред. Е.С. Кубряковой]. – М.: Изд-во Московского государственного университета, 1996. – С. 90 – 93.; *Селиванова 2000:* Селиванова Е.А. Когнитивная ономасиология: монография / Е.А. Селиванова. – К.: Изд-во украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.; *Степанов 1997:* Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.:

Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 990 с.; *Харчук 2010:* Харчук Б. Вишневі ночі. Панкрац і Юдка. De Profundis (три повісті про любов і зраду). – Тернопіль: Джура, 2010. – 188 с.; *Чанышев 1990:* Чанышев А.Н. Любовь в Древней Греции // Философия любви: сборник: В 2 ч. / [сост. А.А. Ивин]. – М.: Политиздат, 1990. – Т. 2. – 510 с.; *Эко 2003:* Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.

В статье рассматривается концепт как понятие в современном литературоведении, предлагается модель анализа художественного концепта, а также изучается репрезентация концепта любви в повести Б. Харчука «Панкрац и Юдка».

Ключевые слова: *концепт, текстовый концепт, картина мира, концепт любви.*

О.В.Пасічник, доц. (Кременець)

УДК 82.091
ББК 83.3 (4 Укр)

Топос хутора в повістях Бориса Харчука «У дорозі» та в романі Уласа Самчука «Морозів хутір»

Стаття присвячена особливостям топосу хутора в повісті Бориса Харчука «У дорозі» та в романі Уласа Самчука «Морозів хутір». Обидва автори стверджують, що їхні герої не уявляють свого життя без хутора, без землі, без важкої праці на ній.

Ключові слова: *Борис Харчук, повість, топос, хронотоп, сюжет, дискурс.*

The article is dedicated to the peculiarities of topos of hamlet in the narration “On the Way” by Borys Kharchuk and in the novel “Moroz’s Hamlet” by Ulas Samchuk. Both authors could not imagine their lives without hamlet, without land and hard work on it.

Key words: *Borys Kharchuk, narration «On the Way», Ulas Samchuk, novel «Moroz’s Hamlet», topos, hamlet.*

Борис Харчук – відомий український прозаїк минулого століття, який народився на Тернопільщині. Свою творчість він присвятив як окремій людині, сім’ї, так і художньому літопису Волині на крутому «історичному зламі її історичної долі, заклав його основи, окреслив загальний обрис» [Волинський 1982: 261]. В повісті «У дорозі» Б. Харчук розповів про життя на хуторі сім’ї

Оксентія Швайки, тим самим художньо дослідив, показав, «які загальні суспільно-історичні прикмети і закономірності можуть критися в тому окремому – повсякденному бутті простої трудової людини, в звичайній історії її життя» [Волинський 1982: 261].

«Гомер ХХ століття», український письменник-емігрант Улас Самчук був зарахований до розряду «антирадянських» діячів і вилучений з літературного життя нашого народу. Він реалізував своє громадянське кредо і свій творчий дар за межами України і з кінця 80-х років минулого століття повернувся в духовну культуру українського народу (на жаль, посмертно). У передмові до «Юності Василя Шеремети» Улас Самчук писав: «хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю. Для цього маю свою вироблену концепцію, свою ідеологічну підмурівку і виконую це завдання з послідовною черговістю» [Самчук 1946: 5]. Таким літописцем письменник, зокрема, виступає у трилогії «Ost», у першій частині якої «Морозів хутір» земля і праця на ній диктують авторові моральні устої героїв-хуторян Морозів.

Життєвий і творчий шлях Бориса Харчука досліджували О. Василишин, К. Волинський, Р. Гром'як, М. Слабошпицький, Г. Чернихівський. Про творчу спадщину українського письменника-емігранта Уласа Самчука, крім діаспорних праць, в Україні з'явилися не тільки матеріали наукових конференцій, а й дисертації С. Бородіци, В. Бурлакової, В. Кизилової, І. Комінярської, Ю. Мариненка, О. Пасічник, О. Пастушенко, Н. Плетенчук, Н. Приймас, І. Руснак. Мета статті – дослідити особливості топосу хутора в повісті Бориса Харчука «У дорозі» та в романі Уласа Самчука «Морозів хутір».

Відомий український критик і літературознавець К. П. Волинський так писав про Бориса Харчука: «Гадаю, кожен, хто познайомиться з романами, повістями, оповіданнями Бориса Харчука, погодиться з тим, що про «олімпійський спокій», нейтральну безсторонність при їх сприйнятті не може бути й мови. Бо високого ступеня сягає їхня драматична напруга, бо справді вражаючі життєві картини, явища, людські долі в них описані» [Волинський 1982: 251].

Про такі долі на прикладі родини Швайок її труди і дні на хуторі, повсякчасні турботи розповідає письменник у повісті «У

дорозі», що вперше надрукована 1966 року в збірці «Закам'янілий вогонь».

Твір Б. Харчука «У дорозі» починається зі спогадів Оксентія Швайки про те, яким було колись його господарство і садок, де «на найвищій осиці мостилися бузьки, вірна пара – боцян і боцяниха» [Харчук 1965: 6], і п'ять моргів поля; в хліві кожного ранку «починала ревіти корова, кувікати порося» [Харчук 1965: 8]; діти Марко, Лука і Текля гнали гуртом «корову, телицю й п'ятірко овець на стерню» [Харчук 1965: 8], а дружина господаря Христина «мала нагодувати кури, свиню, коняку, розпалити в печі» [Харчук 1965: 8].

Оксентія Швайку по-вуличному звали Залийвода, тому що так «фаміліювався» його хутір. Цей хутір перейшов до Оксентія та Христини у спадок від якогось прадіда Залийводи, котрий був сторожем панського лісу.

Аналізуючи прозу Б. Харчука, зокрема його повість «У дорозі», К. Волинський підкреслює, що «вражаюча своєю суворою правдою картина злиденного, безпросвітного життя родини Швайок у дорадянський час правила б тут за доказ досить серйозний. Вона ще раз нагадує нам, що і в зверненнях до «старого села» літератор має строго дотримуватися принципу історизму, підходити до відображення його з чітко виражених соціальних позицій» [Волинський 1982: 263]. Так, Оксентій Швайка сенс свого існування вбачає лише у щоденній, виснажливій праці від зорі до зорі, мета якої – прогодувати свою сім'ю. Читач ніколи не бачить його веселим і щасливим, а тільки «похмуристим». Постійно тяжко працюючи, Оксентій вимагав такої ж праці від дружини й дітей: «Христина подавала чоловікові снопи, а він обережно, щоб не витрусити і зернини, укладав їх. Коли полукіпок був складений і на драбинях явно не вистачало – діти підносили снопи з сусіднього. Вони ледве завдавали собі їх на плечі, ховаючись з головою в соломі, і здавалося, що снопи самі вставали і йшли до воза» [Харчук 1965: 9].

Життя на хуторі – це щоденна важка праця на землі, по господарству. Борис Харчук ретельно описує всі її етапи, де беруть участь Оксентій і Христина, їхні діти Марко, Лука та Текля. Після такої виснажливої сільськогосподарської роботи «ніч і тиша заколисували Швайок. Не рухались їхні отерплі руки і задубілі тіла.

Безпробудний сон як винагорода за кайданисту працю. Сон волів, випряжених з ярма. Їм зрідка щось снилося» [Харчук 1965: 12].

Повість «У дорозі», на погляд М. Слабошпицького, «відкривається читачеві забута всіма сім'я Швайок на далекому хуторі. Тут, здається, назавжди зупинився час, бо нічого в житті родини не змінюється» [Слабошпицький 1984: 180]. Проте зміни прийшли разом із Другою світовою війною; вона «прогриміла літаками, розмісила і втрамбувала шлях танками і тягачами» [Харчук 1965: 19]. Через хутір Залийвода тричі пройшли її вояки. Оксентій Швайка, який побував на фронтах Першої світової, стверджував, що він і без куль проливає кров під час праці на землі. Його дружина Христина підтримувала чоловіка: «Нехай собі б'ються, хіба нас обходить» [Харчук 1965: 19]. Не обійшло: на фронті загинув син Швайки Лука. Марко, повернувшись додому після перемоги, переїхав у місто, щоб працювати на заводі, став начальником цеху, «секретарем партії – правою рукою директора». Прийшли зміни на хутір і коли у Свинюхах створили колгосп. Старий Швайка вимушений був написати заяву, віддав Натурлу, воза. Оксентію й Христині обіцяють хату в селі, син Марко пропонує переїхати до нього в місто, але Швайка «і чути не хоче». Із сокирою в руках боронить свій хутір від нової влади: «Він і не мудрець, і не злодій, хоча нерідко мудреці бувають злодіями і навпаки, – підсумовує Борис Харчук. – А він уже такий, який вийшов із землі» [Харчук 1965: 7].

У першій частині трилогії «Ost» романі «Морозів хутір» Улас Самчук у подробицях розповідає про життя на хуторі великої й дружньої родини Морозів. Письменник описує це місце біля Канева, куди завжди з радістю з'їжджаються всі діти Григора: «Там – також під пагорбком, над самим лугом, ніби на березі великого озера, – Морозів хутір. Білий, довгий, під зеленою бляхою будинок, за ним – розлогий сад з липами, яворами, овочевими деревами, обведений живоплотом і ялинами, що вічно шумлять. За будинком ліворуч двір – з клунями, стайнями, повітками. При в'їзді до хутора – дві височезні, гостроверхі тополі, а перед самим будинком потужний вал густого бузку» [Самчук 2005: 26].

І старий Григор, і син його Іван не уявляють свого життя без хутора, без землі, без праці на ній. Але на відміну від Оксентія Швайки, Іван Мороз хоче господарювати по-новому: «Думають,

що сама революція їх нагодує. Гадають, що як змінять владу, то хліб сам буде рости на оцих занедбаних просторах? Іван і тут не бачить, щоб усе було в порядку. Ще колись йому здавалось, що їх земля найкраще оброблена, найкраще використана. Тепер йому здається, що тут ще залишається дуже багато зробити… Більше підприємливості. Більше вкладу праці. Більше уваги» [Самчук 2005: 95].

У романі «Морозів хутір» переважають описи хутора в різні пори року. Улас Самчук детально розповідає про те, як готується родина Морозів до релігійних свят, як відвідують вони церкву, як дотримуються народних традицій та обрядів. Як справжній селянин, герой повісті Бориса Харчука „У дорозі» Оксентій Швайка також вірив у Бога, читав «Святе письмо старого і нового завіту», молився, сам «малював церкву». Проте навіть під час молитви господар хутора не забуває про свої обов'язки хазяїна: «Відступивши од святого письма, порається коло плити. Йому приємно, що картопля свиняці готова. Покуштував борщ, підсолив. Христина прийде на готовеньке» [Харчук 1965: 14].

На відміну від Оксентія Швайки, старший Мороз ніколи не порався біля плити, не брав на себе жіночі обов'язки, а якщо молився Богові, то ніколи не відволікався на інші справи: «і коли йому щось виривають із рук, він понуро замикається в собі, відходить глибоко, в таємне місце, і там десь гомонить свої молитви, підносить жорстку скаргу до Бога, якого він бачить живими очима і дивується, що той мовчить» [Самчук 2005: 421].

На нашу думку, Улас Самчук відтворює життя селян, які після важкої праці на землі мають можливість весело відпочити: «Дома їх чекає тепло і свято» [Самчук 2005: 161], «до глибокої, глухої півночі в будинку Морозів ясно горіли вікна, було чути спів, сміх і музику» [Самчук 2005: 407], «обличчя всіх присутніх відбивали щиру, сильну радість» [Самчук 2005: 152].

Як нагорода за працю – накриті столи, які чекають на дітей Мороза та гостей хутора:»Ковбаси, шинки, прикуски розложені на своїх місцях. Чарки наливаються чистою горілкою» [Самчук 2005: 198], «Борщ, голубці, варене, печене, смажене – каші такі, каші сякі. Все те по черзі і по порядку, без перебоїв і без зупинки мандрує і приходить перед очима гостей» [Самчук 2005: 167].

Григор, який «живе життям працьовитої мурахи»; Іван, коли, «натрудившись за довгий день весни, мов ведмідь, влазить у своє лігво», постійно дбають про добробут на хуторі, на якому – «насторожений спокій і велика, тягла, без перерви праця» [Самчук 2005: 423].

Морозів хутір, як і хутір Залийвода, хотіла зруйнувати нова радянська влада, яка всіх господарів на землі вважала куркулями, своїми ворогами та активно з ними боролася. На хуторі «була переведена ревізія», а Івана в той час безпричинно протримали «в маленькому кабінеті стільки годин без їжі».

Як і Оксентій Швайка, Морози зі зброєю в руках боронять свій хутір: «На хуторі з раннього ранку і знов до раннього ранку – праця й обережність. Тяжке і ненависне місце, бо тут росте пшениця і стоять спокійно корови. Це – злочинне місце, і воно мусить бути покаране. Люди з хутора добре знають свою вину і сплять обережно. Коли вертаються з косінки, один з них бере на плече зброю, стає десь «за кущем розцвілого жасмину і наслухує мову ночі» [Самчук 2005: 443].

Оксентій Швайка не уявляє свого життя без землі, без важкої щоденної праці на ній, без хутора Залийвода. Повість Бориса Харчука завершується «уроком» Швайки для Теклі та її дітей, як правильно саджати яблуньку: «Він присів навпочіпки, розрівняв корінчики, розстелив їх у ямці. Розім'явши кострубатими пальцями землю, почав присипати корінчики, мовби годував їх землицею, оті тоненькі нерви живої яблуньки, якій рости і рости. Ще далеко до брунькування, Оксентій Швайка підвівся, помацав гілочки, і його кострубаті пальці стали м'які й теплі» [Харчук 1965: 28].

Тому ми не підтримуємо твердження М. Слабошпицького, що Оксентій «піде в село, до людей» [Слабошпицький 1984: 181]. Йому потрібні лише хутір і земля. Іван Мороз, на якого чекають важкі фізичні й моральні випробування у романі «Темнота», другій частині трилогії «Ost», також не уявляє себе без рідного хутора й праці на землі. Ось чому він «з жовчним докором думав ще про те, яким таким правом його, Івана Мороза, з діда й прадіда власника усіх просторів, кров і кості якого в далеких поколіннях лежать у цій землі, за яку він, зрештою, сам ніс життя своє в багна Мазурії і чотири роки там простраждав, мов останній з останніх, – його тепер викликає якийсь син чужої матері, який ніколи і ніде не

почував себе скільки-небудь пов'язаним із цим краєм і який, напевно, не відважиться за добро цієї землі пожертвувати одного волоса зі своєї голови!» [Самчук 2005: 421]. Іван Мороз заради землі своїх пращурів готовий віддати все, навіть життя.

***Література**: Волинський 1982: Волинський К. П. Літературне сьогодення: Літ.-крит. статті. – К.: Рад. письменник, 1982. – 294 с.; Самчук 1946: Самчук У. О. Юність Василя Шеремети. – Мюнхен: Прометей, 1946. – 156 с.; Самчук 2005: Самчук У. О. Ost. Трилогія. Том 1. Морозів хутір. – Тернопіль: Джура, 2005. – 452 с.; Слабошпицький 1984: Слабошпицький М. Ф. Літературні профілі: Літ.-крит. нариси. – К.: Рад. письменник, 1984. – 310 с.; Харчук 1965: Харчук Б. М. У дорозі // Вітчизна. – Київ, 1965. – № 8. – С. 6 – 28.*

Статья посвящена особенностям топоса хутора в повести Бориса Харчука «В дороге» и в романе Уласа Самчука «Морозов хутор». Оба автора подчеркивают, что их герои не представляют свою жизнь без хутора, без земли, без тяжелого труда на ней.

***Ключевые слова:** Борис Харчук, повесть «В дороге», Улас Самчук, роман «Морозов хутор», топос, хутор.*

О.П.Макаренко, доц. (Кременець)

УДК 82. 09
ББК 83. 3 (4Укр) – 4

Казкове коло Бориса Харчука

У статті досліджено, як Борис Харчук за допомогою творів веде читача стежками минувшини, збагачуючи його мову, змальовує красу рідного краю, виховує любов до народу, його звичаїв, обрядів та традицій культури народу, підносячи на високий постамент людину – творця історії.

Ключові слова: казкове коло, мова, фольклор, минувшина, звичаєво-традиційна обрядовість, мати, рідний край, словотвори.

In the article the author with the help of works is leading by past paths, enriching language, depicting beauty of native earth, educating the people's love to it, it's consuetudial traditional rite. The author is taking up a person – creator of history on the high pedestal.

Історія сьогодення засвідчує повернення імен і спадщини талановитих митців-літераторів України. Серед них особливо

знаковою є постать талановитого українського письменника Бориса Харчука, з-під пера якого вийшли твори, що залишаються назавжди в душі читача, в якому б віці він їх не прочитав. Це «Неслава», «З роздоріжжя», «У дорозі», «Зазимки і весни», «Закам'янілий вогонь», «Планетник», «Горохове чудо», «Шайтанка», «Йосип з гроша здачі» та низку інших.

Про літературну спадщину Б. Харчука на сьогодні написано вже немало праць літературознавців, мовознавців, вчителів-методистів: це грунтовні огляди його творчості у книгах та газетно-журнальних публікаціях К. Волинського, С. Гречанюка, Р. Гром'яка, С. Пінчука, Г. Сивоконя. Його творчістю цікавилися П.Тичина, М.Рильський, Г.Тютюнник, Ліна Костенко. Численні відгуки й рецензії на окремі книги прозаїка зробили В. Агєєва, В. Брюховецький, Людмила Тарнашинська та ін.

Силове поле Харчукового епосу скрупульозно досліджує С. Гречанюк, який чи не найбільше опублікував ґрунтовних праць на ниві харчукознавства. Стильовій манері прозаїка великого значення надавав М. Слабошпицький. Життєвий і творчий шлях Б. Харчука, еволюцію художнього мислення, сюжетно-композиційну організацію творів, новаторство прозаїка у своєму дослідженні висвітлив О. Василишин.

Посилений інтерес до постаті письменника засвідчують численні записи у книзі відгуків, що знаходиться в стінах Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, які залишили видатні науковці І. Юхновський, К. Ситник, Р. Гром'як, В. Брюховецький, Г. Сивокінь. У Волинському державному музеї створено фонд / Р – 3246 – Харчука Б. М. [Василишин 1997: 4].

Про нього писали поети і прозаїки Тернопілля: І.Потій, О.Біркова, В.Підгурський, В.Майорів та ін. Та чи не найвлучніше схарактеризував постать прозаїка Р. Гром'як: «Борис Харчук стояв на відкритому майдані літератури, як на вічі неба і землі».

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про те, що казкову творчість літератора практично не проаналізовано. Тому ця проблема потребує нині більш ґрунтовного вивчення. Зосередимо увагу на казковій творчості літератора, у творах якого спостерігаємо багату мову, що допомагає нам пригадати призабуті паремії, мудрослів'я, фразеологізми, помандрувати разом з ним

минувшиною, знайомлячись з побутом, одягом волинян, чудовими описами природи рідного краю і найріднішими людьми письменника, зокрема описом матері.

Метою даної статті є розкриття казкової творчості Б. Харчука, яка відіграє значну роль у збагаченні мови, ознайомленні з минувшиною, її звичаєво-традиційною обрядовістю; у вихованні любові до рідного краю, до матері.

Велику спадщину залишив нам майстер слова, співець синьоокої Волині акумулюючи у своїй творчості сьогодення і минувшину. Зупинимося на ментально наснаженій, філософськи глибокій, етично високомовній, різнобарвній, співучій, збагаченій фольклором мові казок Б. Харчука, які він починає неймовірно просто. «На ринковому майдані стук і грюк: зводять видовищиний поміст, розставляють дубові лави» (казка «Співці»), «Десь-не-десь (той час уже поріс мохом) жив-був собі Гринь» («Каазка про сопілку»). Ці твори відзначаються художньою майстерністю, наповнені пареміями, фразеологізмами, мудрослів'ями, порівняннями.

Лише відкриваємо першу сторінку – і вже зустрічаємо такі відомі і звичні паремії, фразеологізми, мудрослів'я, правда, призабуті. Тож автор поновлював їх у нашій пам'яті. Читаємо сторінку за сторінкою. А прислів'я на приказку так і нижеться: «Не кажи гоп, як не перескочиш», «Про вовка промовка», «Згадай Царя, а він тут як тут», «Мотає собі на вус». А ось *порівняння:* «Вогонь, а не хлопець», «Струни гули, як голуби», «Тиша прилягла, як трава після вітру», «Тихо, як у вусі», «Стоїть ні живий ні мертвий», «Його (Гриня) очі, як глибокі безодні: чорне горе і люті болі топляться у них, а вони ясні, щирі, дитячі», «Дерева, як велетенські свічі землі», «Вівці були, як гори», – всіх не перелічиш.

Мова казок літератора пересипана *мудрослів'ями:* «Під мертвого рук не підкладеш», «Йому теж не з медом», «Чому правда під ногами, а кривда в руках», «Пісня не крам – вона дума», «Ні пари з уст», «І ворон кісток не знайшов би».

Про багатство мови казок свідчать і його *слововитвори:* «Кобза рокотала», «Його (Прохора) дума ширяє орлом, пробиває крильми хмари», «Нишком поскрипує мороз, ходить по зорях, черкає по місяцю. Сніги іскряться. Ліс мовчить»; «Колиска пахла цвітом і бджолами», «Мати заснула всмерть», «Задзвенів молот»,

«Плуг іде легко і вільно, він оре, править землю»; «Сопілка грала весело, шпарко сопілка витинає», «Гойдається сльоза», «Пасти людську долю», «Трава прилягла», «Череда обляглася в тіні під лісом», «Дуби рудаві», «Клепана на язик», «Підкулить ногу», «Шмагає смалкий вітер».

Вміло ведучи стежками минувшини автор показує нам майдан, знайомить з устроєм села: «Майдан гомонів. Той гомін, проте, не був верескливий, безугавний, як на торзі, а стриманий і врівноважений» [Харчук 1991: 12]. «Майдан вирував: кармазини і сукмани, блавати і рязники, пояси і стрічки» (казка «Співці»). Одяг допомагає літераторові-портретисту яскравіше змалювати образи близнюків, Прохора і Олюся з казки «Співці»: «Обоє високі мов ті ясени, що вигналися на волі без затінку. ...Вони в однакових вишиванках, в однакових білих свитах і козацьких шароварах, чорночубі, синьоокі»[Харчук 1991: 14]. А ось портрет Гриця з «Казки про сопілку»: «Гриця одягли в кармазини, в блаватаси, озули в сап'яни» [Харчук 1991: 42].

Окрім того, його казки знайомлять читача з оселею: «Хата була під солом'яною стріхою, на дві половини. В одній половині, без вікон, човплася худоба, а в другій, з одним малим вікном – людське житло» [Харчук 1991: 19].

Автор казок вміло яскраво описує побут: «Хлопці лежали в колисці, підчепленій до сволока. Колиска була виплетена з липової кори. Колиска пахла цвітом і бджолами» [Харчук 1991: 20]. «Мати гойдала колиску і співала ще здосвітку... клала свою пісню хлопцям у голови, щоб шуміла їм калиною ...а сама – до роботи. Носила з лісу й рубала дрова, поралася коло худоби, перебирала насіння, готуючись до весни» [Харчук 1991: 21].

Мати співала купаючи і сповиваючи синів-сиріт ввечері. Тоді бралася за кужіль, тягла нитки їм на сорочки і співала: «Дочекаємося весни, будемо поле обробляти – розум сіяти, красу садити» [Харчук 1991: 22].

Через розповідь про працю матері Б. Харчук видобуває з нашої мови стільки мудрослів'їв, прекрасних словосполучень, слововитворів, що просто диву даєшся різнобарв'ю української мови і майстерності автора.

Небагато казок написав автор, але кожна – то перлина. «Похвала матері» – саме так можна назвати частину його «казки

про плуга»: «Хто путній, а чи безпутній народився без її чесних мук? Це почалося ще в стару старовину, як перші люди відчинили світ. Стоїть мати під горою та дивиться з хатнього порога на шлях, який гине в куряві.

Її коси, як передосінній ранковий туман у пониззі над дніпровськими ланами. Тільки той туман лягає хвилями, розходиться й звітрюється, а її коси впливли під хустину і сивіють.

Пооране чоло вкривають тіні – сліди голосних думок, а брови, як журавлині крила. Тільки журавлі покидають пожовклі ліси, визимнілі озера, голі поля, а її думки не знають вирію: вони завжди з нею, в гнізді її голови. І завжди мовби чути їх журне: «Кру-кру...»

Як із поліських пущ беруть початок річки і течуть, і поять широкі степи, так з-під її брів випромінюються морщини й зморщечки, розтікаються і бринять на обличчі. Її обличчя повниться щедрістю і ласкою, як ті широкі, безкраї лани, на яких жито-пшениця потопають у гарячому сонці.

Великі очі такі ясні, що в них годі приховатися лукавству, ворожнечі, невірності. Вони як синє, без єдиної хмарки бездонне небо над високою Верховиною і глибоким Дінцем. Тільки небо одне, а їх – двоє. Дивляться – купають світ у любистку і м'яті.

З уст не сходить усмішка: вабить, зачаровує, як світанкова зоря, що переливається над землею, віщуючи мирний день.

В її мові не перехоплюється ні писк зажерливої сойки, ні скрекіт сварливої сороки, ні клекіт погордливої орлиці; чайка і горлиця – її пташки. Вона рідко мовить якесь слово: робота. За неї кажуть руки: кожна пучка віддає стільки тепла і ласки, що камінь і дерево стають людьми. Щоб вони не мізерніли, вона тихо виводить старовинну пісню за роботою... В'ється угору і кигиче над дорогою срібнопера чайка, озивається з темної діброви невидима горлиця – це вони співають її голосом.

В грудях у неї б'ється живе, добре серце. Воно таке віддане, таке незрадливе, як у величної лосихи, що виводить із страшних нетрів, із ще загрозливіших пропастищ своїх бистрооких та безтурботних, дзвінкокопитних і молодорогих теляток. Ріки дарують прохолоду, сонце – тепло, а вона віддає себе своєму родові – мати» [Харчук 1991: 18].

А ось у творі «Шайтанка» інший портрет жінки: «Вона сива стара, плеската – самі жили і кості, тому її ім'я Вовчиця. ...Коси

посіклися і вилізли. А її груди присохли й сховалися в ребра. Її губи потріскались, у ранах. Її руки як залізні. А її ноги як вирване із землі коріння. У струпах. Вона без сорочки, на плечах дрантя без рукавів. А замість спідниці латаний мішок... пече сонце, і тріскається земля – у чорному небі чорне сонце над чорною землею. «Чужина» [Харчук 1991: 43].

Значиме місце в його казках відводиться рідному краєві. Читаємо: «хто знає ще такий край, де все дихає красою і багатством. ...У степу шелестить сива тирса, хліба вигинаються від золотого хліба, у лісах бродить золотий зубр, а срібні ріки солодші за молоко й меди» [Харчук 1991: 13].

Отже, казки співця синьоокої Волині написані колоритною українською мовою, відображають найрізноманітніші її сторони, тісно пов'язані з українським фольклором. Художнє казкове слово Б. Харчука сприяє збагаченню нашої мови. Написані доступною, простою, красивою мовою, вони можуть використовуватися як в дошкільних навчальних закладах, так і у школах і вишах.

Література: *Василишин 2009*: Василишин О. Василишин О, Василишин І, Равлів І. Борис Харчук. Вивчення творчості Бориса Харчука в школі. – Тернопіль: Мандрівець, 2009. – 106 с.; *Василишин 1997*: Василишин О.В. Творчість Б.М. Харчука (Еволюція художнього мислення). Автореферат дисертації на здоб. вченого ступеня канд. філол. наук. – К. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1997. – 21 с.; *Харчук 1991*: Харчук Б. Горохове чудо. – К.: Веселка, 1991. – 240 с.

Ганна Полєщук, доц. (Київ)

УДК 821.161.2-3 Харчук
ББК 84(0) 6

Поетика оповідань Бориса Харчука «На могилці», «За плугом», «Смак вишень», «Біля криниці»

У статті досліджується поетика оповідань («На Могилці», «За плугом», «Смак вишень», «Біля криниці») Бориса Харчука як система зображально-виражальних засобів, що, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору. Особливу увагу приділено аналізу вищезазначених оповідань на образному, сюжетно-композиційному, мовному рівнях.

Ключові слова: *оповідання, персонаж, антропонім, художня деталь, сюжет, композиція.*

Poleshchuk G. Ya. The Poetics of Short Stories by Boris Kharchuk «At the Grave», «Plowing», «Taste of Cherries», «Near the Well»

This article discusses the poetics of short stories by Boris Kharchuk («At the Grave», «Plowing», «Taste of Cherries», «Near the Well») as a system of expressive means that embody the idea of the story and unify its form and contents. These stories are analysed on the levels of imagery, plot, composition and language.

Key words: *character, anthroponym, descriptive details, plot, composition.*

Творчість Б. Харчука привертала увагу багатьох науковців, зокрема С. Гречанюка, В. Мельника, Є. Михайлюка, Г. Сивоконя, М.Слабошпицького, І.Співак, О.Фом'юк, В.Яворівського, об'єктом досліджень яких переважно були повісті митця. Стан вивчення «малої» прози Б. Харчука зумовив інтерес до її дослідження, метою якої є з'ясування особливостей поетики оповідань «На Могилці», «За плугом», «Смак вишень», «Біля криниці», що тлумачитиметься як система зображально-виражальних засобів, які, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору.

В цих оповіданнях Борис Харчук осмислює тему війни й дитинства, реконструюючи офіційну мілітарну ідеологему, сутність якої полягала в моделюванні зовнішнього конфлікту «радянські воїни – фашисти». На нашу думку, слушним є твердження І.Співак, яка в монографії «Повісті Бориса Харчука» зазначила, що вищезгаданий письменник, інтерпретуючи тему лихоліття, «порушував у своїх творах важливі моральні, психологічні, філософські проблеми: цінність людського життя і необхідність самопожертви; формування героїчного характеру і спадкоємність героїзму; моральна свобода і обов'язок; мужність і зрадництво; відповідальність за свої вчинки і життя інших; моральний вибір у «межових ситуаціях» і його наслідки» [Співак 2008: 16].

В оповіданні «На Могилці» Б. Харчук, створюючи інтригу завдяки активізації сильної позиції – першого речення («Сутеніло, і він пропадав із села» [Харчук 1970: 106]) – і використанню займенника «він», поступово моделює образ малого Юзька – сільського чередника. Створюючи портретну характеристику хлопця, письменник не тільки окреслює зовнішність персонажа (вузенькі плечі, загострений ніс, випнуті вилиці, босі ноги), а й акцентує увагу на його

мовчазній зосередженості, яка контрастує з ідилічним зображенням повернення череди корів у село («Череда ідилічно спускалася з гори, з поля. Перші корови вигулькували з глибокого узвозу й, важко дійшовши до воріт, несли на своїх рогах вечірнє сонце. Курява пахла молоком» [Харчук 1970: 106]).

Упродовж розгортання сюжетної лінії реципієнт поступово дізнається про причини такого внутрішнього стану хлопця: раннє сирітство, відсутність власного дому, самотність, певною мірою зумовлена дистанційованістю від односельців («І нікому не було діла, куди він пропадав» [Харчук 1970: 107]), що найбільше оприявнюється під час «спілкування» хлопця з клишоногим Шкейдою та в останніх епізодах оповідання («Клали багаття, і там стояла юрма. Юзько відійшов у гущину й не знав, що йому тепер робити. Він сперся об свою палицю й стояв. […] І люди з'юрмилися. Клишоногий Шкейда навалив на плечі клунище, пішов вигицуючи, доїдаючи щось на ходу. А Юзько йшов позад усіх, гнав худобу. І ніхто не думав, що він врятував село» [Харчук 1970: 113]), «вартування» на Могилці, щоб попередити мешканців села Підмогильне про облаву німців.

Використовуючи прикметник «старий» для характеристики ходи («А Юзько йшов за останньою коровою, як старий» [Харчук 1970: 107]) хлопця й створюючи контраст між біологічним віком персонажа і його зовнішністю («І обличчя його постаріле, дарма що не знало бритви» [Харчук 1970: 107]), Б. Харчук намагався увиразнити передчасне дорослішання дитини, його духовну зрілість, про яку свідчить відповідальне ставлення до своєї роботи та добровільно обрана місія захисника села. Детально описуючи його нічне «вартування», яке почалося влітку й тривало впродовж декількох місяців, потерпання від холоду («Йому було холодніше й холодніше. […] Він по черзі підкулював то одну, то другу ногу, як бузько на болоті. […] Холод хапав за пальці й за п'яти, нили коліна. [Харчук 1970: 108] […] Його ноги самі машинально підкулювалися, то одна, то друга, не могли встояти» [Харчук 1970: 110]), «боротьбу» зі сном («Але він не міг, не смів присісти чи лягти, бо знав, що не стримається і засне. [Харчук 1970: 108] […] І коли розгинався, то відчув, що здрімнув. І ніяк не міг струсонути сон, який зліплював повіки, і йому здалося, що заграва і ліхтарі – це наснилося, що нічого цього нема чи воно вже було давно» [Харчук 1970: 111]), украплюючи в гетеродієгетичну нарацію міркування Юзьки, письменник наголошує

на свідомій самопожертві хлопця, якого застрелили німці під час чергової варти. Така художня деталь, як простягнуті до села руки мертвого Юзьки, сугестуючи реципієнту думку про те, що хлопець в останні хвилини життя думав про рідне село, в оповіданні виконує важливу характеротворчу функцію.

Спочатку згадка про насильницьку смерть («У нього батька вбито, а матір повісили» [Харчук 1970: 107]) батьків хлопця, мету («Вона (Могилка – Г.Я.) вартує окіл, а він – село, щоб німці не наскочили» [Харчук 1970: 107]) його нічних «вартувань» лише окреслює презентативний час (Велика Вітчизняна війна) твору, конкретизація якого відбувається завдяки ретроспективним вкрапленням, що містять інформацію про життя мешканців села Підмогильне після приїзду німців, пожежам, опис яких створюється за допомогою повторення кольоропозначення «червоно», що підсилюється лексемами «заграва», «пекло», а також персоніфікаціям, які унаочнюють емоційну реакцію неістот (вікна, річка, небо) на дії німців. Завдяки антропоморфізованому образові дороги Б. Харчуку вдалося не тільки окреслити топос села Підмогильне, а й унаочнити психологічний стан Юзька, який, побачивши своє спалене обійстя, відчув «і на язиці, і в горлі нудотний присмак згарища» [Харчук 1970: 109] і «рукавом тернувся об губи, щоб втерти щось гірке й недобре» [Харчук 1970: 109]. Міні-монолог («Якби вони й сьогодні не напали, – думав він. – Я б простояв до досвітку, а там затрубив би, і мені б дали печеної картоплі і сала. Картопля в мундирі, сало сире і цілушка, натерта часником, – добре» [Харчук 1970: 111]) головного персонажа, який вбачає щастя у стабільності, свідчить про його прагнення спокійно жити, що набуває актуального значення в екстремальних умовах.

В оповіданні «За плугом», презентативним часом якого є Друга світова війна, зокрема період окупації України німецько-фашистськими загарбниками, зображено декілька днів життя однієї родини – матері й сина Яшка. Якщо в проаналізованому вище творі, Б. Харчук, натякаючи на вік головного персонажа, акцентував увагу на асоціативних особливостях сприйняття ним навколишнього світу («Дрібний, пересохлий спориш припав росою. І він подумав, що це зорі стекли росою й погасли» [Харчук 1970: 107], «Правда, що влітку зорі, як військо, а місяць, як отаман, а тепер місяць, як повстанець, і зорі в підпіллі» [Харчук 1970: 108]), то в оповіданні «За плугом» – на

притаманному дітям одивненні світу (будяки – солдати, прут – кінь, шабля), що репрезентувалося в рольовій грі («Посередині загону будяки, як чужі солдати. Він сів на прута – неси мене, коню! І загарцював, заіржав, наїжджаючи на будяки. І йому здається, що копита гримлять, як грім. Наїхав, і прута з-під себе. Бо то вже не прут, а шабля. Бо він такий: «Ліс наш батько, темна ніч мати!» І він кладе будяки, січе на капусту. З лівого плеча – кров річкою. З правого – річка ставом стала. Зеленим. Він – партизан». [Харчук 1970: 122]), на «спілкуванні» із коровою. Незважаючи на свій вік, Яшко, якому хотілося «погасати з хлопцями по садках і по городах» [Харчук 1970: 115], свідомо відмовився від розваг, щоб допомогти своїй матері орати землю.

Занепокоєння хлопчика відсутністю коня й переживання головного персонажа щодо подій прийдешнього дня спричинили появу сновидіння, центральним образом якого став незапряжений плуг, що орав. Найбільше характер хлопчика розкривається в стосунках із матір'ю, зокрема в його бажанні допомогти їй, порадувати, виконати найтяжчу роботу. Про працьовитість Юшка й гнучкість розуму хлопчика свідчать епізоди орання поля коровою Манькою. Незважаючи на те що його долоні вкрилися пухирями від чепіг і трави, яку рвав для корови й смужкою розкладав на полі, хлопчик радісно співав пісні («Іхав козак на війноньку», «Іхали козаки із Дону додому»). Завдяки їм, чи не єдиним формам збереження національної свідомості за умови фашистської окупації, відбувалося гармонійне злиття («І поле, і ліс, і небо співають його голосом… А Яшко співає голосом поля, лісу і неба» [Харчук 1970: 122]) хлопчика з навколишнім середовищем. Інкрустуючи в текст оповідання рядки різних пісень, письменник увиразнює плинність часу, упродовж якого триває робота.

Аналогічну функцію виконують і пейзажні деталі, зокрема захід сонця, поетичне («Заходить сонце, пускає по полю стріли, тихі й довгі – з заходу і до сходу» [Харчук 1970: 123]) змалювання якого разом із візуалізацією образів пісні й використанням апосиопез («Він – як цвіт червоний, і рілля усміхається Яшкові, а він їй… А десь у полі стоїть дуб, шелестить листям, і під ним лежить убитий козак, і кінь журиться…» [Харчук 1970: 123]) створює ірреальну картину. Саме вона, а також фінальний епізод (у ньому батько-партизан, співаючи Яшкові пісню «Ори, синку, тую нивку…», носив сина по полю), зміст

якого з огляду на презентативний час твору викликає в реципієнта сумніви щодо реальності подій, сугестує думку про те, що письменник використав прийом неоголошеного сну. Його образна система, на нашу думку, свідчить про бажання Яшка бути поряд зі своїм батьком і чути від нього схвальні слова про свою роботу.

В оповіданні «Смак вишень» детально зображено день із життя Тимка, який, пішовши підстригатися до перукаря Давида, став свідком драматичних подій у селі, окупованому німцями. На початку твору письменник робить невеликий екскурс у минуле, завдяки якому реципієнт дізнається про «історію» зачіски хлопчика, а також перукаря і його дружину, антропоніми (Давид, Сара) і звички («Той перукар, хоч і живе в самому містечку, за містком, має свій город і в будні порпається на ньому зі своєю Сарою. А в суботу вони не беруться й за холодну воду» [Харчук 1970: 124]) яких у творі виконують не тільки репрезентативну (указують на національність персонажів), а й прогностичну функцію щодо майбутньої долі подружжя за умов окупації.

Хоч Давид в оповіданні не є головним персонажем, однак Б.Харчук, детально зображуючи останню годину життя перукаря, зосереджує особливу увагу на моделюванні його зовнішності («Давид низький і висохлий, як порхавка. Білий халатик на ньому, як на стовпчику. З цього халата стримить на сухій шиї лиса голова. Окуляри на великому носі прив'язані до вух мотузками. І губи в Давида великі» [Харчук 1970: 127]) і його ставленні до роботи, під час якої розкриваються такі риси характеру, як працелюбність, сумлінність, доброта. Давид однаково уважно ставиться й до трохи розгубленого Тимка, і до самовдоволеного («… який, дивлячись у дзеркало, підморгував сам собі, сам собі й усміхався, ніби прийшов сюди не підстригатися, а милуватись і своїм кучерявим чубом, і своїми очима» [Харчук 1970: 127]) старости, образ якого окреслюється письменником завдяки негативно маркованим деталям: жесту «кинув їх» [Харчук 1970: 128] (гроші – Г.Я.), що підкреслює зневажливе ставлення до перукаря, тону голосу («гримнув» [Харчук 1970: 128]), репліці «І запам'ятай: я не пан. Я господін» [Харчук 1970: 128]. Про його підступність і «хижість», яка візуалізується портретною деталлю «гачкуватий ніс», підсиленою порівнянням «як у кібця» [Харчук 1970: 127], свідчать подальші дії, зокрема наказ розстріляти Давида разом із дружиною. Саме тому для підкреслення звироднілої сутності старости

автор використав «прізвисько-портрет» [Сабат 1978: 52], «позбавивши» його тим самим «повноцінного» антропоніма. До речі, щодо імен персонажів оповідання «Смак вишень» цікавим, на нашу думку, є прізвисько поліцая Федося – Курочка, якому притаманна певна оксиморонність з огляду на те, що Федось, розстрілюючи людей у яру, не міг зарізати курку.

Прикметним є те, що в епізоді спілкування перукаря з поліцаєм, Б. Харчук детально зображує рухи Давида, який холоднокровно й спокійно продовжував підстригати Тимка, незважаючи на звістку про неминучу смерть. Після варіативного синтаксичного повтору «Її мовчазні очі втупилися в Давидові пальці, ніби весь час кажуть: «Стрижи, Давиде, довго…» [Харчук 1970: 131], завдяки якому підкреслюється психологічний стан Сари, скрупульозне виконання роботи перукарем, набуваючи драматичного звучання, сприймається як бажання прожити хоча б на декілька хвилин більше. Увесь трагізм ситуації відчув і Тимко: він сіпнувся всім тілом, опустив голову й заплющив очі, усвідомивши, що перукаря він бачить востаннє. Використовуючи сумарно-позначальну форму психологізму, Б.Харчук зосереджує увагу на внутрішньому стані хлопчика, який навіть після виходу з перукарні не міг оговтатися від почутого. Умотивовуючи назву оповідання, останні епізоди твору, у яких ідеться про «відвідування» хлопцями радгоспівського садка, що не були покарані, оскільки поліцаї вели на розстріл подружжя, підсилюють драматизм подій.

В оповіданні «Біля криниці», заголовок якого, виконуючи інформативну функцію, конкретизує місце, де відбувалися події презентативної і ретроспективної площини, у центрі твору – трагічна й водночас героїчна доля партизанської зв’язкової Дарини. Про її останні хвилини життя реципієнт дізнається від «кульгавого, жилавого чоловіка» [Харчук 1970: 267], що був свідком смерті дівчини, яка закінчила життя самогубством, кинувшись («Вона кинулася до криниці. Так, ніби та криниця кликала її. … вона стала на високому зрубі й ухнула в криницю» [Харчук 1970: 270]) у криницю з водою. Образ Дарини, шістнадцятирічної дівчини, яка вирішила померти, щоб під час катувань не зрадити своїх товаришів, поданий Б.Харчуком крізь призму сприйняття («І я виразно побачив її під місяцем: гінка й з довгими косами. Обличчя не бліде, а зелене. І білі-білі коси мовби позеленіли. І зелені очі, і зелені вії. А довгі брови

чорні. І губи чорні…» [Харчук 1970: 268]) партизанського зв'язківця. Саме він, свідомий свого обов'язку перед Дариною, що своїм самогубством урятувала («Якби не її смерть, чи він вислизнув би?» [Харчук 1970: 270]) життя хлопця, увічнив її пам'ять, вирізьбивши погруддя дівчини з дерева («Її вирізьблене обличчя було гарне. Я побачив її коси. Скульптор заплів їх, але було видно кожну волосинку, ніби він кожну перебирав своїми пальцями» [Харчук 1970: 271]) і поставивши на перехресті сільських вулиць, щоб було «видно здалеку з усіх боків» [Харчук 1970: 271]. Бажання віддячити дівчині, постійне згадування про неї, самотність скаліченого на війні чоловіка, його репліка («Мені тільки б чути її хід, і я за сто миль впізнав би її» [Харчук 1970: 268]), зауваження наратора («Не заради гарних слів творив свою Дарину, затямивши її такою, якою вона була тієї далекої місячної ночі: своїм різцем приєднався до її образу, щоб жити вдвох» [Харчук 1970: 273]) сугестують думку про те, що головний персонаж кохав Дарину.

Змальовуючи в оповіданнях «На Могилці», «За плугом», «Смак вишень», «Біля криниці» (ретроспективна частина) Другу світову війну, зокрема окупаційний період, Б.Харчук особливу увагу приділив моделюванню образів дітей, характери яких переважно окреслюються завдяки вчинкам. У творах «На Могилці», «Біля криниці» митець дещо модифікував загальноприйняту категорію «героїчне», наголосивши на тому, що подвиги можуть здійснюватися дітьми не лише на фронті. В оповіданнях «За плугом», «Смак вишень» наявне повне переосмислення вищезгаданої категорії: подвигом вважався процес виживання на території, окупованій фашистами.

Література: *Галич 2001:* Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.; *Гречанюк 1990*: Гречанюк С. Біль у спадок: про творчість письменника Б. Харчука // Вітчизна. – 1990. – № 9. – С. 126 – 134.; *Гречанюк 1988*: Гречанюк С. Борис Харчук: «Мораль – це і є душа»: // Вітчизна. – 1988. – № 10. – С. 167 – 174.; *Лексикон 2001*: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.; *Літературознавча 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.; *Мельник 1992*: Мельник В. Маленька галузка у вінок пам'яті: [Про письменника Б.М. Харчука] // Слово і час. – 1992. – №2. – С. 55 – 58.; Поэтика 2008: Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.; *Сабат 1978:* Сабат Г. Про специфіку портрета в художньому творі // Українське літературознавство. –

1978. – Випуск 31. – С. 50 – 57.; *Слабошпицький 1984*: Слабошпицький М. Питома вага слова: [Штрихи до портрету українського письменника Б. Харчука] // Українська мова і література в школі. – 1984. – №5. – С. 3 – 10.; *Співак 2008*: Співак І.Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики: Монографія. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. – 180 с.; *Харчук 1970*: Харчук Б. Помста: Повість і новели. – К.: Веселка, 1970. – 279 с.

Володимир Рожко, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2 – 5
ББК 83.3 (4УКР)

Борис Харчук в документальних та історичних джерелах Держархіву Волинської області

У сттатті висвітлюється утворення фондів Бориса Харчука в Луцькому державному архіві, їх документальна база, зміст, працю письменника в арахіві під час написання роману-епопеї «Волинь».

***Ключові слова**: архівний фонд, джерела, документи, рукописи письменника, Борис Харчук.*

Rozhko Volodymyr Boris Harchuk in documentary and historic sources of Records Office of Volyn's region.

This article explores the creation of Boris Harchuk's fund in Lutsk state archives, their documentary basis, contents, writer's work in achieve during the writing of the novel-epopee «Volyn».

***Key words**: achieve fund, sources, documents, writer's manuscripts and Boris Harchuk.*

Кожна людина, яка прийшла на цей світ, має творити добро, добрі справи за своїми вміннями, здібностями, освітою, розумом. І Господь наш Ісус Христос заповів нам через апостолів вище наведені слова Св. Євангеліє, про добрі діла, які є світлом кожної людської душі і саме добрими словами й ділами ми прославляємо Отця Небесного.

Письменник Борис Микитович Харчук (1931 – 1988) за заповідями Божими, велінням своєї душі і серця, творив добрі діла, які ми бачимо – вони перед нами – це його твори. Вони прийшли до читача ще в часи московської тоталітарної комуністичної диктатури і своїм особливим світлом засвітилися перед українцями, Україною. Його світло перед нами – це епічний роман у чотирьох

томах «Волинь», «Помста», «Материнська любов», «Неслава», «Розстріляні ночі», «Межі і безмежжя», «Слово і народ» та інші.

Головних героїв, сюжети для своїх творів Борис Харчук брав не лише з життя, досвіду, а й знаходив прототипів своїх образів в архівах України, осмислюючи політичні, громадські, національні, релігійні проблеми буття народу, покликуючись на промовисті достовірні факти з документальних та історичних джерел духовних скарбниць України – Держархівів нашої Батьківщини, в яких письменник виявляв багато фактів, щоб художньо осмислити у своїх творах, об'єктивно, історично достовірно змалювати постаті, події, старанно виважені і проаналізовані автором, на основі яких моделював неповторну картину світу.

Відомо, що Борис Микитович в 60 – 80-х роках XX ст. багато працював у архівах Києва, Тернополя, в Росії.

Для дослідників життя і творчості відомого письменника-волинянина хочемо розгорнути ще одну, досі невідому сторінку його науково-дослідної праці в Держархіві Волинської області, де митець не лише вивчав необхідні документи, залишив нам створені ним особисто – це Вимоги, заповнені письменником, з необхідними реквізитами, датами, підписами [1, арк. 1 – 19].

В Держархіві Волинської області зберігається Особова справа Бориса Харчука за № 79. крайні дати 11.11.1959 – 30.08.1965 рр. В справі 19 аркушів, 16 з них заповнених рукою самого письменника. Справа розпочинається з Довідки, виданої ЦК ЛКСМУ 09.11.1959 р. члену Спілки письменників України, відповідальному редактору журналу «Малятко» про доступ до таємних документів. Вона підписана заступником секретаря преси М.Карповим [2, арк. 1]. Слід наголосити, що з усіх справ фондів, які знаходимо у вимогах письменника, давно знято гриф «таємно», і вони доступні всім дослідникам, які побажають з ними працювати.

На другому аркуші справа Анкета, заповнена рукою самого Бориса Харчука. З неї дізнаємося про мету роботи: написання роману «Волинь». Зберігається про це в анкеті власноручний запис письменника такий: «Огляд написання другої книги роману «Волинь», а для цього йому необхідно вивчити документи фондів: 1) Ф. 47. Луцька міська тюрма.; 2) Ф. 281. Ковельська тюрма.; 3) Ф.

191. Окружний суд в м. Луцьку.; 4) Ф. 33. Єпархіальний суд.; 5) Ф. 1. Державна поліція Панствова.; 6) Ф. 46. Відділ безпеки.

Крайні дати цих фондів 1921 – 1939 рр., майже виключно всі документи в справах цих фондів польською мовою і судячи з великої кількості справ, які проглянув замовник, автор добре володів нею.

З Анкети також дізнаємося, що редакція журналу «Малятко» знаходилася на той час по вул. Пушкінській, 28, а сам письменник жив на колишній вул. Червоноармійській, 14, кв. 16 у м. Києві. З Анкети і Вимог, заповнених Борисом Харчуком, бачимо, що письменник першого разу працював з документальними та історичними джерелами Держархіву Волинської області чотири дні з 11 по 14 листопада 1959 року [3, арк. 2]. За цей час він виявив низку документів у фондах: Луцька міська тюрма, переглянув 84 справ, Ковельська тюрма – 16 справ, Окружний суд в Луцьку – 74 справи, зокрема вивчав в цьому фонді справи – Рапорти Міністерству юстиції, Книги реєстрації в'язнів, які поступили у Луцьку тюрму і інші [4, арк. 8 – 9].

12 листопада у своїй Вимозі Борис Харчук вписав з Ф. 33 Єпархіальний суд – 4 справи, решту днів праці він заповнив виявленням документів у Ф.46 Відділ безпеки – 15 справ за 1923 – 1939 рр., Фонд Державна поліція за 1924 – 1937 рр. – 28 справ за 1924 – 1939 рр., лише в останній день свого перебування в Держархіві Волинської області письменник з фонду Єпархіальний суд виписав 4 справи. Як бачимо з цієї статистики, його найбільше цікавили документи, що стосувалися засуджених земляків, членів ОУН, українських патріотів з Крем'янецького повіту, який в часи Поверсальської Польщі входив до складу Волинського воєводства [5, арк. 8 – 9].

Борис Харчук знайшов серед документів перелічених справ фондів своїх головних героїв наступної другої книги роману «Волинь» і показав їх позитивні образи для читачів. Одночасно, завдяки своїм пошукам і знахідками серед документальних джерел в його романі «Волинь» ми знаходимо об'єктивно змальовані письменником ці всі похмурі державні установи Речі Посполитої ІІ в Луцьку у 20 – 30-х роках ХХ ст.

Немає жодних сумнівів, що праця письменника з документальними джерелами Держархіву Волинської області

збагатила його духовну скарбницю про волинян з Крем'янеччини, які у дні панування польського окупаційного режиму на наших землях вели боротьбу за волю України у лавах ОУН. Борис Харчук знайшов у документальних джерелах справ фондів і прообрази негативних персонажів: слідчих, охоронців, сексотів, які за юдиних тридцять срібняків продавали своїх братів і сестер по крові.

Письменник Борис Харчук вдруге працював з документальними та історичними джерелами Держархіву Волинської області 30 серпня 1965 року [6, арк. 17 – 19].

Метою його праці в Держархіві, бачимо із запису письменника, був збір матеріалів для нової книги. На цей раз Борис Харчук до своїх Вимог вписав лише 9 справ Ф. 33 Луцька курія біскупія та працював з таким історичним джерелом, на яке на той час було наложено також гриф «таємно» – україномовна газета «Українська нива», яка виходила в м. Луцьк [7, арк. 19].

Письменник не випадково досліджував саме це історичне джерело, бо саме в той час газета «Українська нива» писала про суди і вироки українським націоналістам і не лише на Волині, а й в цілій Польщі.

Своєю науково-дослідницькою працею в Держархіві Волинської області письменник Борис Харчук не лише об'єктивно змалював окупаційну дійсність 20 – 30-х років на Волині у своїх творах, а й залишив нам власноруч створені документи, з яких ми можемо почерпнути невідомі сторінки з духовної спадщини письменника, а для нас волинських архівістів, науковців, дослідників його життя і творчості – це невичерпане першоджерело до об'єктивного життєпису митця.

Життя і творчість письменника Бориса Харчука закарбоване ще в документальних та історичних джерелах Держархіву Волинської області. Це фонд NP – 3246 Харчук Борис Микитович (13.09.1931 – 16.01.1988). Письменник. – Оп. 1. – Спр. 1 – 15, створений автором цієї наукової розвідки в 1990 році.

Хронологічні рамки цього фонду – 1946 – 1989 роки, в якому оригінальні документи письменника, рідних, його друзів і знайомих. Ціла низка з них створена рукою Бориса Харчука: рукописи, листи, фотодокументи, його дочкою Роксаною Харчук, спогади вчительки Галини Патути, професора Олексія Михайлюка, журналіста Георгія Юхимчука, знайомого Олександра Цимбаліста

та інші [8, спр. 1 – 15]. У Держархіві Волинської області зберігається низка історичних джерел: найголовніші твори Бориса Харчука, публікації в журналах, газетах, збірниках, у волинських часописах.

Все це – документальні та історичні джерела Держархіву Волинської області залишаються для нас важливими духовними скарбами, створені письменником, його рідними, друзями, близькими для нашого всестороннього пізнання життя і художньої майстерності незабутнього Бориса Харчука, непогасне світло творчості якого освітлює нас, а письменник залишив нам добрі діла – свої твори.

Література і джерела: 1. Держархів Волинської області. – Особові справи дослідників. – Справа 79.; 2. Там само. – Арк. 1.; 3. Там само. – Арк. 2.; Там само. – Арк. 3 – 4.; Там само. – Арк. 8 – 9.; 10. Там само. – Арк. 17 – 19.; 11. Держархів Волинської області. – Бібліотека.; 12. Держархів Волинської області. –Ф. Р. – 3246. – Оп. 1. – Спр. 1 – 15.

Рожко В. Борис Харчук в документальных и исторических фондах Государственного арзива Волинской области.

В статье освещается образование фонда Бориса Харчука в Луцком государственном архие, его документалный базис, содержание, работа писателя в архиве во время написания романа-эпопеи «Волынь».

Ключевые слова: архивный фонд, источники, документы, рукописи писателя, Борис Харчук.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Михайло Василенко, доц. (Київ)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4УКР)

Іван Франко «гостем» в австрійців: публікації творів письменника у віденському тижневику «Die Zeit». Листи до Івана Франка редакторів австрійського часопису

У статті на широкому фактичному матеріалі розглядається участь Івана Франка як журналіста у віденському журналі «Die Zeit», в якому він опублікував статті, репортажі, аналітичні огляди, фейлетони, нариси, оповідання, висвітлено характер взаємин українського письменника з австрійськими видавцями, широкий тематичний репертуар його публікацій, листи.

***Ключові слова**: Іван Франко, «Die Zeit», журналіст, стаття, фейлетон, нариси, аналітичні огляди.*

Vasylenko Mychailo Ivan Franko as a «guest» in Austria: published works of the writer in Vienna's weekly paper «Die Zeit». Ivan Franko's letters to the Austrian weekly paper editors.

There is explored Ivan Franko's taking part as a journalist in Vienna's magazine «Die Zeit», where he published articles, reports, analytical reviews, feuilletons, sketches, short stories and there are shown the character of relations of the Ukrainian writer with Austrian publishers and thematically broad repertoire of his publications and his letters in this article using a lot of factual material.

***Key words**: Ivan Franko, «Die Zeit», journalist, article, feuilleton, sketch and analytical review.*

Напевно, жоден із українських письменників-класиків не мав такого широкого творчого співробітництва з німецькомовною пресою, як Іван Франко, зокрема співпрацюючи із австрійською газетою у Відні «Die Zeit» («Час»), де друкував свої статті з питань соціально-політичного, історико-культурного та літературного життя українського народу, що входило в коло найпильнішої уваги письменника.

Переважно в них порушувалися гострі повсякденні питання життя, боротьба партій між, так званими сторонництвами, взаємини між поляками і русинами та москвофілами. А ще вкрай болюче питання еміграції, безземелля селян і соціальна безвихідь.

Франкознавцям відомо, що у Великого Каменяра скрізь і всюди була одна провідна думка: служити інтересам свого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Цим двом провідним зорям, як він і підкреслював, «не спроневірився» до кінця свого життя.

Широта й глибина поглядів І. Франка може повністю окреслитися лише тоді, коли всі його художні, наукові, літературознавчі, публіцистичні та інші праці будуть введені в обрії широкого читацького кола, або принаймні в обіг наукових досліджень.

За радянських часів не вся творча спадщина Каменяра дійшла до читачів, ба, навіть до науковців. Найповніше зібрання творів Івана Франка у 50-ти томах містило приблизно половину з написаного письменником; принаймні, так стверджують франкознавці. Досі не все написане І. Франком бібліографовано.

Сьогоднішня українська історія без певного ідеологічного тиску, вимагає оприлюднення раніше невідомих творчому загалові замовчуваних праць Каменяра. Причин «ідеологічного редагування», тобто недопущення Франкових творів до читачів, якщо оглянути їх найбільш повно і всецільно, є декілька.

Перш за все чимало ідеологів, урядовців, представники громадських, релігійних інституцій та установ не сприймають Франкової критики марсизму як тоталітаризму, його державотворчих концепцій, осудження антигуманних соціально-політичних систем, заперечення визиску українського народу з боку напасників українського народу. Його погляди як вченого-мислителя, письменника дають підстави стверджувати, що він аргументовано піддавав критиці будь-який антилюдяний державний лад, колоніальну політику сусідніх імперій щодо України, заперечував спотворену її напасниками історію. Він навчав своїх рецепієнтів вдумливо аналізувати події, робити правильні висновки, мислити не заскорузлими догмами, а широко, науково обґрунтовано, доходити до всякої суті власним розумом, закликав полекшувати

життя бідних, не зважаючи на всі перешкоди, що їх чинила та ж жорстока дійсність.

Недруковані в радянські часи, але вагомі і визначальні щодо ідейності, історичної правдивості, політично-національної спрямованості твори Івана Франка суттєво доповнюють наше уявлення про його багатогранну пиьменницьку і журналістську діяльність, необхідну для розширення національного світогляду, наукових досліджень, власне, Франкових засад державного націотворчого мислення і відповідного діяння.

Поза увагою досліджень залишилися маловідомі твори письменника і мислителя, белетриста і публіциста, політика і борця за справедливий суспільний лад. Ці праці з політичних міркувань (якщо не зазнавали всіляких нападків як «друзів», так і ворогів у його епоху) не перевидавалися, їм перепинявся шлях до читача партійними радянськими органами, урядовами постановами, цензурними установами чи просто спотворенням його ідей.

Деякі Франкові твори, в яких порушувалися важливі соціальні, національні, духовні питання доби, замовчувалися, не оприлюднювалися з ідейно-політичних причин; за вказівками керівників «ідеологічного фронту» цензура їх відхиляла «як небажані» і «небезпечні», що «підривали» соціалістичний лад та його «основи». Проте ці твори не втратили своєї злободенності й сьогодні, а тому побачили світ як продовження зібраних творів у 50-ти томах І.Франка: до п’ятдесят першого тому увійшли прозові переклади 1876 – 1912 років. Зокрема твори з єгипетського, єврейського фольклору, з давньогрецької та давньоримської, німецької та австрійської літератур, оповідання Еміля Золя, Альфонса Доде, П’єр Луїса, Анатоля Франца, Чарльз Діккенса та інші. До п’ятдесят другого тому увійшли оригінальні та перекладні поетичні твори, як-от із циклу «Україна»: «Не пора, не пора», «Ляхам», «Розвивайся ти, високий дубе». Із циклу «Жидівські мелодії» були заборонені «Самбатіон», «Пір’є», «Асиміляторам», «Заповіт Якова» та інші (це том на 1037 сторінок).

У незалежній Україні в умовах плюралізму твори Каменяра набувають особливого звучання і значення, бо багато в чому перегукуються з сучасними проблемами і завданнями будівництва нової Української держави, вимагають нового і об’єктивного осмислення, зрештою ідеї і постулати з цих творів можуть братися

національними українськими державотворцями як керівництво до дії. Отож неоприлюднена за радянських часів Франкова творча спадщина поступово і частково відкривається для українського читача, для наукового дослідження.

Він ніколи не забував, що думка про рідний народ не може бути іншою, як тільки щиро правдивою, масовою, всенародною, і цю сторону української національної ідеї неустанно підносив на всіх полях своєї повсякденної, титанічної і постійної праці. Митець цю думку тиражував, передавав якнайширшому колу читачів, шукаючи найрізноманітніші шляхи, втілюючи в життя свої загальнонародні й загальнолюдські ідеали. І. Франко заторкував економічні питання, змальовував соціальних п`явок, які «насцавшись хоч і до людських розмірів, можуть навіть пальцем не кивнути для добра тої нації, якої соками вони наситилися». Актуально й нині.

Чимало статей І. Франка було друковано у багатьох німецькомовних часописах, але багато з них не увійшли до зібрання творів у 50-ти томах. Іван Франко друкувався в таких часописах, як «Archiv fur slavische Philologie», «Die Heimat», «Arbeiter Zeitung», «Aus frende Zungen», «Zeitschrift des Vereins fur Volkskuvde», «Urguelle. Eine Monatsschrift fur Volkskunde», «Vorwarts», «Zeitschrift fur die neutestamentliche Wissenschaft», «Zeitschrift fur osterreichische Volkskunde», «Rutenische Revue» (1903 – 1916, із 1906 – «Ukrainische Rundschau». Відень.

На запрошення працювати у віденському «Rutenische Revue» І. Франко відгукнувся однойменною статею, де відзначав важливість видання, присвяченого українській нації, а саме: інформувати Європу про стан нашого краю і про «наші народні змагання». Вчений наголошував, що найбільше місця в номерах часопису займатиме політика, «спеціально галицька політика, а ще спеціальніше – сучасна русько-польська боротьба в Галичині». При цьому він підкреслював про «перенесення центру тяжкості з політики на культурне й духовне життя нашої нації» [Франко 1981, 34: 406 – 407]. Для українського письменника такого високого рівня, як він, особливим завданням було не просто знайомити ширшу європейську публіку з життям, змаганнями та потребами українського народу. Цей часопис мав би розповідати про історію,

етнографію, літературу, знайомити Європу з розвитком українського рутенського народу тощо.

Він відзначив, що цей орган і залишився пам'яткою «тіснозорого галицького рутенства і не дав Європі ніякого поняття про те, що повинен був дати, та й у безголову політику руського клубу не вніс ніякого світла» [Франко 1981, 37: 252 – 254].

Про важливість ознайомлення ширшої європейської публіки із життям галицьких українців, наприклад, у такому австрійському громадсько-політичному і науково-мистецькому тижневику як «Die Zeit» (1894 – 1914. Відень), писали редактори цього видання до І. Франка, вважаючи, що центр притягання австрійської політики на той час лежав у Галичині, хоч вона була примусово приєднана до Австрії в наслідок першого поділу Польщі 1772 року. Австрійський уряд, хоча й «ревізував» Галичину, спираючись на претензії угорської корони до Червоної Русі, але не знав, що за народ має він під своєю владою у Східній Галичині. Уряд Австро-Угорської імперії, що дбав лише про утримання в своїх руках нового краю, робив що міг, – писав І.Франко у праці «Нариси з історії української літератури в Галичині», – не для задоволення органічних потреб самого народу, а з метою відгородити його від Російської імперії.

За часів співпраці Івана Франка з австрійською пресою кількість членів віденської «Січі» збільшилася від 27 до 200 осіб. Дякуючи за членство у віденській «Січі» та підтримуючи їхню діяльність, Іван Якович закликав 21 січня 1890 року: «Без вагань простуймо вперед». Він друкував свої праці з певним наміром: допомогти русинам добитися більшої користі в австрійській політиці для свого бідного народу, виступаючи твердо, без вагань, солідно, по-європейськи.

Чому звернулися віденські «часовики» саме до І. Франка? Бо вважали його «письменником найвищого рангу». Так принаймні йшлося в листі одного з редакторів газети «Die Zeit» Генріха Каннера 21 грудня 1903 р. По-особливому цінували співпрацю з Франком редактори тижневика і зверталися до нього в листах «Ваша величносте», «Ваша високоповажність», «Прекрасна стаття про вибори», «Дорогий лист». А одну із статей І. Франка було розіслано до 200 закордонних газет ще до її конфіскації, що відбулася пізніше.

Керівники газети хвилювалися за долю І. Франка, співчували, всіляко підтримували, шукали йому роботу після його звільнення з «Кур'єру Львівського», бо для них він був дорогим і безцінним співробітником. Вони дякували йому за будь-яку допомогу, будь-яку працю, яку він виконував для редакції та зазначали, що І. Франкові потрібно було б «як першому кращому», ввійти у їхній штаб, що створило б йому не тільки кращі умови життя, але й надало б кращий грунт, на якому була б більш результативною його робота на свою ідею, ніж у себе на Батьківщині.

Видавці просили повідомляти І. Франка стосовно кожного випадку про свою думку, яку високо цінували. Оскільки тамтешні представники закордонних газет майже всі були підкуплені, на що редактори тижневика мали яскраві докази, то вони замовляли Франкові статті з політичних та економічних питань, оцінки художніх творів такого письменника, як Г. Сенкевича, щоб знати його особисту думку про твір.

Ось лист шанобливо відданого Каннера від 05. 08. 1898 р.: «Ми ніколи не відмовлялися від співробітництва з Вами, яке ми високо цінуємо... Я прошу Вас і надалі підтримувати Ваше цінне співробітництво і звертатися до нашої газети, коли у вас буде щось на серці». Або 02. 09. 1899 р. Г. Каннер пише: «Я тепер дозволю собі нагадати Вам про Вашу особисту обіцянку і просити вас прислати мені якнайшвидше, по можливості негайно, статтю з-під Вашого поштивого пера. Тему, будь ласка, виберіть собі цілком за своїм смаком». Ще 11. 10. 1899 р. Г. Каннер писав: «Якнайщиріше дякую за вашу коротку статтю. Відмінно!.. Присилайте нам також літературні статті. Ласкаво просимо!» Йшлося про статтю «Unmögliches in dem Lande der Unmöglichkeiten» («Неможливість у країні неможливостей»).

У цьому віденському тижневику від 10 вересня 1895 по 30 березня 1914 року було опубліковано 42 Франкові статті. Із них до Зібрання творів у 50-и томах не увійшло 20: 1. Розбійник і піп; 2. Галицькі вибори; 3. Перша сесія Галицького сейму; 4. Поет зради; 5. Моя «фальсифікація»; 6. Найновіша виборча комедія в Галичині; 7. Словянський брат; 8. Неможливість у країні неможливостей; 9. Знущання в Галичині; 10. Великі діяння пана Бобжинського; 11. Найновіші галицькі парламентські вибори; 12. Польськість на два

фронти; 13. Селянські страйки в Східній Галичині; 14. Львівські події; 15. Польська політика; 16. Події у Львівському університеті; 17. Сигнал тривоги (жидівські погроми); 18. Звільнення українських професорів; 19. Галицький селянський страйк у народній пісні; 20. Три велетні в боротьбі за карлика.

І. Франко підготував до друку у 1912 році збірку оповідань під назвою «Гостем у німців» – праці, що свого часу опублікував на сторінках німецької преси, головним чином у газеті «Die Zeit». До цієї збірки він включив: 1. Еміграція галицьких селян, 2. Селянський рух у Галичині, 3. Галицькі вибори, 4. Інтерпеляція в Раді державній в справі конфіскати, 5. Галицькі вибори, 6. Паперові гроші пана Тишківського, 7. Найновійший галицький вибір, 8. Перша сесія галицького сойму краєвого, 9. Еміграційні агенти в Галичині.

Цілий том – чималий доробок – лише публікації з однієї газети до академічного видання в 50-ти томах Івана Франка не увійшов. А ще яка кількість подібних праць Каменяра не відома українському читачеві?

Все, що друкував І. Франко у своїх і чужих закордонних виданнях, було вибухонебезпечним, порушувало спокій тодішніх імперій, не сприймалося в часи тоталітаризму. Сьогодні деякі основні концепції його деканонізуються, спотворюються головні ідеї життя і діяльності аж до відвертої нахабної брехні, паплюження й цинізму. Та навіть самі видавці віденського часопису «Die Zeit» не одноразово застерігали в листах Івана Франка про конфіскацію редакційних матеріалів на будь-яку тему, зокрема й самого І. Франка, зокрема щодо «іудейського питання». Ось, наприклад, один із видавців газети І. Зінгер 4 жовтня 1895 року пише І. Франкові: «Щоб уникнути непорозумінь, хочу Вам ще повідомити, що я 1-2 рази прибрав епітет «єврейський»... Ми діємо не менш, ніж Ви по суті справи твердо, і лишень цього разу, як виняток, дещо в м’якший спосіб... Про справи єврейства в Галичині я проситиму Вас написати незабаром статтю».

Йшлося про статтю «Der Jesuitismus in der Judenfrage», що опублікована на сторінках щотижневика для політики, релігії та культури» у № 14 від 3 квітня 1896 року (с. 140 – 142). Під назвою «Jezuityzm w kwestji żydowskiej» ця стаття надрукована в газеті «Tydzień», що був додатком до газети «Kurjer Lwowski» у № 12 від

25 березня 1896 року (с. 89 – 91), а також у «Beiträge…» (с. 319 – 323). У 50-томне видання творів І. Франка стаття не включена. Правда, «Die Zeit» надрукувала статтю І. Франка про єврейські погроми в Російській імперії під назвою «Сигнал тривоги». Для нього це було не національним, а соціальним питанням. Бо визискувачі, якої б нації вони не були, ці, за його висловом, соціальні п'явки, і пальцем не кивнуть для добра тої нації серед якої живуть. У маловідомій статті «Eine teuflische und verworfene Aufreizung» («Диявольське і гідне осуду підбурювання») він підкреслює: «Земельна власність у руках жидів більше руйнується, ніж культивується... майже вся торгівля деревом, худобою, рільними плодами і т. і спочиває в руках жидів.., від них залежить продукція виробів дерев'яних, шкіряних, суконних, полотняних і т. ін. І що наш селянин, і не тільки сам селянин, у всіх своїх руках та чинностях економічних залежить від жидів. Що більше, ціла та залежність угрунтована на безпримірній солідарності жидів, які за кожду корисну позицію, що робить їм можливим визиск народу, борються всіма дозволеними й недозволеними способами, як ось подаванням вищих цін при ліцитаціях, підкупством, погрозами, страшенням, клятвами, і не жахаються навіть злочинів таких, як скритовбійство або отруєння». [Франко 1985, 44: 480, 482].

На сторінках газети «Die Zeit» І.Франко розглядав творчу постать А.Міцкевича, важаючи, окрім головної ідеї творчості поета – польського патріотизму, є ідея зради. Так називалась його стаття «Поет зради», оприлюднена в Австрії німецькою мовою у віденській газеті «Die Zeit». За це його було звільнено з роботи польської газети «Kurjer Lwowski», виключено з польського товариства, а сама стаття викликала обурення в польській шовіністичній пресі.

Причиною написання цієї статті стало знахабніле ставлення у пресі польських шовіністів до українців. Хоча на написання наштовхнуло Івана Франка розмірковування норвезького критика Георгія Брандеса про головні мотиви у творчості найбільших польських поетів Адама Міцкевича і Юліуша Словацького. І не І. Франко перший назвав А. Міцкевича «поетом зради», акцентуючи на терміні *валенродизм*. Це ще 1828 році це зробив Юліуш Словацький у поемі «Беньовський», а також Каетан Козьмян, на якого і посилався Франко, висунувши тезу, що головною темою в

творчості польського поета була тема зради. З приводу полеміки статті про А. Міцкевича, то в листі до І. О. Бодуена де Куртене у лютому 1898 року І. Франко зазначав: «Цю подвійну етичну міру – одна для себе, а інша для других – я знав уже раніше в жидів, тепер боляче пізнав у поляків».

Польське питання в Україні XIX століття було надто болісним для українців. Як і єврейське і мосвофільство. Хоча все зводиться до українського питання. Драматичні і навіть трагічні сторінки взамин між поляками й українцями І. Франко знав як ніхто, тому заторкував їх у багатьох своїх статтях. Наприклад, у таких, як «Наш погляд на польське питання», «Польське повстання в Галичині 1846 р.», «Нашим «приятелям», «Дещо про польсько-українські відносини», «Поляки і русини» та інші. У газеті «Die Zeit» було надруковано також «Польськість на два фронти» і «Польська політика», що не увійшли до 50-томника. Поляки не визнавали свого гніту українців, щоденного знущання і шовінізму проти українства. Знаючи докладно польсько-українські взаємини, проникливий І. Франко наголошував: «Проти гегемонії і насилля поляків над нами ми при кождій случайності протестуємо і не перестаємо протестувати, поки поляки на Галицькій Русі не пізнають, що вони тут тільки захожий елемент, складаючийся головно з шляхетських мікроскопічних оаз, посіяних серед широкого простору руського народу, та з бюрократії, – і поки відповідно до того пізнання не змиряться перед властелином землі і не віддадуть захоплену керму природному керманичеві – руському народові, до тої пори ми все будемо з собою на воєнній стопі на нашій землі...». [Франко 1986, 46/1: 439].

Статті І. Франка про українсько-польські відносини мають безпосередню дотичність до становища українських селян, знущання над ними. Починаються страйки, заворушення, бунти, селянські рухи. На цю тему І. Франко написав низку статей: «Селянські страйки в Східній Галичині», що не увійшла до 50-томника, «Селянські заворушення», «Селянський бунт», «Селянський рух у Галичині» тощо. У тижневику «Die Zeit» він опублікував статтю «Галицький селянський страйк у народній пісні». У статті «Ще про галицькі заворушення» І. Франко наголошував, що були «розбуджені національні і релігійно-обрядні антагонізми між сільським населенням і шляхтою». Селянські

бунти тлумачилися у Відні як вияви незадоволення сільського люду сучасним станом речей. Зрештою, визиск матеріальний, економічний призвів до еміграції українців Галичини, про що в І. Франка є два десятки статтей на цю болючу тему. У статті «Еміграція до Росії» І. Франко наводить слова автора з Підволочиська, що «усі продають за безцінок череди, зерно, одяг, а євреї нечувано оббирають людей і роблять на тому шалений інтерес».

Тема галицьких виборів у газеті «Die Zeit» займає особливе місце. Таких статей 4, що не увійшли до 50-томника. В Іранка Франка їх більше двох десятків і то лише відомих. Недруковані в 50-томнику «Галицькі вибори», «Перша сесія Галицького сейму», «Найновіша виборча комедія в Галичині», «Найновіші галицькі парламентські вибори», «Найновіший галицький вибір». Якщо раніше селяни віддавали голоси за чарку горілки, шмат ковбаси, кілька ринських, тепер засновували читальні, виписували часописи і не урядові чи людові, польські, а опозиційні.

За часів друкування в газеті «Die Zeit» редактори просили І. Франка пом'якшити, наприклад, тональність у найгостріших висловлюваннях Івана Франка про Бадені і криваві вибори. Пропонували вкоротити гострі висловлювання, щоб запобігти конфіскації, від якої з тих же причин потерпіла «Arbeiter Zeitung».

Один із редакторів «Die Zeit» уточнює позицію К. Бадені щодо працевлаштування Івана Франка в одну з австрійських газет 15 листопада 1897 року: «Доки Бадені біля керма, він попри найбільше бажання, не може задовільнити мого прохання знайти Вам надійну роботу у його газеті. Товариство, якому належить його газета, навряд чи витримало б тиск Бадені, спрямованого проти Вашого працевлаштування у них, а що Бадені прикладе всіх зусиль, щоб завадити Вашому приходу туди».

Для цього віденського часопису творчий талант публіциста і белетриста І. Франка був тією радістю і втіхою, котру редактори в інших не бачили, вітали його сердечно. Вони, як писав в листах до письменника один із редакторів Каннер, мріяли про статтю Франкового пера та з трепетом очікували його відповідь (29.03.1900). Саме про львівські події І. Франко відгукнувся в тижневику «Die Zeit» однойменною статею, а також «Події у Львівському університеті» і «Звільнення українських професорів».

«Вашою статею про львівські події, що була дуже актуальною, – писав «шанобливо відданий» Канер, редактор цього віденського тижневика 13 грудня 1901р., – Ви нам дуже прислужилися, і я Вам щиро дякую за цю справжню роботу, яка поза сумнівом приверне до себе велику увагу як в Австрії так і поза її межами».

1907 р. газета «Zeit» опублікувала статтю норвезького відомого письменника, театрального критика і громадського діяча Бйорнстьєрне Бйорнсона (1832 – 1910) «Поляки – гнобителям», де він із глибоким співчуттям захищав стражденне життя українців Галичини під гнітом польського панства. Проти нього виступили два поляки: піаніст і композитор Ян Падеревський (1860 – 1941) і відомий письменник Г.Сенкевич (1846 – 1916), які всіляко виправдовували і вихваляли польське панство.

На прохання віденської газети через посередництво співробітника «Рутеніше ревю» В. Кушніра І. Франко написав статтю «Три велетні в боротьбі за карлика», адже від дуже добре знав життя галицького селянства і давав відсіч будь-яким наклепам на українців. Редактор газети Каннер ні від кого іншого не хотів приймати статтю, лише написану самим Каменярем, який це зробив блискуче: спочатку у віденському тижневику 29 червня, а потім у «Ділі» 2 і 3 липня, де піддав нищівній критиці виступи польських шовіністів і прихильно оцінив статтю Б. Бйорнсона. Велетні тут Б. Бйорнсон, Я. Падеревський і Г. Сенкевич, а «карлик» – галичани. Виступ же Бйорнсона І. Франко оцінив позитивно.

Видавці австрійського тижневика завжи просили І. Франка все нових статей, або, як вони писали, «порадувати нас знову однією з Ваших відмінних праць» (03.06.1903). 29.03.1900 року редактор газети Каннер писав: «Я давно вже мрію про статтю Вашого пера для, тільки Я довго не міг знайти матеріал, який би я міг Вам запропонувати. Тепер, здається, він є. Я маю на увазі процес над селянами у самбірському окружному суді. Це дасть змогу знову зазирнути у жахливі галицькі реалії, які Ви, мабуть, зможете переробити на невелике хитросплетіння. Чи я можу на це розраховувати? З трепетом очікую на вашу особисту відповідь.

Про знущання над в'язнями в Галичині Іван Франко написав у статті «Die Folte in Galizien», що опублікована в «Die Ziet» у № 288 від 7. 04. 1900 року. У «Beiträge…» стаття опублікована на с. 372 – 375. Українською мовою стаття не друкувалася.

Австрійці також відзначали Франкову «Галицьку «Книгу Битія», що це «прекрасна творча робота» (13.04.1901). А новелу «Терен у нозі» («Der Dorn im Fuss») «прочитали з великим інтересом. Вона нам дуже сподобалася і бачимо в ній гарний приклад русинського національного мистецтва» (04.02.1902).

А в листі від 13.03.1902 року редактори газети повідомляють І. Франка, що хочуть видавати щоденну газету і просять його співпрацювати – стати постійним львівським кореспондентом газети з постійною гарантованою зарплатою, адже його високо цінували. Навіть вибір посади був за ним, де найкраще чи найохочіше хотів би прислужитися.

У 50-томнику стаття І. Франка «Великі діяння пана Бобжинського» не надрукована, хоча є в ньому «П. Бобжинський як поступовець». Каменяр аналізує брошуру цього краківського професора й політика. Завдання цього «поступовця» і водночас консерватора, за висловом І. Франка, – «виробляти здібних двірських слуг», щоби хлоп працював і був покірним, а шляхтич соймував і був гордим. Цей поляк маскує фрази під «суспільну гармонію», коли поляки визискують економічно, суспільно і політично з одного боку, а з іншого селяни мають коритися тій польській забаганці. Так І. Франко викривав всілякі спроби деморалізації українців, фатальної «фразоманії» псевдодемократів типу Бобжинського.

Хоча редактори газети «Die Zeit» застерігали І. Франка, аби не забував, що для широкої публіки інтерес становить не всі ті речі, які йому з провінційної точки зору можуть здаватися визначними (18.09.1902) але для Каменяра понад усе було дбати про свій український народ.

Австрійські редактори «дуже високо цінили перо» І. Франка, особливо на культурно-історичну чи літературну тематику (20.01.1904). Але також цікавилися настроєм російського народу, про замахи на можновладців, інших національностей, про «національно-політичні рухи, що були б здатні разом із наявними політично-революційними устремліннями, якщо не призвести до перевороту в Росії, то хоча б створити умови для змін».

Це була б для видавців неоціненна послуга і пропонували хоч негайно «розпочати з пізнавальною метою таку подорож, для того щоб ми могли відкрити для себе по можливості раніше в часі

цей закритий за сімома замками народний рух». І це був би, як писав один із редакторів, «неабиякий зиск, як внутрішній, так і зовнішній, бо коли Вашому майстерному перу вдасться підняти завісу, яка прикриває нинішню Росію, то я Вам гарантую шалений попит на статті, які, перекладені на німецьку, французьку і англійську мови, потім можна було б видати у формі книжки» (03.08.1904).

Окрема книжка статей, друкованих у «Die Zeit», не вийшла. Видавці закинули докір І. Франкові, що він не зрозумів їхньої позиції під час роботи уряду Гауча, який змінив Бадені і був проти німців. Вони підтримували міністра, який, на їхню думку, відстоював парламентаризм, розширення виборчого права тощо. А ще було питання про те, на яких основах відбудовано польську аристократію... Про це ж були й останні статті в «Die Zeit».

Для І. Франка було зрозуміло й так, що та польська аристократія постала на українських кістках, адже це стверджують безліч збройних повстань українців у 17-му столітті проти загарбників Речі Посполитої, а особливо Визвольна війна козаків під проводом Богдана Хмельницького проти шляхти 1648 – 1657 років і пізніше, аж по 20 століття. А також рухи, постання, виступи, бунти українських селян проти визиску багатіїв, різного роду шахраї та настановлених орендарів.

Редактор Каннер у листі (11.05.1906), шкодував, що відмовив Франкові у якійсь останній статті (вважав її помилковою – М.В.), але значною мірою завдячував за певну науку його статтям за попередні роки. До всього вважав, що вона не несе нічого нового для читачів, хіба, що дуже дивно, головному редакторові та сподівався на подальшу співпрацю, яка нестиме щось нове у притаманній Франкові довершеній і цікавій формі. І. Франко висував, у свою чергу, зустрічні звинувачення, а він очевидно мав на це певні підстави, адже турбота про свій бідний стражденний народ була в нього передовсім.

Сьогодні необхідно надрукувати всі невідомі твори невідомого Івана Франка, що не сприймалася в його час і в тоталітарному режимі. Але і в нинішні часи псевдовчені і псевдодемократи спотворюють або відкидають провідні і визначальні думки українського велета думки. Оприлюднити його твори – це вимага не лише часу, а в першу чергу науки,

літературознавства, критики, публіцистики, не кажучи про політику, міжнаціональні відносини, звичайного читача, – донести його ідеї до нас, як і все, що стосується цієї величної постаті.

Література: *Франко 1981*: Франко І., Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. –Т. 34. – С. 406 – 407.; *Бондаренко*: Бондаренко І. З історії національного питання // ЛНВ. – 1909. – Т. 46. – № 6. – С. 473 – 485.

В статье на широком фактическом материале рассматривается участие Ивана Франко как журналиста в виденском журнале «Die Zeit», в котором он публикувал статьи, репортажи, аналистические обозрения, фейлетоны, очерки, рассказы; освещено характер взаимоотношений украинского писателя с австийскими издателями, широкий тематический репертуар его публикаций, письма.

***Ключевые слова**: Иван Франко, «Die Zeit», журналист, статья, фейлетон, очерк, аналитические обзорения.*

Іванна Котяш, асп. (Рівне)

УДК 821. 161.2 – 31.09
ББК 83.3 (4 УКР)

Освітня діяльність Спиридона Черкасенка у дзеркалі його епістолярію

У статті систематизовано та аналізуються літературні джерела епістолярного спадку С.Черкасенка, зокрема раніше не оприлюднених, з архівних матеріалів листування письменника з Л.Т.Білецьким, яке містить епістолярну автобіографію письменника. На матеріалі епістолярної автобіографії досліджується відображена у листах С.Черкасенка його освітянська діяльність, процес формування та становлення його педагогічних поглядів.

***Ключові слова**: епістолярна форма, епістолярна автобіографія, автобіографічний контекст, методологічні принципи навчально-виховної роботи, концептуальні засади освітянської діяльності.*

Kotyash I.A. Educational activities of S. Cherkasenko in his epistolarity

Article aims to systematize and analyze the literature sources of S. Cherkasenko legasy, including previously unpublished archive correspondence with the writer L.T. Beletskiy, containing the epistolary autobiography of the writer. On the basis of the epistolary autobiography, reflected in the letters of S. Cherkasenko, it was studied his educational activity, the process of his educational views formation.

***Key words**: epistolary form, epistolary autobiography, autobiographical context, methodological principles of educational work, the conceptual basis of educational activity.*

Спиридон Черкасенко, як відомо, був не лише талановитим поетом, драматургом, прозаїком, але і відомим діячем освіти, активним учасником громадсько-педагогічного руху української інтелігенції першої третини XX століття. Освітянська діяльність С.Черкасенка, його невтомна праця, пов'язана із розбудовою національного школознавства, стали вагомим внеском у розвиток вітчизняної педагогічної думки. Педагогічна спадщина С.Черкасенка не втрачає своєї актуальності й на сьогодні, що підтверджує дослідницький інтерес до неї, який особливо активізувався в останнє десятиліття [Антонець 2003, 2: 51 – 53], [Антонець 2002: 48 – 51], [Антонець 2002,1: 229 – 235], [Антонець 224: 221], [Колонтаєвська 1998: 126 – 131], [Копиленко 1991, 3: 191], [Копиленко 1996: 245 – 256].

Автор одного з останніх у часі дисертаційних досліджень, присвячених педагогічному спадку С.Черкасенка, Н.Антонець узагальнює основні напрямки його освітянської діяльності: створення українських підручників для початкового навчання (букварі, читанки, підручники з навчання мови); популяризація ідеї національної школи шляхом публікації статей у періодичній пресі, виступів на педагогічних з'їздах (Третій делегатський з'їзд Всеросійської спілки вчителів і діячів народної освіти у 1906 р., конференція представників національних учительських організацій у 1906 р., І Всеросійський з'їзд з питань народної освіти у грудні 1913 – січні 1914 рр.), шляхом роз'яснювальних бесід та організації виставок україномовної педагогічної літератури під час проведення учительських курсів; участь в організації видавництва рідномовної педагогічної літератури: у створенні та функціонуванні першого на Наддніпрянщині видавництва української педагогічної літератури «Український учитель» (1906), педагогічного видавництва «Українська школа» (1917). С.Черкасенко започаткував за власною редакцією серію книжок «Українська педагогічна бібліотека» (1914) та працював у віденському українському видавництві «Земля» (1920 – 1922), яке належало Педагогічній місії для друку шкільних книжок за кордоном Міністерства освіти УНР; участь у закладанні основ української педагогічної журналістики. С.Черкасенко був серед фундаторів першого на Наддніпрянщині україномовного

педагогічного журналу «Світло» (1910) та часопису «Вільна українська школа» (1917); участь у фундації громадських об'єднань (Всеукраїнської спілки вчителів і діячів народної освіти в 1906 р., Всеукраїнської учительської спілки у 1917 р.), метою яких була консолідація зусиль українських освітян у боротьбі за національну школу; просвітницька діяльність – створення науково-популярних брошур, публікація статей у періодичній пресі, що сприяли підвищенню національної самосвідомості українців та поширенню наукових знань серед широких верств населення; участь у роботі ужгородської «Просвіти»; практична педагогічна діяльність (робота народним учителем у сільських школах степової України, у школах для дітей залізничників та шахтарів Донбасу протягом 1895 – 1910 рр.) [Антонець 2004: 167 – 168].

Значний пласт фактологічного матеріалу, який дозволяє більш повно охопити коло освітянських інтересів С.Черкасенка, простежити процес становлення та формування педагогічних поглядів, нагромадження фахового досвіду, рефлексій, критичні оцінки та узагальнення, стосовно методів, цілей, форм і змісту навчальної та загалом освітянської діяльності містяться в епістолярному спадку письменника. Оприлюднені на сьогоднішній день листи С.Черкасенка, написані ним у еміграції, представляють собою уже цілком зрілий і сформований погляд на мету та зміст національної освіти. Можливість реконструювати власне сам процес фахового становлення та зростання С.Черкасенка як педагога, визначити ті головні віхи та орієнтири, які формували і водночас стимулювали до розвитку його освітянський досвід, погляди та переконання надає його епістолярна автобіографія, яка була викладена письменником у листах до професора Л.Т.Білецького, що містяться у його архіві і раніше не були оприлюднені. Мета цієї статті полягає у тому, щоб проаналізувати освітню діяльність С.Черкасенка у дзеркалі його епістолярію.

Віхи освітянської діяльності, що простежуються в епістолярній автобіографії письменника, це, насамперед, роки його вчителювання у школах Катеринославщини (Новопавлівка, Васильківка, Улянівка, Юзово), але, фактично, хронологічні межі, які окреслюють процес самоусвідомлення С.Черкасенком свого педагогічного покликання, своєї освітньої місії, можуть бути ретроспективно розширені майже до самих початків його

знайомства зі школою, оскільки, описуючи процес навчання у Новобузькому початковому училищі і, далі, в учительській семінарії, чи не головну увагу читача він, по-перше, зосереджує саме на особливостях і учасниках навчального процесу, по-друге, точка зору, з якої компонується сам опис, має немовби подвійну перспективу, тобто вбирає до себе не лише враження, емоційні та інтелектуальні реакції, що їх відчуває розповідач як безпосередній («тоді присутній») свідок подій, а й містять певні опосередковані в часі («теперішньої присутності») оцінки та узагальнення, сформовані пізніше, під впливом дії того життєвого досвіду, тих роздумів, з позиції яких С.Черкасенко писав свою епістолярну автобіографію.

Перший педагогічний досвід С.Черкасенко виносить вже зі стін Новобузького початкового училища. Саме в цей період закладаються основи фахової самоідентифікації С.Черкасенка. Від початкового враження панічного страху, самоприниження і надуманої недооцінки власних сил і можливостей, які він відчуває в перший день навчання, невдовзі не залишається й сліду. Дуже швидко С.Черкасенко не лише перетворюється на найрозумнішого, найстараннішого, «першого» учня в класі, але й надзвичайно гостро і чітко (як для такого віку) починає усвідомлювати, що саме школа, навчання, освітньо-педагогічна діяльність складають суть його життєвого покликання. Малий хлопець звертає увагу на те, що зовсім не обходить його однолітків, а саме: педагогічні дискусії і службові конфлікти між вчителями, і головне – вже з цього часу достатньо впевнено і аргументовано починає оцінювати професійні якості своїх учителів.

Отриманий у стінах Новобузького початкового училища перший педагогічний досвід значно розширюють і поглиблюють роки навчання С.Черкасенка в учительській семінарії. Як свідчать державні архіви, учительські семінарії мали надавати педагогічну освіту молодим людям чоловічої статі всіх станів православного віросповідання, які виявляли бажання присвятити себе вчительській праці в початкових училищах. До цих середніх навчальних закладів зараховували юнаків не молодших 16 років після успішно складених вступних іспитів в обсязі програми двокласного училища. На час вступу С.Черкасенка до семінарії це вже був заклад з майже 20-річним (з грудня 1874 р.) досвідом

роботи. Серед її навчальних приміщень було облаштовано, зокрема, кабінет природничих наук із зоологічною, ботанічною та мінералогічною колекціями, кабінет фізики з пристойним комплектом наочних посібників, гімнастичний зал із спортивними знаряддями, столярна майстерня. У 1894/95 навчальному році каталог фундаментальної книгозбірні налічував 1522 назви та 3294 томи, при цьому бібліотека передплачувала 16 періодичних видань. При семінарії існував сад, а також семінарський храм. Кожного року в цьому навчальному закладі здобували знання від 70 до 90 осіб [Колонтаєвська 1998: 30 – 31].

Вже перше знайомство С.Черкасенка з семінарією викликає в нього критичну реакцію, яка формується у цілком компетентну, хоча і не позбавлену іронії, характеристику такого типу навчальних закладів: «Семінарія – школа спеціяльна, мала на меті готувати кадри вчителів для народних шкіл, чому й звалася семінарією вчительською. Була через це під особливим доглядом вищого начальства, що за директорів і вчителів посилало туди благонадійних людей. Народний вчитель, що виходив із-під їх опікування мусів бути щонайперше безсумнівним патріотом «матушки Расеи», монархистом, людиною релігійною й слухняною. Знання його, вчителя, й розвиток – річ другорядна: можна було наприкінці курсу писати з помилками, не знати, хто написав «Ревизора», не прочитати жодної путньої книжки, плутати Австрію із Австралією, погано розбиратися навіть ув аксіомах математичних і т. д., але бути слухняним, побожним, «квасним» патріотом, – і все те тобі прощалося, а по скінченні рекомендувалося тебе за зразкового вчителя на гарну в розумінні матеріяльного забезпечення посаду. Хоч трохи жвавого, допитливого, розвиненого, що «смол свойо суждєніє імєть», що мав певний характер, мав нахил до самостійности й критичности – того засилали в глуху провінцію, де найосвіченішими людьми були піп, урядник і добре ще, коли була пошта й був поштмайстер, цебто люди, що теж уважали за обов’язок про всяке вільне слово з уст учителя, чи кого там іще, доносити вищому начальству. Досить повторити, що це було останніми роками царювання найбільшого по Миколі І–му реакціонера, Олександра ІІІ–го, що уявити той дух, що панував тоді по школах узагалі, а в учительській семінарії сугубо».

Іронічна оцінка, яку С.Черкасенко адресує учительській семінарії, зовсім не означає, що до навчання у ній автор поставився несерйозно. Навпаки, як і в училищі, С.Черкасенко – один з найкращих і сумлінних учнів, хоча критичний дух, гострі оцінки, власна педагогічна думка домінують і визначають характер усіх описів, що стосуються організації навчального процесу в семінарії. Про поглиблення професійних інтересів С.Черкасенка-семінариста, а також фахового досвіду свідчать перш за все ті складові навчального процесу в семінарії, яким він надає першочергової уваги. Насамперед, це «педагогічні типи» вчительського складу семінарії. На відміну від вчительських характеристик початкового училища, які в переважній більшості подавалися в ракурсі емоційної оцінки та особистісних морально-психологічних симпатій чи антипатій, характеристики вчителів семінарії найчастіше формуються з погляду сумлінності та професійності виконання покладених на них педагогічних обов'язків. Оцінюючи роботу вчителів, їхні педагогічні методи, С.Черкасенко наводить типові зразки їхніх уроків і дає їм порівняльну характеристику, детально описує і аналізує хід семінарських іспитів і навчальної практики, до якої у семінарії було надзвичайно серйозне ставлення: «Кожному з нас за цей останній рік припадало по кілька практичних «уроків»: з російської мови, арифметики, краснописі й співу, та ще тиждень вправ під керуванням фактичного вчителя практичної народної школи при семінарії, п. Кармазина. Само собою, з такої вчительської практики не багато навчишся, і набування потрібного для правдивого вчителя «стажу» доводилося відсувати на той час, коли кожному по скінченню семінарії, давалося десь народню школу до повної його розпорядимости.

Практична лекція кожного з нас проходила звичайно в досить урочистій обстановці. Практикантові заздалегідь, – щось за тиждень, либонь, – давалося для неї певне завдання, що його він на лекції мав провести якнайкраще й тим довести свою здібність учительську. Практикант за тиждень мусів розробити докладний план лекції, скласти докладного конспекта й дати його на затвердження Успенському, о. Дємідову або Боровському, чи пізніше Брижицькому, – це залежало від того, з чийого предмету була лекція, – далі передавалося того конспекта Кармазинові й з ним обмірковувалося деталі ведення лекції. Призначеного дня й

часу ми, третій клас, на чолі з директором і вчителями означеного предмету збиралися в практичній школі, засідали там ми – на задніх партах, директор і вчитель у проході між партами на стільцях, а збентежений і оторопатілий від урочистости практикант, одягнений парадно в сурдут при твердій манішці й комірці, скликав дзвінком дітлахів і розпочинав свою лекцію. Ми пильно стежили за кожним його словом і рухом і свої уваги записували собі в зшиток» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Величезне значення для професійного становлення С.Черкасенка мала його учительська робота в початкових школах Катеринославщини. Якщо училище і семінарія збагатили його насамперед теоретичними знаннями, сформували основи його педагогічного мислення, зокрема той критичний дух і потребу повсякчасної самооцінки, що служать стимулом для постійного самоудосконалення, то праця на освітянській ниві народних шкіл додали йому того унікального педагогічного досвіду, який можна почерпнути лише зі справжньої практичної роботи, щоденного живого контакту з учнями, їх батьками, колегами по роботі, специфічної і неповторної для кожної зі шкіл, де працював С.Черкасенко, атмосфери внутрішнього, сповненого щоденних проблем, конфліктів, дискусій і, зрештою, взаємопорозумінь життя, з маси подробиць і миттєвостей якого формується глибоке самоусвідомлення суті власного покликання, приналежності до високої місії сіяча «розумного, доброго, вічного». Не випадково пізніший «спомин» про першу школу, де довелося працювати С.Черкасенку, тягне з його пам’яті згадку про усі інші школи і викликає відчуття гіркої і водночас солодкої ностальгії за тим далеким і тепер уже безнадійно «втраченим часом»: «Але спомин про неї, про її (Новопавлівську) школу залишився в душі моїй і досі, й не згасне, мабуть, до скону. Не раз перефразовую слова російського поета: «тебя, как первую любовь, мое сердце не забудет», – і це глибока правда. Сентиментально? смішно? – нехай, а мені байдуже той сміх тверезих, розважних «осібняків», давно вже байдуже… Скільки разів, після того, як доля поклала край моїй педагогічній діяльності, мріяв про те (й тепер мрію ще), що колись, як буде змога, зберуся якось і поїду навідати всі ті школи й місця, де мені довелося вчителювати, поглянути, що там тепер, і – головне – зустріти хоч кого-небудь із своїх колишніх учнів,

розуміється, вже тільки трохи молодших за мене. І здається, що я знову переживу – нехай одну тільки хвилину, але хвилину щастя, – того щастя, що зазнав його, вчителюючи, в Новопавлівці, Васильківці, ст. Ульянівці, на ст. Юзово й на Лідієвських шахтах» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Опис років власного вчителювання не обмежується С.Черкасенком зверненням до характеристики виключно змісту навчального процесу, але, як і раніше, педагогічні проблеми хвилюють його найбільше. Як і раніше, виключно важливе місце у цих описах займає галерея вчительських типів, схарактеризованих надзвичайно влучно і колоритно (усього, разом з учителями початкового училища і учительської семінарії ця галерея нараховує понад 30 осіб). Аналізує С.Черкасенко, звичайно, і професійні якості тих своїх колег, з якими його зводить доля у школах Катеринославщини, але, при цьому, і на відміну від попередніх описів (в училищі та семінарії), багато уваги приділяється й виключно побутовим, позашкільним стосункам автора із його колегами, за якими він тепер спостерігає з позиції не «стороннього» (як раніше), а «рівного» їм учасника «дорослого життя».

Особливо важливими для розуміння суті і мети педагогічних завдань, що їх ставив перед собою С.Черкасенко, характеру його освітянського покликання є ті методологічні принципи навчально-виховної роботи та концептуальні засади освітянської діяльності вчителя, які неодноразово наголошує автор у своїй епістолярній автобіографії.

Насамперед, це декларoване автором ставлення до школи та учительських обов’язків. Різку критику з боку С.Черкасенка-педагога викликає тогочасна система освіти: «Рецидив безграмотности… Це той воістину бич Божий, що всі, щоправда, не вельми ревні, заходи російського міністерства освіти розповсюдити в населенні грамотність обертав у нівець. Сливе повна відсутність позашкільних засобів для скріплення шкільних здобутків і піддержання та розвитку їх у дальшому («Просвіти», бібліотеки-читальні тощо) сприяла по селах той ефект, що за рік, за два все, здобуте в школі ґрунтовно забувалося, і добре ще, коли парубок міг хоч вивіску на крамниці з труднощами розібрати, а то, бувало, й азбуку забував. Отже, міністерство сіяло школами грамотність, а не

звертаючи уваги на позашкільну освіту, тим самим нищило посіяне. Дещо робилося в сфері позашкільної освіти деякими кращими земствами, але це була крапля в морі загальної безграмотности.

Кидаючи тепер ретроспективний, як любили казати стародавні журналісти, погляд назад, у довоєнні часи, прихожу до тої думки, що нам, українцям, доводиться менше за інших нарікати на таку недбайливість російського міністерства. Не знаю, може з чийогось погляду це думка парадоксальна, але вона має свої підстави. Російська школа на Україні в першу чергу мала своє завдання – русифікувати українське населення, «пріобщіть» його до загальної всеросійської культури й поволі цілком злити «в русском морє». Але, мабуть, через те, що самодержав'я боялося поширення освіти в народі взагалі, на неї відпускалося порівнююче мізерні засоби, то ж про якусь там позашкільну освіту годі було й думати. На земства, що проте намагалися звести її в себе, правительство дивилося скоса й їх старання в цьому напрямку всяким способом гальмувало. Діти кінчали школу й далі рідко хто й бачив тую книжку до самої смерти. Отже нема нічого дивного, що наступав рецидив безграмотности: грамотність забувалася зовсім, а з нею зникала й та крапля російської культури, що прищепилася за часи перебування в школі. Українська дитина знов опускалась до свого первісного стану, а стан той – українське етнографічне море. Що російське самодержав'я боялося народної освіти й не розвивало її в усю широчінь – це дало нашому народові змогу без жодних зусиль і боротьби зберегти через століття своє національне обличчя аж до революції 1917 р., коли постала можність виявити його» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278; Лист 82 від 23 IV 1936].

Цікавими і на свій час, безумовно, передовими є роздуми С.Черкасенка про особу вчителя, методи його роботи з дітьми: «Для всякого вчителя головне діло в початку – запевнити довір'я й прихильність дрібної маси: це в дальшому вельми полегшує працю. А для цього відразу треба було зачепити кожного за його мале, але вразливе серденько, цебто сказати кожному (обов'язково кожному!) нарізно кілька ласкавих слів, поцікавитися ним і його домашніми. Ви вже завоювали його маленьку душу. Та крий вас Боже зфальшувати й нещиро це зробити: малеча дуже чула й вразлива, відчує одразу – й ні довір'я, ні прихильности своєї вам не уділить»

[Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278]; «Свідомий повної своєї відповідальности за свої твердження, я свідчу, що в усій, за невеликим винятком, тодішній (та й пізнішій) учительській практиці в Росії якраз тої любови до дітей і бракувало. Її декларувалося тільки в підручниках, у лекціях по семінаріях та всяких педагогічних і вчительських курсах, про неї міг вам наговорити купу всяких гарних річей кожний педагог і вчитель, за винятком хіба бездушних скептиків та цініків, але на ділі здебільша було чисто формальне, чиновницьке ставлення до справи вчиття й виховання, а тому й до об'єкту вчительських зусиль – до дітей. Вчитель мав учити від такого – ось часу до такого, «отсюда – досюда»; учні повинні були вчитись того, що їм підносить учитель, а ні – то навколішки, кут, лінійка, за вуха або за чуба, без обіду й т. д. й т. і. застрашливі чи спонукальні засоби «заохочування» гризти той гіркий корінь вчиття. В результаті – постійний антагонізм мовчазний між учителем й учнями, а то й дитячий саботаж, де діти більші; а де менші – сльози дитячі, зріст байдужости до науки й часті непорозуміння в учителя з батьками. Про душу й серце дитячі, про їх особливості – надзвичайно цікаві й повчальні в своїх ріжноманітностях, про індивідуальні окремішності кожного об'єкта забувалося, не зверталося на це уваги, бо… бракувало в ділі якраз того, що одухотворює працю вчителя й учнів, я сказав би – запліднює її, надихає життєвою силою й пориванням до осягнень, – бракувало любови до малечі, цієї найбільшої рушійної сили в педагогіці» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Справжніх, ідейних вчителів, які працюють для дітей, С. Черкасенко часто протиставляє тим, для яких учительська місія полягає у гонитві за кар'єрою та винагородами: «В Катеринославі до вагону ввійшла з шумом і сміхом товариство финтикувато зодягнених учителів, з кокардами на формених мін. народн. освіти картузах. До речі вже, про ті кокарди. Народні вчителі, власне, не мали права носити які-небудь відзнаки, а значить і кокарди на кашкетах. Але дехто проте носив, і начальство дивилося на це крізь пальці, мабуть, убачаючи в тім лишній доказ благонадійности: коли людина, мовляв, пнеться бути схожим на чиновника, кохається у відзнаках міністерських – це перша прикмета, що в голові в неї жодних «завіральних», цебто протидержавних, ідей не існує. Ліпша, ідейна частина вчительства кокард на свої кашкети не

чіпляла, ходила переважно в капелюхах, і до кокардників ставилася або зневажливо, або глузливо, справедливо вбачаючи в нахилах до всяких казенних «отлічій» ознаку духової вбогости» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Предметом особливо шанобливого ставлення і свого роду «поклоніння» С.Черкасенка-педагога були його учні: «власне, во вся дні живота мого малеча притягала й тепер притягає мою увагу більше, ніж дорослі» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278]; «Так чи інак, але факт є факт. Вся моя вчительська практика, з перших її ступнів у новопавлівській школі й до останнього прощання з дітьми в школі на Лідієвських шахтах на весні 1910 року, осяяна була якнайщирішою, якнайвідданішою любов'ю до малих сих» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278]. Роздуми про школу, про місію вчителя, методи та прийоми його роботи у С.Черкасенка завжди невіддільні від вияву постійної турботи про дітей, на яких, зрештою й спрямований увесь великий і складний механізм шкільної освіти. Не випадково значна кількість «учительських відступів» від біографічної канви розповіді С.Черкасенко присвячує саме характеристиці шкільної малечі та свого ставлення до неї: «Не пам'ятаю й початку вчиття із своїми II.– й III–ою ґрупами, але добре пам'ятаю свою певність у дальшому ході вчиття, а головне – ту безмірну любов свою до малечі, що так несподівано спалахнула в мені, що завжди давали мені найяснішу радість життя… Про неї мушу докладніше.

«Дорогий Леоніде Тимофієвичу!

Тут я щільно підійшов до явища, що я досі стоїть передо мною нерозгаданою загадкою. В мені, що сам, властиво, був іще хлопцем старшого віку і, як усі такі хлопці, ніколи не цікавився малечею, – в мені раптом, цілком несподівано для мене, спалахнула така любов до «малих сих», що не всяка й мати зможе похвалитися такою любов'ю до власних дітей. Я не перебільшую ані трохи, бо й тепер, по сорока роках відтоді, можу теє перевірити: не вважаючи на прожиті літа, на пережиті милості й удари зрадливої долі, на всі душевні й сердечні потрясення, на часті розчарування в людях і навіть ненависть до них, – не вважаючи на цеє все, моя велика любов до малечі лишалася такою самою палкою, ніжною, глибокою, як і тоді, коли вперше спалахнула. І тепер іще, в часи найтяжчих розчарувань та безмежної ненависти до людей, коли що

й мирить мене з життям, то тільки вони, мої найдорожчі – і в спогадах і в дійсності. Щодня бачу їх, наших і чужих мені, чужинцеві, й разом таких близьких мені, колишньому вчителеві: не можу пройти поуз них, щоб не погладити їхніх білявих, русявих, рудих, чорних голівок, не заглянути в чисті, невинні оченята, що в них так гарно, мило й разом смішно відбивається здивування, викликане дотиком незнайомої, чужої, хоч і ласкавої, руки. Коли б не острах, що великі їхні вважатимуть незнайомого чужинця за благенького або й зовсім божевільного й забажають ужити відповідні заходи, – з якою втіхою обняв би я їх, притис до свого серця й цілував би, цілував… Годинами можу стояти й слідкувати за їхніми гомінкими забавами, гамірливою метушнею… Тільки спозарання таке завсіди кінчається сумно, щось давить у горлі, й сльози виступають на очіх… Згадую тих, своїх, рідних в далекій Україні, що нидіють у холоді й голоді, бачу їхні буйні дитячі сльози й худі, протягнені до бездушних катів, рученята – простягнені за шматочком хоч сухого хлібця, й з великим зусиллям тамую тяжку муку, що ладна скаженим криком видертись із спустошеної, одуреної душі. Хочеться кричати: «Що ви наробили своєю революцією? Та ж уся вона з усим, чого ви од неї сподіваєтесь, не варта єдиної, пролитої через неї в муках, дитячої сльози! Будьте ж прокляті ви, що топчете найдорожчі, найчистіші квіти землі – дітей і їхню соняшну радість!..» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Неодноразово наголошує С. Черкасенко й на тому, що вчитель повинен заслужити повагу не лише своїх учнів, але й їх батьків і взагалі усього того людського оточення, в якому він перебуває: «Є ще одна обставина, що добре, любовне відношення вчителя до дітей взагалі означує як конечність. Невеселе буває становище, та й особисте життя, того вчителя, що його не поважає, не полюблює, не довіряє йому населення, цебто батьки й сусіди. Гарне відношення й довір’я населення до вчителя – це передумова спокійної, пожиточної праці і взагалі побуту вчительського, і коли такого відношення не існує в дійсности, то… краще вчителеві отрясти прах од ніг своїх і тікати з тої недоброзичливої до нього громади: й життя й праця його буде отруєна. Як же набути вчителеві тої доброзичливости до себе? Не ходити ж йому по батьках та по сусідах, не підхлібуватись до них… Певне, що так.

Але є інший і, мабуть, єдиний засіб для цього: це – любов учителя до дітей, а значить і їхня до вчителя. Кращих адвокатів і посередників, як малеча, не знайдеш. Учитель може ні з ким навіть не бути знайомий, але коли він любить своїх школярів і взагалі малечу, то приязнь населення йому забезпечено, – часом він і сам того не підозріває. Безліч разів і на селі, й на стаціях, і на шахтах (батьки всюди однакові), де мені довелося вчителювати, ловив я на собі любовні, приязні, повні відданости, погляди батьків і матерів, що часто аж бентежили мене своєю несподіваністю. Але я знав або догадувався, звідки це, й потім було приємно, а в душі поставала нова певність, що ти йдеш правдивим шляхом» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Чимало сторінок епістолярної автобіографії С.Черкасенка присвячено поясненню методів його роботи з учнями (навчання письму, краснопису, арифметики), містять роздуми про переваги та недоліки тогочасних шкільних підручників, «методичні прогалини» в навчальних та виховних прийомах роботи його колег. Перебуваючи в еміграції, С.Черкасенко, який на той момент вважав себе вже більше письменником, ніж педагогом, втім, продовжує активно цікавитись освітнім життям в Україні і за кордоном, писати твори, адресовані дитячій аудиторії з метою виховання її у дусі національних морально-етичних та культурно-історичних цінностей та ідеалів, підтримувати постійні стосунки з провідними діячами педагогічної думки, здебільшого з тими, що, як і сам письменник, опинились у еміграції. Про це, зокрема свідчить і його листування цього періоду. Наприклад, у листі до М.Шаповала від 19 листопада 1924 року С.Черкасенко розповідає про свої симпатії і співпрацю з ужгородським осередком українського національно-патріотичного пласту: «Отак потроху й довбаємо скелю мадярського туману й заскорузлости, а старі тільки зітхають й згадують прекрасні дні мадярського Аранжуеци. Сам я не належу до організації з тактичних причин, але роблю для неї чимало і понаписував їм цілу низку поезій для співу (муз[ика] Ярославенка), деклямації, та кілька дитячих п’єс («Вечірній гість», «Лісові чари», «Сміх», «Най живе життя», а отеє сижу над пластівським «Св. Миколаєм»). Не маю під рукою української бібліотеки, а то взявся б скласти для сієї симпатичної організації читанки. Цікаве явище: організація Пластова так захопила дітей, що діти-кацапи сливе геть

позникали, хіба десь батько вже занадто запеклий кацапофіл. Та й то бувало кілька випадків, що діти потаємці записувались до пласту і на всякі вправи, співанки, репетиції, зібрання тікали з-під замка. Стихія, нічого не попишеш!... Українська, рідна стихія.

Ну, буде про се. Вибачте, що так розпатякався. Гадаю, що се ж не зовсім уже нецікаве, бо ж тут се цілий серйозний рух. Був я, напр[иклад], влітку в пластовім таборі за Невіцьким. Дітвора з ріжних підкарпатських місцевостей. Всі розмовляють по-українському, знають, хто вони і чиїх батьків. Співають українські пісні, а головне – загальна зненависть до кацапства. Та се ж краса, далебі! Хороші, славні діти, хороші, незабутні часи. До речі: навідав табор п. жупан, кацапофіл Желтвай, дивився на вправи, слухав пісень, деклямації, сидів з жінкою у т. з. «таборового огню» і так захопився, що обіцяв усім опозиційним батькам радити віддавать дітей до пласту. Так і ніч захопила кацапа в таборі. Такий вплив стихії рідної» [Жицька 2006, 4: 106].

В листі до С.Русової від 19 жовтня 1926 р. С.Черкасенко піддає різкій критиці радянські читанки: «Бачив я й деякі їхні читанки; навіть з приводу їх колись написав був п. Чепізі: «Читаю ваші читанки й дістаю враження, що основною ідеєю, котру ви кладете во главу виховничого угла, є те, що Шевченко виразив словами: «Ой, вигострю товариша, засуну в халяву», себто – «грабь награбленное», і коли, писав я, ви робите се свідомо, то «унє єсть вам, да обіситься жернов осельський на виях ваших і да потонете в пучині моротій». А він мені на се знаєте «що»? «Діалектика життя» каже. Отак вони там дивляться на виховання молоді!» [Антонець 2004:98].

Попри численні страждання та приниження, образи та непорозуміння, що їх достатньо зустрів на своєму педагогічному шляху С.Черкасенко, він завжди згадував про свою учительську місію як про найбільш світлий і щасливий період свого життя: «Повторюю: я безмірно вдячне Господеві моєму за тую милость: вона дала мені щастя життя – щастя, що його потім не могло замінити навіть щастя творчости письменницької, не кажу вже про інше. Короленко десь – у «Сліпому музиці, либонь, – каже: «Людина родиться для щастя, як птиця для льоту». Я додам: «але не всяка його створити здолає». Ще хтось сказав, що чоловік – сам коваль свого щастя, – і це мусить бути конечним доповненням

афоризму Короленкового. Я сам скував на довгі вчительські роки своє щастя з безмірної любови до дітей, до малечі, до «малих сих», мовляв Великий Учитель, і коли б хто спитав мене – чи був я в житті щасливий, і коли був, то в чім знайшов теє щастя, – я з усією одвертістю міг би щиро відповісти: так, я був велико щасливий, і найщасливіша доба мого життя – це моє вчителювання» [Черкасенко: Фонд у Празі № 122 с., Арх. № 278].

Отже, епістолярна автобіографія С.Черкасенка містить чимало фактологічних свідчень, які можуть значно розширити коло літературознавчих уявлень про освітянські погляди та позицію письменника, і в цьому полягає перспективність її подальшого, більш глибокого та детального опрацювання.

Література: *Антонець 2003:* Антонець Н. Спиридон Черкасенко: штрихи до літературно-педагогічного портрету // Українська мова і література в школі. – 2003. – №2. – С. 51 – 53.; *Антонець 2002*: Антонець Н. Іван Огієнко – Спиридон Черкасенко: Паралелі життя та діяльності // Національна освіта: Традиції і новації у контексті ідей Івана Огієнка: 36. наук. пр. / За ред. М.В.Левківського. – Київ-Житомир: ЖДПУ, 2002. – С. 48 – 51.; *Антонець 2002*: Антонець Н. Історико-педагогічна проблематика у спадщині Спиридона Черкасенка // Історія педагогіки у структурі професійної підготовки вчителя: 3б. наук. пр. Кам'янець-Подільського держ. пед. ун-ту. Серія соціально-педагогічна. Вип. 3. / Наук. ред. О.В.Сухомлинська; Упоряд. Л.Д.Березівська, В.А.Гурський. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2002. – Т. 1. – С. 229 – 235.; *Антонець 2004*: Антонець Н. Педагогічна діяльність Спиридона Черкасенка в контексті руху за національну освіту (1906 – 1940): Дис. канд. пед. наук: 15 Х).01 Інститут педагогіки АПН України. – К., 2004. – 221 с.; *Калантеєвська 1998*: Калантаєвська Г. Художня і публіцистична спадщина С. Черкасенка як вираження його педагогічних переконань // Філологічні науки. – Суми, – 1998. – С. 126 – 131.; *Копиленко 1991*: Копиленко Н. Педагогічна діяльність С.Ф.Черкасенка // Використання спадщини забутих і повернутих діячів науки і культури в навчальному процесі педагогічного вузу та школи: Тези респ. міжвузівської наук. –практичної конф. – Рівне, 1991. – Ч. 3. – С. 120–121.; *Копиленко 1996*: Копиленко Н. Спиридон Черкасенко (1876 – 1949) // Нариси історії українського шкільництва (1905–1933). – К., 1996. – С. 245 – 256.; *Жицька 2006*: Жицька Т. Листи С.Черкасенка до М.Шаповала (1924р.) // Історичний журнал: наук. громад.-політ./ Інститут політ. і етнонац. досліджень НАН України. – Київ, 2006. – № 4. – С. 96 – 107.; *Черкасенко Фонд у Празі*: Черкасенко С. Автобіографія в листах. // Український громадський Видавничий фонд в Празі Фонд №122с. Арх. №278.; Лист чотирнадцятий від 5. IX. 935.; Лист

тридцятий від 14. XI. 935.; Лист шістдесят другий від 30. I. 936.; Лист вісімдесят другий від 23.IV.936.; Лист вісімдесят третій від 28.IV.936.; Лист вісімдесят сьомий від 22.V.936.; Лист сто другий від 20. VI. 936.; Лист сорок сьомий від 6. I. 936.; Лист сорок дев'ятий від 14. I. 936.; Лист вісімдесят шостий від 11.V.936.

Котяш И.А. Образовательная деятельность С.Черкасенка в зеркале его эпистолярия.

Статья преследует цель систематизации и анализа литературных источников эпистолярного наследия С.Черкасенка, в частности ранее не публиковавшихся архивных материалов переписки с Л.Т.Белецким, которая содержит эпистолярную автобиографию писателя. На материале эпистолярной автобиографии исследуется реконструируемая в письмах С.Черкасенка його образовательная деятельность, процесс формирования его педагогических взглядов.

***Ключевые слова**: эпистолярная форма, эпистолярная автобиография, автобиографический контекст, методологические принципы учебно-воспитательной работы, концептуальные основы педагогической деятельности.*

Олена Васильків, вик. (Тернопіль)

УДК 821. 161.2
ББК 82.3 (4 УКР)

Онтологія «авторської маски» в модерністському наративі Володимира Винниченка і Гео Шкурупія

У статті досліджується зовнішня і внутрішня маска автора, і/або наратора, його онтологія в художньому світі творів, типи авторської маски, фіктивні фігури, що існують у межах художнього простору і своєю поведінкою та історією нагадують реального позатекстуального автора.

***Ключові слова**: модернізм, наратор, автор, маска, фігура, фікційний світ, поетичний простір.*

Vasylkiv Olena «Author's mask» ontology in modernistic narrative by Volodymyr Vinnichenko and Geo Shkuripiy.

This article deals with the outer and inner author's mask and/or narrator, his ontology in the artistic world of creative works, types of author's

mask, fictional figures, which exist within the artistic space and with their behaviour and history resemble real not textual author.

***Key words**: modernism, narrator, author, mask, figure, fictional world and poetic space.*

Пошуки смислу буття, що примушували суб'єкта літературної творчості ідентифікувати себе в естетичному та морально-етичному ракурсах, дають підстави стверджувати своєрідну еволюцію літературознавчих уявлень про специфіку літературного дискурсу. Так, відомий теоретик літератури та критики К.Ванхузер зазначає, що в історії літературознавства існує три епохи: авторська, текстуальна та читацька [Ванхузер 2007]. У праці, присвяченій проблемі «чи має текст літературного твору якийсь смисл?», дослідник намагається аналітично подивитись на загальні засади формування смислу твору з погляду відмінних наукових практик. Характерно, що спосіб означення головних положень літературознавчої позиції вченого значною мірою збігається з принципами християнської філософії та екзистенціалізму у трактуванні Б.Хюбнера. Іспанський науковець стверджує, що людина відмовившись від метафізичного смислу, потрапляє в полон екзистенційної нудьги, яка в уявленні суб'єкта фіксується в образі безодні, прірви між індивідуальними прагненнями до свободи та відчуженим буттям. Аби уникнути нудьги у світі без сенсу, людина змушена формувати новий смисл уже екзистенційного рівня або шукати якоїсь інтриги, яка шляхом екстазу доводила б реципієнта до емоційного катарсису. Власне, у рамках такої бінарної опозицій між *обов'язком* і *задоволенням* здійснює спробу подивитися на проблему смислу в історичному аспекті американський дослідник К.Ванхузер. Тобто питання: «чи має певний текст смисл?» він намагається розв'язати у співвідношенні між твердженням про присутність у тексті закладеного автором смислу та думкою, що твір швидше нагадує своєрідну форму для читацького заповнення смислом [Ванхузер 2007: 51]. Так, з погляду постмодерних інтерпретацій кожен реципієнт пропонує своє бачення змісту у відповідності з індивідуальними потребами та історичним чи психологічним контекстами.

Перша епоха літературознавства, як зазначає К.Ванхузер, характеризується інтересом до замислу автора. Аргументацію

класичної герменевтики, зорієнтованої на автора, дав Фрідріх Шлейєрмахер [Ванхузер 2007: 52]. Зокрема, німецький учений стверджував, що текст вважається зрозумілим, якщо відновлено свідомість автора. Отже, мета інтерпретації – «*зрозуміти текст таким же чином, як автор, або навіть краще від нього*» [Ванхузер 2007: 52]. Американський дослідник головну увагу зосереджує на особливостях інтерпретації Святого Письма, зауважуючи, що у Біблії є зафіксований смисл, який Бог за допомогою слова передає читачеві, християнинові. К.Ванхузер зазначає, що для віруючого Святе Письмо, безумовно, означене вищим авторитетом Бога, і в цьому сенсі завдання реципієнта побачити смисл християнського послання, оскільки таким чином прочитується смисл буття самого суб'єкта.

Проте з часом відмова від Бога співвідноситься зі зміною уявлення про автора. Виникають нові запитання: «*чи можна вважати смисл, зафіксований в авторському контексті, настільки цінним, як і християнський*», «*чи всі слова настільки надійні як слово Боже?*», взагалі, «*чи є в цьому тексті автор?*» [Ванхузер 2007: 134]. К.Ванхузер зауважує, що з відмовою від автора стверджується відмова від смислу, який зафіксований у тексті засобами слова і який наперед задуманий творцем. Учений наголошує на тому, що саме на межі премодерної та модерної епох, коли людина, прагнучи вивільнитись від метафізичного смислу, проголосила себе творцем: вона бачить себе таким же автором, як раніше – Бога: «*модерне «я» починає нагадувати абсолютного суб'єкта, який володіє мисленням і волею… воно вільне мислити самостійно, не покладаючись на традиції та авторитет*» [Ванхузер 2007: 135]. Таким чином, модерне «я» стає автором, творцем текстів та їх значення.

Пізніше, на рубежі модерної, постмодерної епох відбуваються зміни у світогляді людини, які примушують відмовитись від авторського диктату, оскільки він сам по собі не може бути первинно значимим. Якщо раніше існуюча паралель між Богом і автором у модерному тексті підтверджувала авторитетність думки творця, який задавав смисл, то тепер із втратою сенсу неможливо більше покладатись на автора. В матеріалістичному світі все більше фіксувалась думка, що уявлення про смисл, як і про Бога, є ілюзією немічної людини, яка, прагнучи віднайти

свободу, шукала шляхи до так званого екзистенційного притулку, чим, на думку філософів, були різні формати смислу. В цьому аспекті репрезентативною є п'єса українського поета-символіста Олександра Олеся «По дорозі в казку», в якій автор демонструє за доромогою образів відношення між вождем і масою. Ватажком, який має вивести масу із лісу, стає найслабший із громади. Читач спостерігає, як хлопець, завдання якого привести людей у казку загального щастя, сам невільний, вагається, а його дух змінюється з віри на страх та відчай. За це юрба закидує його камінням та, відмовившись від керівництва, відвертається від нього прямо перед самою брамою в казку.

Хоча молодий хлопець був найслабший від усіх фізично, проте, як і будь-яка проста людина, він вимушено йшов до мети, долаючи перешкоди внутрішнього і зовнішнього характеру. Спочатку йому це вдавалося тому, що він бачив смисл своїх випробувань: «*З метою жить не те, що без мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть, як зрячі*» [Олесь 1990: 15]. У драмі, написаній у символістському річищі, смисл, до якого прагнув ватажок, являється йому в образах сонця і зорі: «*Я бачив сонце і дививсь на нього. Очам воно дає велику втіху. Ходімо ж ми назустріч джерелу утіхи*», «*зоря зійшла над нами*» [Олесь 1990: 16]. Проте маса людей швидше нагадує сліпців: «*До сонця кличеш ти, — для нас дорога це далека, а от як з лісу вийдеш ти і день ясний угледиш, вернись до нас та й нам розкажеш*» [Олесь 1990: 16]. Врешті, його одухотвореність та впевненість у своїй правоті, що веде до віри, переконала їх у подальшому русі під його керівництвом: «*Розбийте груди і серце викиньте моє голодним псам, коли я світло дня не вгледжу*» [Олесь 1990: 17]. Всі наведені цитати з твору переконують, що за межами екзистенційного буття людей існує смисл, який надихнув ватажка, став дороговказом його руху вперед. Такий наратив особливою мірою стосується авторського дискурсу, в якому автор є означником трансцендентності. В таку мить люди називають хлопця пророком, сміливим, королем: «*О, як він любить нас! Як жалує він нас... Він знає все. Він баче все, з ним Бог говоре*» [Олесь 1990: 18]. Отже, як і в авторську епоху інтерпретацій смислу, ватажок стає автором дискурсу, що стосується всіх і кожного.

Тільки у третій картині п'єси окреслюються риси трагічного наративу, які означують причини відмови від автора та його смислу. З одного боку, це внутрішні вагання самого ватажка, а з іншого – зневіра людей, які побачили в ньому відчай та скепсис. Відтепер на нього не дивляться як на Бога, він знову стає слабкою людиною, яка шукає своєї ідентичності. Зрештою, його вагання трагічно відбилися у помислах юрби, що остаточно зневірилась у ньому. Вони більше не хотіли бачити його автором свого дискурсу, оскільки перед їхніми очима залишався зруйнований і понівечений його внутрішній світ: «*Ви чуєте, як у його голос дрижить? Ви бачите, як жахливо у його бігають очі… він не знає… Йому здається…*» [Олесь 1990: 22]. З цієї миті все міняється: більше немає автора і немає смислу, тепер приходить час карнавалу і сміху, страшних облич. Вони більше не хотіли зважати на його високі слова, духовні твердження, заклики до смислу. Їм було досить того, що він – не герой для них. Внаслідок цього, вони закидали його камінням. У розчаруванні від своїх сподівань на нього вони покинули його, незважаючи на те, що тільки він побачив казку.

К.Ванхузер зазначає, що «смерть автора» рівноцінна «смерті Бога». Взамін суб'єкт отримує пошуки смислу буття, без якого жити стає неможливо. На літературному рівні це виражається в текстуальних експериментах. Американський вчений аргументує, що із втратою авторського смислу в центрі уваги стає текст. Текстуальні пошуки, зокрема, виражаються у форматі стильових течій модернізму. Тому навіть у творі Олександра Олеся, що належить до символістського дискурсу, предметом інтерпретації стають вагання та пошуки сенсу буття персонажів, які відкинули слабохарактерного ватажка.

Авторський смисл у модерністську епоху руйнується не тільки в означенні внутрішньої розгубленості суб'єкта, але також в намаганні продемонструвати його лицемірний світ, прикладом чого є відома повість Г.Хоткевича «Авірон». Як і в попередньому проаналізованому творі, в ньому письменник також використовує алюзію на наратив про Мойсея, який вивів ізраїльтян з Єгипетського краю. Якщо у п'єсі Олеся в центрі уваги вагання та слабохарактерність вождя, то у повісті Хоткевича – образ Мойсея, змальований як двозначний цинічний тип, який на людях презентує

себе під маскою представника Бога, на самоті чи в колі своїх друзів є злорадним та егоїстичним.

Проаналізовані твори засвідчують, яким чином відбувалося скасування авторського дискурсу. На відміну від модерного етапу в історії, людина більше не була уподібненням Бога, тобто не формувала абсолютний смисл. Віра у її справедливість і правду заперечувалася переважно з єдиним наміром – боротьбою за владу (Ф.Ніцше). Кожен, хто ставав автором певного смислу, насправді розцінювався прихильником якоїсь ідеології. Таким бачила юрба свого вождя у п'єсі Олександра Олеся, таким був, на думку Авірона в момент його розчарування Мойсей.

Зрозуміло, що людська сутність, як стверджує психоаналіз, сформований з двох складників: з одного боку, це несвідома частина психіки, яка містить у собі примітивні потяги, що залишились у спадок від темного минулого, а з другого – її свідома частина, яку Юнг називає «персона». В цьому сенсі остання стає зовнішньою маскою суб'єкта, якою він користується для пристосування до соціуму. В найзагальнішому сенсі обидві сторони означають бінарність свободи і буття. До того ж «Я-сутність» прагне до свободи, а буття є детермінованим, тобто відчуженим до людського «я». З відмовою від метафізичного смислу до уваги береться тільки буття, філософським підґрунтям чого є твердження модерних учених – З.Фройда, К.Маркса та Ф.Ніцше. На їхню думку, свідомість заперечується несвідомістю, психологічним, соціальним та історичним впливом, а відтак вона не є господарем у своєму домі: «*модерний будинок смислу – свідомість автора – був побудований на піску і тепер зруйнований*» [Ванхузер 2007: 135]. Як робить висновок К.Ванхузер, єдиний шлях до самопізнання лежить «*через критику свідомості і герменевтику підозри*» [Ванхузер 2007: 140]. Виявляється, свідомість взагалі заважає людині пізнати саму себе, оскільки все залежить від несвідомих процесів у психіці: «*Якщо те, що ми говоримо свідомо, приховує несвідомі бажання, нам варто вийти поза межі мовленого, щоб добратись до того, що ми справді мали на увазі*» [Ванхузер 2007: 141]. Таким чином, все, що робить суб'єкт у своєму житті, ніколи не вказує на свободу його рішень, а завжди передбачає приховані потяги, що і є справжньою сутністю людини. Так, З.Фройд пояснював, що нами керують

несвідомі інстинкти, які вимагають свого задоволення. В іншому випадку екзистенція перетворюється на невроз та відчай. К.Маркс стверджував, що суб'єкт завжди є результатом певного соціально-історичного етапу. Відповідно його думки формуються в умовах певної ідеології. Таким самим чином пояснював обставини народження смислу Ф.Ніцше. На його думку, людина живе в парадигмі певного міфу. Тому необхідно змінити традиційний міф, тобто замість християнського повинен постати новий міф надлюдини. Враховуючи ці твердження стає зрозумілою специфіка нової моралі, дискусія яка розгортається у творах В.Винниченка. «Чесність з собою», власне, й передбачає чесність зі своїми несвідомими потягами, що приховано керують людиною. Такий цинічний підхід повністю руйнує уявлення про свободу суб'єкта. Оскільки все свідоме є чужим, а несвідоме є найбільш гуманним, з цього огляду треба дати волю внутрішнім інстинктам: слід звільнитись від ілюзорних обмежень, бо вони є результатом тих самих несвідомих пошуків.

Продовжимо міркування стосовно різних етапів літературознавства. Стає зрозуміло, що із занепадам авторського дискурсу приходить новий тип науки про літературу, який стверджує, що смисл народжується не автором, який втратив довіру, а самим текстом. У свою чергу текст є вираженням несвідомих пошуків суб'єкта, формою його наративної самоідентифікації. З цією метою, щоб пізнати смисл, який формується текстом, у системі новітнього літературознавства актуалізуються методи дослідження, які дають можливість по-новому подивитися на текст та його смисл. До того ж свободу в інтерпретації в цьому випадку отримує читач. Оскільки актуальною стала відмова від зовнішнього смислу, що приноситься автором, то внутрішня форма слова-тексту за прикладом несвідомої частини психіки ставала центральним рушієм породження смислу.

Звернення до текстуального літературознавства стає можливим у контексті двох позицій. Пізнати смисл, як по-новому освоїтися в умовах екзистенційного буття, допомагає людині метафора. Італійський учений У.Еко зауважує: оскільки метафора немає ясного значення, вона таким чином уособлює текстуальність [Еко 2006]. Тобто метафора є основою всього, інструментом, за

допомогою якого люди дають світу смисл. Отож істина, яка існує незалежно від екзистенційного світу, на думку вченого, не існує, тому що будь-яка істина є нічим іншим, як армією метафор. Деріда стверджував: будь-яке тлумачення має бути метафоричним, вільним за асоціаціями, таким, що не зводиться до буквальних висловлювань [Дерида 2007].

К.Ванхузер переконував, що метафоричність мислення та інтерпретації спонукає модерністських письменників до метафоричного наративу [Ванхузер 2007: 193]. Таке трактування екзистенційності прочитується у риторичності тексту «філософів підозри». У зв'язку з цим Г.Вайт роз'яснив підходи вчених тим чи іншим тропом [Уайт 2002: 315]. Так, творчість Ф.Ніцше співвідноситься з метафорою. К.Маркс вважав, що подолати іронію щоденної дійсності можна шляхом революції. З лінгвістичної точки зору, такий тип наративу розгортається за прикладом метонімії. Характерно, що і метафора, і метонімія покладені в основу художнього тексту В.Винниченка. На цьому письменник сам наголошує у паратекстуальних коментарях про мораль пануючих та знедолених. Аби дати відповідь критичним закидам, автор пише містифіковану працю. Читацька аудиторія дивувалась, як у творчості одного письменника можуть співіснувати Ніцше і Маркс, настільки відмінні філософи. Насправді, причина полягає в тому, що автор послуговується іронією не стільки з метою заперечити, але утвердити. Для цього йому потрібна маска, аби розгорнути свою діяльність у середовищі читачів.

Проблема «авторської маски» стала актуальним явищем саме в контексті текстуального літературознавства. Оскільки «автор помер», а на головне місце висунувся текст, так чи інакше завжди залишається хтось, хто написав цей твір, тобто образ автора є присутнім у тексті. Правда, уже не стільки в значенні того, щоб передати певний смисл, але щоб означити стиль відповідного тексту. Поняття про такого автора з'являється вперше у працях В.Бута [Booth 1961]. Учений називає такий образ автора прихованим, імпліцитним. У праці В.Шміда «Наратологія» він називається абстрактним [Шмид 2003:]. Саме в наратологічному контексті, який відкидає позатекстуальний рівень художнього твору, такий тип внутрішнього автора розглядається як безпосередня характеристика художнього тексту, що належить

творчості конкретного письменника. Отже, знову йдеться про текстуальний вимір літературного твору, а не про смисл.

Другий тип авторської маски виражається у творі у форматі фіктивної фігури у межах художнього простору, яка своєю поведінкою та історією дуже нагадує реального позатекстуального автора. Це особливо стосується модерністського типу літературної творчості, який стає способом самоідентифікації людини. Недаремно П.Рікер стверджує, що ідентифікація суб'єкта здійснюється через наратив. Таким чином, в умовах екзистенціалістського підходу до літературного твору, необхідно досліджувати феномен маски як один із видів ідентифікацій авторства, одна із форм виявлення авторської індивідуальності. Така нарація часто утилізується під сповідь, щоденник, мемуари, усну оповідь і т. д. Так, В.Винниченко моделює складну картину художнього світу, в якому головні персонажі є художніми прообразами реального світу автора, тобто ті персонажі, які у творах були носіями його ідеї «чесності з собою», по суті, ставали виразниками тих пошуків, що експлікував у своєму внутрішньому світі письменник. Справді, В.Панченко доводить, що ті самі егоїстичні міркування, які характеризують Вадима Стельмашенка, Мирона Купченка та інших, були способом ідентифікації В.Винниченка та інших учасників революційного інтелігентського руху того часу [Панченко 1998]. Зрештою, сам письменник свідчить про це у праці «Про мораль пануючих і мораль знедолених».

У тексті Г.Шкурупія також спостерігається такий формат авторської маски. Дослідниця авангардизму О.Тиришкіна зауважує, що авангард акцентує увагу на необхідності виходу в інше буття, яке можна охарактеризувати як моменти чистого натхнення, одержимості, екстазу [Тыришкина 2002: 39]. Відмінність між художніми дискурсами у творчості авторів полягає в тому, що письменник-неоромантик ще тільки розгортав експеримент над новою мораллю, тобто закликав до пошуків свободи в іншому бутті несвідомого, тоді як Гео Шкурупій там повновладно освоївся. В той час, як пророки нової моралі боролись за звільнення від маски, яка захищала їх від влади лицемірного світу, авангардистська філософія розширювала свій простір за рахунок гри в маски в межах прихованого світу людини.

Оскільки з екзистенційної точки зору йдеться про внутрішній прихований контекст самоідентифікації суб'єкта, який треба розкодувати, то у світі без смислу об'єктом такої ідентифікації стає «маска». Якщо традиційно під маскою мають на увазі те, що людина намагається приховати від соціуму, то в екзистенційному сенсі в умовах гротескного карнавального буття власне маска і є справжньою сутністю людини, тобто не смисл її екзистенції, не потяг до іншого, а саме гра, побудована на зміні різних ідентичностей. Де маска, а де сутність вже немає значення, оскільки все є маскою. Справедливо в цьому сенсі зазначає С.Сєроштан, що в екзистенційному просторі загальною рисою людини є мистецтво «жити в масці» [Сєроштан 2007: 3]. Людина змушена постійно вислизати зі світу несправжнього існування за допомогою особливих масок. Відтак «жити в масці» передбачає жити в собі. Отже, не маска для виходу у світ, а жити у своїй масці є головним для людини в екзистенції. Саме в такому ракурсі і слід розглядати нову мораль В.Винниченка, оскільки чесність з собою є чесність з своєю маскою. У письменників авангардистського спрямування власне маска і визначає поетику художнього тексту та специфіку авторського експериментування.

Хоча прозова творчість Шкурупія, зокрема його романи «Двері в день» і «Жанна-батальйонерка», позначена відходом автора від футуристичної стильової течії, проте вплив її залишається в тексті безумовним. На думку М.Бахтіна, руйнування авторського дискурсу на початку XX ст. відбувалося в основному двома шляхами. З одного боку, герой отримує владу над автором. При цьому позиції персонажа, вивільнившись від диктату автора, конфліктують з його переконаннями, оскільки самі знаходяться в стані самоідентифікації. З другого – автор заволодіває героєм: персонаж ніби є вільним у своїх міркуваннях та коментарях, але насправді він латентно є виразником поглядів автора. Якщо у творі представлений персонаж знаходиться під впливом екзистенційної невизначеності, у пошуках свого «я», то таким же є внутрішній світ самого автора. Справді, розгубленість персонажів виражає складну поетику авторської маски.

Дослідниця авангардистської прози 20-30-х рр. XX ст. О.Капленко зазначає, хоча Г.Шкурупій у другій половині 20-х рр. відійшов від футуризму, проте письменник зумів поєднати

психологічні аспекти самовизначення з безпосередніми аспектами футуристичного експериментування [Капленко 2005: 8]. Вираженням цієї моделі став роман «Двері в день», який взагалі вважається таким, який написаний у річищі поетики футуризму: «*повернення Шкурупія до футуристичної методи було збагачене елементами психологічного дискурсу, набуття досвіду у якому неодмінно пов'язане із особистісними рефлексіями, асоціаціями, переживаннями, спроектованими крізь призму головного героя роману*» [Капленко 2005: 8]. Отже, як зауважує дослідниця, саме Теодор Гай стає вираженням внутрішніх перипетій самого автора, фіксацією його внутрішнього «я», а відтак фіктивною фігурою автора у творі. Зрозуміти це глибше допомагає структура самого тексту, який побудований у форматі «наратив у нарративі». До того ж, інтрадієгетичний наратив починається, як і належить книзі, паратекстуальним означником – передмовою.

Психологізм розповіді екстрадієгетичного наратора яскраво переконує в тому, що проблеми особистісного характеру, що хвилювали Теодора, були рубіжним каменем і для самого письменника: «*власне авторські візії і думки головного героя гармоніюють, доповнюють одне одного, взаємонакладаються*» [Капленко 2005: 8]. Проте в рамках новітніх футуристичних експериментів, коли автор водночас хотів відсторонитись від трагічних випробувань в екзистенційному вимірі персонажа, він здійснював це у форматі іронії ігрового, поетикального типу. Саме це і дає йому можливість розгорнути екстраординарний, абсурдний за сутністю наратив.

Розглядаючи творчість письменників у контексті текстуального літературознавства, стає зрозуміло, що наративна ідентифікація авторів здійснюється у парадигмі метафоричних пошуків, які розгортаються у риторичному аспекті. Проектуючи класифікацію наративів, запропоновану Г.Вайтом, слід зазначити, що необхідність змін у переходову добу виразилась у конфлікті інтерпретацій між стилістичним і риторичним наративами. Ю.Лотман зауважував, що існують епохи, які повністю або значною мірою орієнтовані на тропи, а також такі, в яких художньо значимою є відмова від риторичних фігур. На думку вченого, в першому типі наративів, троп виступає смислопороджувальним механізмом. З'ясовуючи таке явище відомий італійський режисер

Ф.Фелліні стверджував, «Я вірю в образ, а не в інформацію» [Белая 2004: 175]. В цьому ракурсі творчість обох письменників є зразком риторичного наративу, орієнтованого на тропи. Проте у тексті В.Винниченка першочергове значення мають метафора Ф.Ніцше і метонімія К.Маркса, а в дискурсі Г.Шкурупія – іронія, завдання якої подолати скепсис минулого.

Із втратою сенсу буття модерністська естетика розгортається в умовах абсурдності світу, а відтак фіксується в літературних творах за принципами абсурдної поетики. О.Буреніна, дослідниця символістського абсурду, стверджує, що принципове значення має при цьому категорія *одивлення*, яка допомагає автору відкрити в естетичних рамках шлях в інше буття, та через викривлення реальної дійсності в ілюзорну закликає читачів пережити такий естетичний феномен на собі, стати співавтором іншого паралельного світу, який, правда, фіксується тільки на естетичному рівні [Буренина 2005: 18].

Американський учений К.Малмгрен, аналізуючи модерністські та постмодерністські твори, зауважує, що їхньою спільною характеристикою є хаос, який тим не менше підтримується присутністю авторської маски в тексті [Malgrem 1985: 160]. Дослідник стверджує, що у таких творах завжди є маркери, які руйнують традиційну схему розвитку наративу. Показовов, що в рамках вивільнення авторського простору такі маркери естетичного абсурду вказують на відновлення присутності автора в тексті. Завдяки їм формується нова надбудова – метатекст, який відкриває перед читачем іншу довільну перспективу.

Таким чином складається специфічний текстуальний вимір, який демонструє абсолютність творчого потенціалу письменника, його вищість стосовно реципієнта. Подеколи автори схильні всі вияви свого емпіричного «я» маніфестувати як «інакшість», для чого вони підшуковували відповідний формат маркерів. На думку К.Малмгрена, останні розгортаються на іконічному рівні, які по-особливому виразились у творчості письменників у форматі композиції. «Творчі викрутаси» вражали читацьку аудиторію, впливали на реципієнта, примушували його переосмислити інформацію, до якої він звик, надихали на нього відповідний емоційний та образний конотаційний світ.

Автор, хоча й натякає, що емпіричний читач не здатен здобути позицію ідеального естетичного адресата, проте запропонований текст у всій своїй абсурдності є «*експериментом, який слід розгадати чи сприйняти як сугестивний прийом, що налаштовує на особливі почуття*» [Тыришкина 2002: 123]. Саме у парадигмі таких одивлень, «творчих викрутасів», епатажних означників, що розгортають метатекст, який спонукає читача на співтворчість, стає актуальним третій вираз авторської маски.

Так, експеримент, що розгортався В.Винниченком у творах, знаходить інтерпретацію у відношенні між стилістичним і риторичним наративами. Таким чином, письменник розгортає експеримент у відношенні між старим і новим. Проте незважаючи на свій авангардистський характер, гасло «чесності з собою» не стало нічим іншим, як «провокаційною ідеєю», яка зайвий раз демонструє безвихідь в умовах екзистенційної безсенсовості. О.Буреніна, з'ясовуючи специфіку такої абсурдної свідомості, доводить, що суб'єкти нігілістичної наративної стратегії мають страх перед синтезом, тобто перед гармонією. У своєму текстуальному світі вони не бачать свободи у бутті, але намагаються відшукати його в ілюзорному світі небуття. Отже, як і у творчості інших письменників того часу занепадницького спрямування В.Винниченко фіксує абсурдну дійсність, яка у стані скепсису до екзистенційних можливостей розгортається у форматі гротескного простору. Отже, у діалозі чи конфлікті інтерпретацій між прихильниками нового і старого, між мораллю пануючих і мораллю знедолених так і не може бути спільного знаменника, оскільки кожен залишається чесним з собою. Врешті, це приводить до трагедії, яку засобами іронічно-комічної гри намагається подолати автор. Сприяють йому в цьому провокаційні індекси, які шокують читача, розгортаючи перед ним хаотичний метатекст. Під прикриттям такого хаосу вдається пройти непоміченим самому автору та замислу. Проте характеристикою творчого задуму Винниченка є одивлення, а відтак ускладнення сприймання художнього тексту, що розгортається на рівні морально-етичних експериментів автора. Власне намагання вплинути на читача суперечливими твердженнями про нову мораль та проституції і стали тим образом, який відчужував традиційну форму рецепції.

У такому форматі В.Винниченко розгортає паратекстуальний дискурс про специфіку своєї творчості. Даючи відповідь на закиди критиків та читачів про провокаційність свого дискурсу, він зауважує, що такі ж помисли примітивного характеру турбували і його самого. Чого варте зізнання в тому, що він, як і інші революціонери, відвідував будинки розпусти і випивав вечорами. В цьому бачимо присутність авторської маски, яка шляхом іронічної надбудови над текстом створює провокацію, засобами якої фіксується безсенсовість буття та намагання втекти від пануючої нудьги.

Завдання Г.Шкурупія – зачарувати читача, в першу чергу звичайно, множинністю ідентифікацій, але не менш важливо для нього здивувати, одивнити, як сказали б формалісти, будь-яким способом. Тому письменник дуже часто вдається до відвертих, натуралістичних сцен та описів. Наприклад, опис людських тіл та їх фрагментів в анатомічній кімнаті викликає в читача надзвичайно сильне одивлення, аж до відчуття огиди: «*В купі лежали понівечені й гнилі трупи чоловіків, жінок і дітей, білі хробаки ворушились в ній, і пахощі трупної отрути були тут ще солодшими, ще нестерпучішими*» [Шкурупій 1968: 40]. Або ж : «*На низьких столах, що швидше нагадували великі ліжка або, вірніше, підставки для рубки м'яса, лежали розрізані частини людського тіла: руки, ноги, частини тулубів, оскальповані голови, ребра, оголені до червоного м'яса*» [Шкурупій 1968: 40]. Такі натуралістичні моменти зустрічаються у всій тканині тексту.

Засобом одивлення у цьому романі також слугує старовинна картина, яку наратор описує тричі, щоразу вживаючи одні й ті самі слова і речення. Кожен раз на неї дивиться Гай, у нього виникають його знамениті мрії та фантазії, наратор їх передає і таким чином будується нарація. Картина тут виступає наче зачином до опису нових фантазувань персонажа. Але кожен раз фарби згущуються. Про картину вперше говориться, коли вона висить у вітрині комісійної крамниці «*між мисливською рушницею й мідним тазом для варення*» [Шкурупій 1968: 20]. Саме таке каламбурне оточення картини як твору мистецтва викликає в читача почуття подиву. Біля вітрини люди натовпами збиваються, щоби подивитись на картину, а вона висить, як «*посланець у майбутнє якогось забутого і, мабуть, вже померлого автора*»

[Шкурупій 1968: 29]. Наратор каже, що картина збуджує уяву. На ній зображено вечірній обрій, що палає червоною загравою, хащі допотопного лісу, чорну, порожню прогалину.

А далі, власне, і починає діяти ефект одивлення, мета якого заволодіти увагою читача. На картину дивиться Гай, він нею поглинутий, тому що це саме його точка зору, а не наратора, що «*чути хруск і важку ходу, і от ввижається потворна морда допотопного чудовиська… Раптом страшний крик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить. Дрижать дерева й дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська. Перше чудовисько потрапило на другу величезну потвору. Крики розлютованих потвор примушують тремтіти землю. Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну рухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо виривається з поранених тіл. Кров парує й світиться червоним блиском, який зливається з загравою, і ось тепер здається, що обрій, нетрі землі, ліс і потвори палахкотять гарячою кров'ю*» [Шкурупій 1968: 29]. Світ протиріч, який запанував у серці Теодора, розгортався образним чином на картині. Можливість побачити його на картині стає одивленням у тому сенсі, що таким чином руйнуються грані між художнім світом на полотні і в індивідуальному баченні персонажа. Зрештою, це ж відбувається в намаганні привідкрити рамки наративу, через які проглядаються особисті шукання автора. Надивившись на картину вперше, ще коли вона висіла у крамниці, в уяві Гая виникає ідея інсценізації власної смерті. Зауважмо, а картині зображено палаючий вечірній обрій, а перший розділ роману називається «Двері в ніч». Отже, події у фантазуваннях Гая розгортаються вночі. Вдень він стежить за трупом, а вночі має з ним справу.

Вдруге читач зустрічається з тією ж картиною і з тим самим, слово в слово, описом, коли вона вже висить у квартирі Гая, оскільки його дружина купила її. Все частіше у Теодора виникала думка покинути його теперішнє життя, але він відразу натикався на власне безвілля: «*часто вечорами, коли Марії не було вдома, Гай лежав у себе в ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, вигадував різних способів переінакшити своє життя. Йому в уяві поставали цілі романи, що*

здійснити їх можна лише на папері. Так, пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проекти, що підсолоджували дійсність» [Шкурупій 1968: 85]. Після другого опису картини і Гаєвого споглядання на неї, у нього виникають фантазування на предмет «мандрівки» у кам'яний вік, де первісні люди живуть в орді, якій приписуються утопічні ознаки комуністичного співжиття.

Втретє наратор звертається до картини після Гаєвої тривалої замріяності про кам'яний вік. Це своєрідна пародія, за допомогою якої автор примушує свого персонажа жити минулим людства, коли він накладає модель первісного способу життя на сучасне і майбутнє, наче ненавмисне, а випадково вказуючи на її утопічність. Отже, Гай мріє про сенс життя, «єство речей» та кохання як «двигун життя» і роздивляється картину. І тут опис картини подається втретє, але уже по-іншому: «*Фарби зблякли, потріскались, припали порохом, потемнішали. Величезне чудовисько – потвора переможець – стоїть над забитим ворогом, і з його горлянки видирається непереможний рев. На землі, що заллята кров'ю, лежить мертва переможена друга потвора. Сонце клекотить жаром у нетрях всесвіту і заливає кривавою загравою темне небо*» [Шкурупій 1968: 149]. Стає зрозуміло, що одвічна битва потвор уже відбулася, одна потвора перемогла іншу. Дивно, що боротьба тривала не між Добром і Злом, як це традиційно подає світова література, а між Злом і Злом, тобто між потворами, і, зрозуміло, перемагає Зло. Іншими словами, описується завідомо тупикова ситуація: як не борись, яких зусиль не докладай – усе безглуздо, бо переможе Зло. Автор роману словами свого персонажа, Гаєвого батька, говорить: «*Людям більше личить те, що зветься гріховним*» [Шкурупій 1968: 76]. Тому гріх як типове явище притаманний людям усіх часів і суспільних формацій. Ці алегоричні потвори – це самі люди.

У цьому контексті показовою видається розмова між батьком Теодора, старшим Гаєм та Совзом, контрреволюціонером. Вони друзі, але їхні погляди на суспільні формації різняться. Совз з недовірою, а то й з неприязню ставиться до сучасного комуністичного режиму. Найбільше йому не подобається те, що людей, не згідних з сучасним станом речей, знищують. Він говорить «*Смертна кара в пролетарській республіці – де ж це*

бачено? Допіру звільнилися від шибениць для того, щоб розстрілювати» [Шкурупій 1968: 76]. Совз намагається донести, що і за царя, і за комуністів однаково убивають людей, а за останніх навіть більше. Він веде далі: «*Але я взагалі проти смертної кари, хто б не катував або розстрілював*» [Шкурупій 1968: 76]. Отож ситуація не змінилась: одна потвора перемогла іншу.

Після такого споглядання славнозвісної картини Теодор поламав її і спалив у грубці, бо почував, що ця картина ніби глузує з нього. Отже, картина у романі виступає передусім засобом одивлення, за допомогою якого вдається захоплювати і втримувати увагу читача, а також є своєрідним лакмусовим папірцем, який показує напругу психологічного стану персонажа. Спочатку все спокійно: зачарування малюнком, виникнення мрій про зміну способу життя, але насправді нічого не відбувається. Далі – знову ж таки – чисте фантазування про кам'яний вік, але уже виникають сміливі думки про кохання і смисл буття. І нарешті, виникає сильна емоційна напруга: персонажеві хочеться кохання як притулку від нестерпності життя: «*Всі мрії про кам'яний вік привели його знову до мрії про кохання. Це було справжнє, неприховане знущання*» [Шкурупій 1968: 149]. Гай нищить картину, а далі йде розділ «Дивовижний похорон», де читач дізнається, що інсценізація похорону Теодора відбулася лише в його уяві. Проте наступним іде розділ «Двері в день. Автор задумав таке протиставлення: перший розділ називається «Двері в ніч», а 23-ій – «Двері в день». У цьому розділі Гай уже насправді покидає сім'ю і їде будувати Дніпрельстан. «Двері в день» – метафора, тому що на Дніпрельстані виробляється багато електроенергії, яка є світлом, днем, новою добою в житті суспільства і т.д. Проте ця втеча – не вирішення проблеми, герой не знайшов істинного смислу, все залишається таким же безглуздим. Закритий тип суспільства, якою була комуністична реальність зображуваного періоду, примусила Гая піти на такий крок. Тому функція цієї картини для такого сюжету є символічною. На малюнку зображену вечірню заграву, ліс. З одного боку, це кінець старого дня, тобто старої суспільної доби, а з іншого – прихід нової доби, яка починається ніччю. Виникає протиріччя: чи перечекати темряву в сні, як це робить Гай, а тоді прокинутись уже в новому дні, чи нового дня так і не

вдасться діждатись, блукаючи вночі. Цілком, можливо, що ніч не закінчиться. Автор таким чином одивнює рецепцію читача, примушує його живим оком подивитись на інформацію. Це відкритий тип сюжету, що чекає відповідного відгуку від читача, і здійснює це авторська маска, яка приховано, оманливим шляхом викликає резонанс, сутність якого наперед визначена. Якщо тип зображуваного суспільства закритий, то сюжет роману відкритий. На цій грі і будується дихотомія: «Двері в ніч» і «Двері в день», смисл і безглуздя, і т.д.

Отже, намагання зрозуміти онтологію маски в літературному тексті спрямовує нас до вивчення художньої картини світу та сутності творчого процесу в контексті модерністських шукань письменника через призму екзистенціалізму. При цьому принциповим є прагнення людини віднайти свободу в умовах буття без смислу. Вихідною позицією є феноменологія свободи в екзистенційній інтерпретації. Таким чином, вченими виділяються негативна, позитивна та синтетична свободи.

Література: *Белая 2004:* Белая Г. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений / Галина Белая. – М.: РГГУ, 2004. – 623 с.; *Ванхузер 2007*: Ванхузер К. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания. – Черкассы: Коллоквиум, 2007. – 736 с.; *Деррида 2007*: Деррида Ж. Письмо и различие. Пер с фр. Д.Кралечкина. – М.: Академический проект, 2007. – 495 с.; *Капленко 2005*: Капленко О. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. канд. філол. наук / 10.01.01 / О.М.Капленко; НАН України. Ін-т. літ-ри ім. Т.Шевченка. – К., 2005.– 20 с.; *Кроче 2000*: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М., 2000. – 160 с.; *Олесь 1990*: Олесь Олександр. Тв.: В 2 т. / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Драматичні твори. Проза. Переклади. – 1990. – 683 с.; *Панченко 1998*: Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами. – Автореф. дис... д–ра філолог, наук. – К., – 1998. – 35 с.; *Сєроштан 2007*: Сєроштан С. Топологія маски: філософсько-антропологічний аналіз: автореф. дис. на здобуття канд. філос. наук: спец. 09.00.04 – «Філософська антропологія, філософія культури» / С.Сєроштан. – Харьків, 2007. – 19 с.; Тырышкина 2002: Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.; *Уайт 2002*: Уайт Х. Метаистория: Историческое воображенгие в Европе XIX века / Х. Уайт. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – 528 с.;

Шкурупій 1968: Шкурупій Г. Двері в день. Вибране / Передм. А.Тростянецького. – К.: Рад. письменник, 1968. – 328 с.; Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; Booth 1961: Booth W. A Rhetoric of Fiction. – Chicago: University of Chicago Press, 1961.; *Malmgren 1985*: Malmgren C. Fictional space in the Modernist and Postmodernist American novel / Carl Darryl Malmgren. – London and Toronto : Bucknell University Press, 1985. – 240 p.; *Eco 2006*: U. Eco. On Literature / Umberto Eco. – London : Harvest Books, 2006. – 352

В статье исследуется внешняя и внутренняя маска автора, и/или наратора, его онтология в художественном мире произведений, типы авторской маски, фиктивные фигуры, существующие в параметрах художественного пространства, и своим поведением напоминают реального внетекстуального автора.

***Ключевые слова**: модернизм, нарратор, автор, маска, фигура, фикционный мир, поэтическое пространство.*

Валентина Миронюк, доц. (Рівне)

УДК 821.161.2 18 – 19
ББК 83.3(4 Укр)

Колористична семантика творів Леся Мартовича

У статті розглянуто семантичні особливості колористики творів Леся Мартовича. Проаналізовано значення і функції колористичних образів у формуванні індивідуального стилю письменника.

***Ключові слова**: колір, колористика, колористичні асоціації, семантика кольору, кольорова гама.*

Myroniuk V.M. Colourful semantics of Les' Martovych works

The article deals with semantical peculiarities of Les' Martovych colourful works. The meaning and functions of colourful images in the formation of individual style of the writer is analyzed.

***Key words**: colour, colour pattern, colouristic associations, semantics of colours, colorful palette.*

У сучасних наукових студіях важливе місце посідає дослідження колористики. У західноєвропейській та вітчизняній філологічній науці цю проблему досить ґрунтовно вивчали такі вчені, як О. О. Потебня, Б. О. Ларін, В. В. Виноградов, Г. О.

Винокур, Р. Якобсон, М. О. Карпенко, А. К. Мойсієнко, Д. М. Шмельов, В. А. Москвич, Л. О. Пустовіт, Р. М. Фрумкіна та ін. Попри широкий спектр дослідження колористики творів Леся Мартовича залишаються ще на периферії наукових пошуків важливі аспекти його зорових образів. Тому метою нашої статті є аналіз колористичних образів, використаних в оповіданнях письменника «Покутської трійці».

У Леся Мартовича своєрідне поетичне бачення світу, а одним з важливих засобів відтворення такого світобачення, яке найбільше виявляється у підтекстах його оповідань, є епітети. Епітетами письменник не стільки індивідуалізує чи конкретизує описуване (предмети, явища, героїв тощо), скільки надає певного емоційного забарвлення, створює підкреслено емоційний фон, що завжди пов'язаний з певним підтекстовим забарвленням.

Епітет у Леся Мартовича – це своєрідна апеляція до головного вираження, що домінує над іншим асоціативним зв'язком. Митець за допомогою яскравих і влучних означень (і немає значення, чи це традиційно народний, чи глибоко індивідуальний, художньо новаторський епітет) робить психологічно-емоційну «витяжку» із зображуваної ним дійсності, кристалізує її життєво важливі моменти. Часто епітет стає поетично-концептуальним центром всього висловлювання, забарвлюючи семантичне поле звичайних слів унікально емоційними й смисловими нюансами.

Пошук рідкісного *епітета*, вибір суттєвої ознаки серед несуттєвих характеризує не лише поетичну свідомість письменника, але й свідомість його епохи. У яскравому, влучному епітеті знаходяться риси, закономірні для художнього мислення письменника, який прагне захопити якомога ширший обрій людської душі, показати її неординарність і багатогранність. Історія епітета, – як зауважив академік О. Веселовський, – це історія поетичного стилю в скороченому вигляді. І не лише стилю, але і поетичної свідомості від її антропологічних начал та їх вираження в слові до їх закріплення у ряди формул [Веселовский 1989: 59].

У Леся Мартовича душевний біль, напруга передаються не в загальних рисах. Кожного разу він знаходить якусь нову психологічну деталь, що дає складний і багатогранний настроєвий синтез. Письменник «добирає» ті «найвластивіші слова», що

природньо виникають у певній ситуації: стислість слова поєднуються з вагомістю і породжують художню повноцінність, переконливість, незалежність.

Індивідуально-авторські епітети відрізняються від постійних не лише їх незвичайним переосмисленням, уживанням чи словотворенням, але й драматичною конденсацією глибоко інтимних переживань ліричного героя і автора.

Особливий лад епітетів письменника, його внутрішня гармонія – це результат мистецького узгодження всіх системно-структурних рівнів. Епітет у митця відображає характерні особливості його стилю, його поетичного мислення. Це видно, зокрема, і з тих означень, які характеризують майстерність Мартовича-колориста. За словами дослідника І. Кондакова, «колір – це не просто інобуття тієї чи іншої людської емоції, але емоційність. Збагачена різноманітними асоціаціями, суспільно закріпленими в мовній і соціальній практиці» [Кондаков 1971: 96]. Хоча назви деяких кольорів закріплені практично в усіх мовах, у кожній мові існують стереотипи, що визначають своєрідну конотативну надбудову семантичної структури конкретної барви. Головну роль тут відіграє виникнення асоціацій. Хоча багато кольорів мають навіть фіксовані конотативні значення. До того ж колористична лексика яскраво відбиває особливості авторського світовідчуття, особистісні риси письменника, його цілісні й естетичні орієнтири. Колір може бути виражений експліцитно (шляхом прямого називання кольору) та імпліцитно (шляхом називання предмета, колірна ознака якого закріплена в побуті або культурі на рівні традиції).

Колір у художніх творах несе, принаймні, потрійне навантаження: смислове, описове, емоційне. Лесь Мартович за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавав різні психічні стани персонажів, створював настроєві пейзажі, суголосні станам людей і тим самим викликав у читача різні асоціації, певні емоції.

Так, червоне й чорне у письменника – це концептуальні фарби, які мають свою історію, свій сенс, свою символіку, свої конкретні функції (звичайно, не лише як фарби ниток для вишивки рукавів). Червоний колір – колір крові: «*Десь я ніби йду до міста та й прийшла-м ід могилкам, а то саме коло* ***червоного хреста****; дивлюся, а я десь стою на високій горі та й гадаю собі: як же я, гадаю, цю*

гору перейду, коли я каліка» [Мартович 1968: 78]; *«При тім* ***червонів,*** *як буряк, очі ставали наверха, а на шиї вилазили сині жили, як батоги»* [Мартович 1968: 122]. Колір веде до глибинного підтексту, до роботи думки, до патріотичного самовідчуття.

Пріоритети чорно-білого кольору в митця свідчать не лише про характерну для нього кольористичну картину світу, але і про його власний емоційно-психологічний стан у різних життєвих ситуаціях. Це дає змогу через аналіз художнього твору приходити до розуміння психології твору.

Художнє бачення письменникового світу не загальноінформативне, а мистецьки загострене і неповторно індивідуалізоване. Воно вже саме є «мистецьким актом». Однак в оповіданнях Леся Мартовича присутня не лише знаменита чорно-біла контрастність, хоча вона і є домінуючим колористичним тлом більшості його творів. У його творах своєрідно «висвічується» чи не весь кольоровий спектр, де кожен колір – це мистецький відгук на певні події життя (найчастіше – драматичні), це своєрідне інобуття тієї чи іншої людської емоції, а також позначення емоційності загалом, збагаченої найрізноманітнішими асоціаціями. Це і важливий компонент творення настроєвого і психологічного тла.

«Чорні руки» – символічний образ, який уособлює авторське захоплення і возвеличення селян-трударів. Колір тих рук – це колір землі, це близькі і дорогі письменникові символи («чорні долоні», «чорні руки»): «*Та й нам пани кажуть, що їм лиш ялося в палацах сидіти, а нашим* ***чорним рукам*** *призначено ціпом махати»* [Мартович 1968: 78].

Епітет «чорний» у Леся Мартовича – це і узагальнене позначення того нового світу, який не прийняв його, не сприйняв його жагучого і пристрасного слова.

На прикладах художнього «життя» чорного кольору в творах Леся Мартовича спостерігаємо цікаву особливість: смислову й ціннісну амбівалентність. Традиційно чорний колір – це символічне позначення понять та емоцій негативного, найчастіше трагічного плану (горе, смерть, біда): «***Чорний****, як свята земля»* [Мартович 1968: 73]*; «Сором межи людьми показатися: та він і в неділю в* ***чорній сорочці****»* [Мартович 1968: 60]*; «З таким напруженням зазирав до сіней, що видів кожду жовтаву пляму на*

стіні від облупаного вапна, видів докладно заболочену долівку, від дверей зовсім чорну, а там далі смуги білі попри ***чорні»*** [Мартович 1968: 108]*; «Я, знаєте, хапаюся руками корчів та й спускаюся все нижче, а то десь-відкись узявся потік, такий, кажу вам, каламутний, аж* ***чорний»*** [Мартович 1968: 118]*; «Я той* ***темний нарід****, що сам собі кривду робить»* [Мартович 1968: 188].

Отож письменник не лише вміло використав традиційно конотативні обертони означення, але і значно розширив рамки його контекстуальної комбінаторики, що дало змогу якнайповніше реалізувати смислову і ціннісну амбівалентність. Адже «чорна земля» і «чорні руки трударів» – це символи найвищого позитивного регістру, котрі викристалізовують авторську концепцію землі і людини на ній.

Семантико-асоціативне поле прикметника «білий» у контексті оповідань Леся Мартовича також надзвичайно широке і полісемантичне. За спостереженнями дослідників, білий колір – найпоширеніший у слов'янському, зокрема й українському фольклорі. Тому так часто використовують письменники ці кольорономінації як засіб образотворення. У Леся Мартовича «білий» – це і традиційне позначення чистого, світлого, незаплямованого, і яскраві авторські експресії, в основі яких лежить глибоко індивідуальне й естетично багате сприйняття світу. Ось, наприклад: «*Але її худеньке* ***біле лице****, як із мармуру виточене, всю увагу судді стягало на себе й не дозволяло йому примітити, що Олена в мужицькому одягу. На тім лиці не було ані одної зайвої морщинки, а все ж таки видко було на нім терпіння, неначе* ***білу хмарку*** *на місяці»* [Мартович 1968: 140]; *«За дорогою в садку ловила вишня* ***молочним цвітом*** *перелітаючі бджоли й не пускала їх доти, доки вони з тих цвітів солодкий піт не позлизували»* [Мартович 1968: 133].

Залежно від контексту, або, як тепер пишуть, стратегії тексту, кожен колір набирає певного локального значення, проте є в кожного й щось усталене, постійне, «основний принцип якості». Вслід за білим, як правило, йде сум, печаль, невпевненість, деяка млявість. На площині одного тексту «білий» в оточенні різних дискурсів сприймається по-різному. Тобто він поліфункціональний, як і кожний колір у поета. Один раз білий психологічно й генетично вмотивований у поширеному метафоричному виразі.

Другий раз цей колір зустрічаємо у фраземі «білий світ» у деформованому вигляді: «Світку мій білий», сам по собі білий тут нейтральний, функції кольору не виконує.

У функції метафори, досить прозорої, білий значно виразніше, ніж побутова реалія, ця виразність посилюється також, якщо виникає протиставлення з чорним, також метафоризованим.

Якщо розглядати твори Леся Мартовича на символічному рівні, то можна віднайти й колористичні архетипи й символи: чорні сльози, чорна вода, чорні муки, чорні дні, чорні думки та інші. «*А все разом не давало Семенові снувати далі* ***чорні думки****: йому підокралася під серце легенька жалість»* [Мартович 1968: 133].

Це стосується, звичайно, не лише чорного чи білого, це стійка функція колористики в цілому й не лише колористики. Так, досить вагому роль відіграє в стилістиці творів Леся Мартовича й жовтий колір, а також його гама – пшеничний, золотий, бурштиновий, восковий. Жовтий – передусім колір осені: *«Гриць умер із початком осені, саме в найкращу пору, коли надворі нема ні літньої спеки, ні осінньої сльоти, коли сонце на погіднім небі гріє, та й не пече, а легесенький західний вітер обриває* ***зжовкле листя*** *з дерев»* [Мартович 1968: 85]. На емотивному рівні жовтий – неоднозначний, до нього тяжіє образ смерті (жовтий віск): «*Гриць лежав на постелі* ***жовтий як віск»*** [Мартович 1968: 72]; «*Освітило* ***жовто*** *Йванову хату, Йванів пліт, Йванове паця та й Йвана самого, що сидів на приспі та й сокотав паця, аби до хорім не забігло»* [Мартович 1968: 44]; *«Проциха плекала дитину обвислими,* ***зжовклими*** *грудьми».* [Мартович 1968: 60].

Непоодинокі в письменника кольорові замальовки, коли ніби збігаються різні фарби, кожна з них має самостійний зміст, а разом усі вони створюють певну картину, наприклад, осені. Фарбам осені протиставлено зелену, яка є символом життя природи*: «Горішнім кінцем вхопилася за вершок грушки, а долішній підігнула, а потім щезла між* ***зеленим гіллям»*** [Мартович 1968: 86]; «*Висушений смажек задержує* ***зелену краску****, зато він залегкий для курення»* [Мартович 1968: 86]. Так, основна семантична функція зеленого кольору – це функція життя, пробудження природи. Як правило, зелений формує навколо себе густу метафоричну ауру, від якої годі відокремити троп.

Синьо-голуба гама – досить поширене в поетиці Леся Мартовича явище. Але не можна сказати, щоб ці кольори мали б якісь усталені семантичні або символічні ознаки. Як і зелений колір, ці кольори стійко пов'язані з навколишнім світом, хоча, звичайно, є й винятки, з огляду на метафоризацію, але й у метафорі синій-голубий позначають те саме – небо, ріки, повітря, ночі, вечори: «ночі голубі», «небо голубе», «воли голубі». З голубим кольором – кольором неба – конотація могла бути тільки позитивною. Відповідно, позитивну ознаку мали слова, що виражали голубий відтінок.

В оповіданні «За межу» є цікавий символічний образ голубих волів («*Небіжчик мав пару волів-ласіїв, а я мав пару* ***волів голубих****...»* [Мартович 1968: 100]), який символізує мрію, надію, а це, власне, стимулює героя до життя.

У творі «Ось поси моє» голубий (синій) є домінуючим кольором: «сині жили», «голубе небо»: «*Знов обернувся Семен горілиць та й знов удивився в ясні зорі, в ледяний місяць, у* ***темно-голубе*** *небо»* [Мартович 1968: 121]; *«Прижмурив очі, зморщив брови, здудурив голову догори, наче нікого не видить, лиш церкву та* ***голубе небо»*** [Мартович 1968: 121]. Це символ надії, світлої мрії на краще.

Ці барви завжди асоціюються зі святістю, урочистістю, чистотою. Власне, домінанта цих світлих, ясних кольорів у творі створює загальну картину торжества оптимізму, віри у Світле, Чисте, Непереможне. Проте автор вкраплює в оповідання «Ось поси моє» і темні цятки: «*Ластівки протягалися* ***чорною блискавкою*** *й фуркали попри вуха. А все разом не давало Семенові снувати далі* ***чорні думки****: йому підокралася під серце легенька жалість»* [Мартович 1968: 133].

Досить виразний в оповіданнях Леся Мартовича семантичний дескриптор сірого кольору (сизий, сивий, срібний). Сірі очі – не просто прикмета реальної зовнішності, це свого роду зворушливий символ небуденної краси. Сірий колір досить виразний у семантичному плані і, як і інші, полісемантичний, хоча переважно з нахилом у негативному плані і у метафорі, як і прикмета реального оточення суб'єкта, може навіть поєднувати обидва плани і виразно відбивати авторську модальність: «*Ріки й озера покриті через більшу часть року* ***сивим мертвим*** *льодом»* [Мартович 1968: 50].

Сірий колір – безликий, знецінений, мертвлячий. Домінуючий характер сірого впливає й на цілісність емотивного рівня твору, що створює гармонійне єднання форми й змісту. Семантика сірого поглиблюється значенням іменника, біля якого він виступає означенням, наприклад, «сірі будні». Нагнітання сірого створює картину безрадісну й безлику: *«Над ним широке небо: кліпають на нім зорі, як дитячі очі, місяць обснувався* ***срібним павутинням****»* [Мартович 1968: 120]; «*Жива, гамірлива,* ***сіра верета*** *здіймалася з берега Грицевого подвір'я і, наче гнана вітром, перелетіла понад дорогу та й сперлася за дорогою на крислатій старій грушці»* [Мартович 1968: 86].

В оповіданні «За межу» сірий (сивий) колір є чи не домінуючим: («сіра мряка», «сива грудка землі) і набуває гострого песимістичного звучання, коли селяни втрачають найголовніше – віру в свої сили.

Барви – це «тембр життя», «тембр настрою і почувань», вияв душі людських переживань. Так, все, що стосується дітей, хай навіть умов їх життя, і лякає неприродною жорстокістю, трагізмом, – у Леся Мартовича забарвлено в білий колір.

Колір у Леся Мартовича – це ключ до глибини, асоціативно-психологічних моментів твору, як, наприклад, у творах «За межу», «Ось поси моє!», «Зле діло», «Грішниця» тощо. У письменника немає не те що зайвих чи другорядних слів, але і зайвих граматичних форм. Всі вони – необхідні та важливі елементи художньообразного конструювання.

З наведених прикладів видно, що вагомими критеріями розмежування семем кольору в Леся Мартовича є особлива експресіоністична наповненість: колір часто стає самостійним висловом експресії. У деяких випадках барви виступають навіть без предметного тла. Таке «усамітнення» колористичного означення відіграє важливу роль в експресії духовного аспекту. Максимальне послаблення традиційної функції кольорів, відчуження від видимих форм і предметів слугує творчим засобом експлікації невидимого внутрішнього світу, перетворення у голос душі, емоційну реакцію на дійсність.

Отже, колористика у Леся Мартовича виконує важливі ідейно-естетичні й символічні функції, є константою індивідуального стилю, одним із чинників творчої індивідуальності письменника.

Кожний колір має своє коло семантичних утворень, має вплив на стилістичну ситуацію в творі й сам відчуває вплив контексту, міняючи своє значення в залежності від нього.

Колористика в письменника створює два плани – прихований і відкритий із його поліфункціональністю. Гаму барв можна вивчити на рівні метафорики, ролі в створенні портрету, відбиття навколишнього світу, як способу творчого самовиявлення й модальності.

Загалом, Лесь Мартович вдало зумів поєднати кольорову гаму із одвічними гуцульськими фольклорними образами-архетипами (сонце, ліс, маржинка тощо).

Література: *Веселовский 1989:* Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. школа, 1989. – 406 с.; *Виноградов 1963:* Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 255 с.; Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Локид; Миф, 2000. – 576 с.; *Кондаков 1971:* Кондаков Н. И. Логический словар. – М.: Наука, 1971. – 658 с.; *Мартович 1968:* Мартович Лесь. За межу. Оповідання. – К., 1968. – 238 с.; *Макеенко 2001:* Макеенко И. В. Лексико-семантическая структура систем цветообозначения в русском и английском языках: Учебно-метод. пособие. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. – 52 с.; Словник символів культури України. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.; *Тресиддер 1999:* Тресиддер Дж. Словарь символов: Пер. с англ. – М.: ФАИР ПРЕСС, 1999. – 448 с.; *Фрумкина 1984:* Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство (аспект психолингвистического анализа). – М.: Наука, 1984. – 176 с.

Валентина Миронюк. Колористическая семантика произведений Леся Мартовича

В статье рассматриваются семантические особенности колористики произведений Леся Мартовича. Проанализировано значение и функции колористических образов в формировании индивидуального стиля писателя.

Ключевые слова*: цвет, колористика, колористические ассоциации, семантика цвета, колористическая гамма*.

Галина Сабат, д.філол. наук (Дрогобич)

До проблеми фольклористичних студій Івана Франка та Володимира Гнатюка

У статті досліджуються фольклористичні та етнографічні студії Івана Франка та Володимира Гнатюка. Особлива увага приділяється принципам вивчення усної народної творчості, запропонованими ними.

***Ключові слова**: Іван Франко, Володимир Гнатюк, фольклористика, етнос, казка та її типи.*

Sabat Galyna To the folklore studies by Ivan Franko and Volodymyr Gnatyuk.

This article deals with the folklore and ethnographic studies by Ivan Franko and Volodymyr Gnatyuk. Special attention is paid to the study principles of oral peoples' creative work proposed by them.

***Key words**: Ivan Franko, Volodymyr Gnatyuk, folklore studies, ethnos, fairy tales and their types.*

Іван Франко – не тільки письменник, публіцист, літературознавець, перекладач, редактор, видавець, а й талановитий фольклорист. Як учений, етнограф і фольклорист, він усе життя з палким інтересом ставився до народної творчості, був її збирачем і видавцем. Свою фольклористичну діяльність І. Франко розпочав із записування українських народних пісень та приказок. Він вивчав не тільки культуру, літературу й мови інших народів, а й цікавився їх фольклорними надбаннями, студіював народну творчість у тісному зв'язку з історією та психологією того чи іншого народу. Внесок І. Франка в дослідження фольклору є глобальним, і ця теза, ясна річ, – незаперечна.

Зауважимо, що матеріал, який висвітлює діяльність І.Франка як фольклориста, значною мірою вже зібрано й проаналізовано. Над проблемами «Франко – фольклорист», «внесок Франка в історію української фольклористики ґрунтовно працював О.Дей. Незважаючи на підпорядкованість його праць пануючій ідеології, О.Дей зробив у франкознавство, безумовно, фундаментальний внесок. Інша річ, що його розвідки потребують ретроспективного перегляду. Про Франкові праці, присвячені фольклору, про Франка-етнографа, про його фольклористичну

діяльність (тобто участь в організації й роботі фольклористичних товариств і наукових періодичних видань) чимало писали Г.Вервес, М.Возняк, В.Юзвенко, М.Матвійчук, Т.Пачовський, М.Малярчук, Т.Руда, М.Ломова, М.Нечиталюк, Р.Кирчів та ін. Проте дуже мало концентрувалося уваги на проблемі суголосності поглядів І.Франка з теоріями інших українських учених-фольклористів, зокрема В.Гнатюка (1871 – 1926) – відомого фольклориста, літературознавця, етнографа, славіста, публіциста, перекладача, журналіста. Найбільше знаний В.Гнатюк саме як фольклорист, автор фундаментальних праць із цієї галузі, теоретик фольклорних жанрів. Найвизначніша його праця – упорядкування, наукова підготовка й видання 20-ти томів з українського фольклору та етнографії, які є вагомим внеском у вітчизняну фольклористику.

В.Гнатюк був популяризатором творчості І.Франка, його наукові погляди розвивались в атмосфері творчої співпраці з письменником. Познайомився В.Гнатюк – студент першого курсу філософського факультету Львівського університету – з І.Франком у 1894 році. Франко був уже вченим із двадцятирічним багажем систематичної фольклористичної діяльності, відомим теоретиком фольклору не тільки в Україні, а й за її межами. У тому ж році І.Франко виступив на з'їзді польських літераторів та журналістів із доповіддю «Najnowsze prqdy w ludoznawstwie», яка викликала жваву дискусію серед слов'янських учених. Він проаналізував сучасні йому фольклористичні теорії й запропонував виробити єдині наукові методи вивчення народної творчості. У січні того ж 1894 р. І.Франко почав видавати журнал «Житє і Слово», який планував скерувати саме у фольклористичне русло, але оскільки перш за все йому була потрібна політична трибуна, то відвів фольклору окремий відділ «Із уст народу», залишивши місце для белетристики.

Важливим етапом життя і творчості І. Франка та В. Гнатюка є їх діяльність і в «Літературно-науковому віснику»: у 1899 році В.Гнатюк стає членом редакційної колегії, а І.Франко – головним редактором цього журналу. М.Яценко зазначив: «Завдяки провідній ролі І.Франка й В.Гнатюка «Літературно-науковий вісник» в його перший період відігравав значну роль у суспільному, зокрема національно-культурному і літературному житті не тільки Галичини, а й усієї України» [Яценко 1964: 62].

У пропонованій розвідці відзначаємо суголосність теоретичних міркувань І.Франка й В.Гнатюка про казку. Принципова своєрідність позицій І.Франка, як творця казки, чітко виражена в казкознавчій теорії письменника. Передмови казкаря-практика, його статті, рецензії містять роздуми про окремі казкознавчі проблеми. І.Франко як вдумливий і глибокий теоретик у галузі фольклористики та етнографії був добре обізнаний з національною та зарубіжною методологією дослідження усної народної творчості, цікавився роботами інонаціональних фольклористів. Зокрема, у 12 числі журналу «Зоря» за 1883 р. була вміщена розлога рецензія І.Франка на перший том збірки віденського славіста Фрідріха Крауса «Sagen und Märchen der Südslawen» («Перекази і казки південних слов'ян»). І.Франко заперечував думку Крауса про те, що пратексти казок первісних авторів у незмінному вигляді передаються із покоління в покоління, і висловив упевненість, що фольклорні твори, переходячи з уст в уста, змінюються, доповнюються, стають об'ємнішими, удосконалюються за формою, отже, перебувають у стані постійної модифікації – нерідко з однієї матриці розростаються грона варіантів. Франкове розуміння авторства в усному народному епосі підтримав В.Гнатюк. Заперечуючи твердження М.Бродського, яке той висловив у статті «Следы профессиональных сказочников в русских сказках», що російська народна казка виникла серед професійних казкарів, більше того, у спеціальній школі, В. Гнатюк доводить, що казки передавалися з уст в уста односельцями, деякою мірою змінювалися, тому вони такі живі, веселі й дотепні.

Прагнучи ознайомити українську науку з теоретичними досягненнями зарубіжних учених у дослідженні казки, І.Франко разом із А.Кримським здійснив переклад праці відомого англійського фольклориста В.Клоустона «Народні казки та вигадки, їх мандрівки і перекази». Переклад був опублікований у Львові в 1896 р. У той період (1895 р.) письменник відредагував і упорядкував «Галицькі народні казки» Осипа Роздольського й написав передмову до цього збірника, який видало Наукове товариство імені Шевченка. Письменник постав як добрий знавець історії розвитку світової фольклорної казки, як кваліфікований критик. У цих експлікаційних спостереженнях читач знайшов цікаві теоретичні зауваги. Використовуючи надбання передової

фольклористики, І.Франко розробив наукову класифікацію народної творчості за жанрами, виокремивши казку, легенду, новелу, фацецію (анекдот), оповідання, байки звірячі, притчі та апологи. Михайло Грушевський у поясненні до статті «Казка» зазначав: «Систематизуючи збірку Роздольського, Франко начеркнув таку класифікацію прозової традиції, котра потім, в головних рисах, лягла основою всеї дальшої систематики матеріалу...» [Грушевський 1993, 1: 330].

Слідом за І.Франком, В.Гнатюк запропонував свій генологічний поділ народнопоетичних та прозових творів у брошурі «Українська народна словесність» (1917). Отже, І.Франко й В.Гнатюк першими в українській фольклористиці науково обґрунтували класифікацію народної словесності, яка не втратила своєї актуальності й сьогодні. Дослідниця Г.Сокіл вважає, що сучасні вчені послуговуються франківською казковою систематизацією, «хоча на означення різновидів казки вживається дещо видозмінена термінологія» [Сокіл 1998: 528].

З метою виявлення національної специфіки І.Франко дотримувався параметрів культурно-історичної школи, збагаченої історико-порівняльним методом. Своїм методологічним становленням він, як сам стверджував, великою мірою «завдячує дд. [добродіям] Драгоманову, Дашкевичу» [Франко 1980, 27: 308], хоча пішов далі своїх учителів і розширив свій методологічний арсенал [ширше про це див. у Г.Александрової: Александрова 2002]. Під їх впливом він «зайнявся новітнім порівняльним літературознавством і фольклором, з запалом читав твори Бенфея, Лібрехта» [Франко 1976, 29: 82], писав рецензії, відгуки. І.Франко, вважаючи збір і вивчення фольклору вагомим внеском у духовну самоідентифікацію народу за нових умов політичного й культурного розвою України, радив дослідникам усної народної творчості записувати насамперед прозові твори, оскільки вони найменш вивчені.

У 1895 – 1897 роках молодий В.Гнатюк здійснив чотири подорожі на Закарпатську Україну з метою зібрати майже не досліджений фольклор цього ареалу. У листі до Ф.Главачка від 14 грудня 1896 р. він розповідає про свої експедиції й наголошує, що, головним чином записував казки, намагаючись відтворювати їх із усіма мовними відтінками, тому вони мають філологічну вартість.

Після експедицій учений опублікував два томи «Етнографічних матеріалів з Угорської Русі», які були вміщені в «Етнографічному збірнику» за 1897 і 1898 роки. Зокрема, у другому томі представлено 38 казок і 3 байки. 50 записаних ним казок містить окремий том «Казки з Бачки», який вийшов у 1910 році. Ф.Колесса у своїй фундаментальній праці «Історія української етнографії» зазначав, що казкові новотвори, зібрані В.Гнатюком, засвідчили «живучість і дальший розвиток української народної словесності на старих основах» [Колесса Ф.14-2, од.3б. 224: 500]. У роки мандрувань по Закарпаттю В.Гнатюк не полишає збирати казки Галичини. У 1896 – 1897 роках він записав багато казок із народної міфології в селах Хітарі та Пужниках.

І.Франко високо оцінив роботу В. Гнатюка щодо збирання й вивчення народної творчості, своє схвалення він висловив у статті «Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст.» (1900), а в рецензії на його тритомну збірку «Коломийки» наголосив: «В.Гнатюк – феноменально щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніших збирачів, мабуть, не дорівняв ні один» [Франко 1906: 502].

У 1916 році у Львові В.Гнатюк видав велику, двотомову антологію українського епосу про тварин «Українські народні байки. (Звіриний епос)» [Гнатюк 1916], в якій умістив 400 фольклорних творів, із яких 361 цілком оригінальні, а 39 були взяті зі збірок, які стали бібліографічною рідкістю. У кінці книги укладач умістив народні «спостереження» над голосами звірів. Це була одна з перших спроб наукового осмислення художніх звуконаслідувань голосів тварин не тільки в українському фольклорі, а й узагалі в слов'янському (народні імітації голосів тварин пізніше будуть досліджувати український фольклорист І.Березовський, білоруський – К.Кабашников).

Упорядник, науково дистрибуючи тексти, представив казки не лише Західної України, а й Східної та Центральної. Праця Гнатюка була найбільшим збірником «звіриного епосу» в європейській фольклористиці й до сих пір залишається в ній одним із найглибших і найфундаментальніших видань. Уже сама кількість казок засвідчує велику життєздатність і популярність цього жанру. Збірник ще двічі перевидавався – у 1925 (з ілюстраціями художниці Олени Кульчицької) і в 1939 роках. Видання В.Гнатюка з його

передмовою як збирача було видатною подією в казкознавстві й заклало підвалини справі активного збирання, наукового осмислення й систематизування казкового матеріалу.

Великий інтерес як для того часу, так і для сьогодення являла і являє собою теоретична стаття В.Гнатюка «Деякі уваги над байкою» (1916), в якій учений звернув увагу на генетичні джерела казок про тварин, їх жанрові особливості, вказав на тотемістичний світогляд слов'ян (у той період – у 1912 р. – виходить ґрунтовна робота Дж.Фрезера «Totemism and Exogamy», присвячена цій проблемі). У названій статті В.Гнатюк намагався простежити еволюцію «звіриного» епосу й похідно сублімував концепти анімізму, тотемізму й фетишизації у первісних людей, метапсихози («се можність посмертного переходу людської душі у звіра або рослину») і метаморфози («се можність тілесної переміни чоловіка у звіра або навпаки» [Гнатюк 1966: 184]). До В.Гнатюка таких глибоких, конститутивних досліджень, присвячених народним казкам про тварин, не зафіксовано. Він сам це зазначив: «Українська народна байка (казка про тварин. – Г.С.) не була досі предметом окремих дослідів; західні автори не знають її і не згадують ніде, а зі східних лише російські дотикають її, та й то настільки, наскільки вона входить у «русскую сказку»« [Гнатюк 1966: 195].

Хоча робота В.Гнатюка є одним із найґрунтовніших наукових досліджень про тваринний епос, все ж викликала ряд критичних застережень. Ученого критикували за відсутність послідовності в трактуванні таких дефініцій, як байка про тварин і як казка про тварин, що «вносило зайву плутанину в термінологію, утруднювало визначення жанрових рис даних різновидів казкової творчості» [Березовський 1979: 38].

Генезис казки є основною проблемою й передмови В. Гнатюка до збірки народих казок «Баронський син в Америці», де вчений простежує відмінність європейських казок від індійських та арабських. В іншій своїй передмові – до збірки «Народні казки» (Львів, 1913) – В.Гнатюк робить спробу дослідити, чим відрізняється народна новела від казки.

Отже, збираючи, систематизуючи й досліджуючи народні казки, І. Франко і В.Гнатюк зробили вагомий внесок у скарбницю українського фольклору й фольклористики. Розуміючи нагальну

потребу в обґрунтуванні жанрової специфіки казки, вони зробили перші кроки на шляху її теоретико-наукового осмислення, і ці кроки стали провідними у справі дальших фольклористичних та літературознавчих досліджень.

Література: *Александрова 2002*: Александрова Г. Порівняльні студії в українському літературознавстві кінця XIX ст.: до проблеми зв'язків між теоретичними поглядами Миколи Дашкевича та Івана Франка // Франкознавчі студії. – Вип.2. – Дрогобич: Вимір, 2002. – С. 139 – 145.; Березовський 1979: Березовський І.П. Українські народні казки про тварин // Казки про тварин. Упоряд., вступ. стаття та примітки І.П. Березовського. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 9 – 44.; *Гнатюк 1966*: Гнатюк В.М. Деякі уваги над байкою // Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 173 – 197.; *Гнатюк 1916*: Гнатюк В. Переднє слово. Українські народні байки (звіриний епос). – Т. I – II. Зібрав Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. – Т. XXXVII – XXXVIII. – Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка. – 1916. – С. III – XII.; *Грушевський, 1: 1993:* Грушевський М. Казка (Наша казкова традиція. Головніші казкові мотиви. Інтернаціональне і національне) // Історія української літератури: В 9 кн. – Т. 1. – К.: Либідь, 1993. – С. 330 – 369.; *Колесса*: Колесса Ф.М. Історія української етнографії // Відділ рукописів ІМФЕ АН УРСР, ф. 14 – 2, од. зб.224.; *Сокіл 1998*: Сокіл Г. Іван Франко про систематику казок у записах Осипа Роздольського // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 524 – 529.; *Франко 1906*: Франко І. В.Гнатюк. Коломийки // Франко І. Етнографічний збірник. – Львів, 1906. – Т. XVIII. – 502 – 503.; *Франко 1980*: Франко І. Відповідь критикові «Перебенді» // Франко І. Зібр.творів: У 50-ти т. – К: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 308 – 311.; *Франко 1980, 29*: Франко І. Curriculum vitae // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. — К.: Наукова думка, 1976. – Т. 29. – С. 77 – 85.; *Яценко 1964*: Яценко М.Т. Володимир Гнатюк: Життя і фольклористична діяльність. – К.: Наукова думка, 1964. – 288 с.

Валентина Сребнюк (Семенина), асп.(Тернопіль)

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (4УКР)

Інтертекстуальність «Апокрисиса» Христофора Філалета

У статті досліджується специфіка «чужого тексту» в «Апокрисисі» Христофора Філалета, з'ясовується його роль у

структуруванні твору, визначаються джерела «чужого тексту», а також його експресивна та конструктивна функції.

Ключові слова: *інтертекстуальність, опонент, полеміст, доказ, аргумент, архітекстуальність, цитата, метатекстуальність.*

The specifics of «alien text» in «Apokrysys» by Khristophor Filalet is investigated, its role in structuring of composition turns out, sources of «alien text» as well as its expressive and constructive functions are defined in this article.

Key words: *an intertextuality, an opponent, a controversialist, a proof, an argument, an architext, a quote, a metatext.*

Основи досліджень інтертекстуальності були закладені працями Ю. Крістевої і Р. Барта (постструктуралістська школа) та М. Риффатера і Дж. Калера (семіотична школа). Ця проблема розглядається як текстова категорія (Р. Богранд, О. Веселовський, О. П. Воробйова, У. Дресслер), як передумова текстуальності (В. Дреслер, Ю. М. Лотман, В. А. Лукін). До проблеми множинних зв'язків тексту з іншими текстами зверталися І. Арнольд, М. Бахтін, В. Виноградов, Ж. Дерріда, У. Еко, І. Ільїн, К. Леві-Стросс, Е. Михайлова, М. Фуко і Р. Якобсон.

Для визначення терміну «інтертекстуальність» звернемося до досліджень Ю.Крістевої, яка вважає, що інтертекст не зводиться до цілеспрямованого цитування, радше трактується як можливий мовленнєвий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандативні дискурси цитатної літератури [Крістева 2000: 428]. М.Бахтін під «інтертекстуальністю» розумів діалог між текстами [Бахтін 1974: 303].

У сучасній філологічній практиці поширене поняття інтертекст (від лат. *inter*: між, *textum*: тканина, зв'язок, будова), тобто цитований, переписуваний, інтерпретований, перекодований текст або сукупність текстів. За Р. Бартом: «Кожен текст є інтертекстом… становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Обривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. – усе це вбирається текстом і перемішується в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна передумова будь-якого тексту інтертекстуальність не може зводитись до проблем джерел і впливів; вона становить загальне поле антонімних формул,

походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок» [Гурдуз 2007: 70].

На сьогодні відсутня єдина універсальна класифікація різновидів інтертекстуальності. Найбільш впливовими є класифікації французького вченого Ж. Женетта [Genette 1982: 468] і російського фахівця Н.Фатєєвої [Фатеева 2000: 280]. Поняття інтертекстуальності пов'язувати лише з творами постмодернізму не можна, адже інтертекстуальність – невід'ємна умова творчої діяльності. Міжтекстова взаємодія виникла давно, тому вона має бути предметом дослідження, інша справа, що інструментарій для цього нагромаджувався поступово і сформувався пізніше, ніж саме літературне явище.

Текст стає місцем перетину інших: він реагує на попередні, відповідає їм, синтезує їх елементи. Пізніші за часом виникнення твори теж, у свою чергу, реагують на нього. Тому можемо стверджувати, що «Апокрисис» перебуває у стані перманентної взаємодії з попередніми текстами, зокрема «Берестейським собором і обороною його» Петра Скарги, який появився в українському перекладі у 1597 р. у Вільні.

Тогочасні письменники були в безпосередній залежності від порядку і розкриття думок опонентом, при цьому на першому плані існувала необхідність підтверджувати свої думки чіткими доказами і аргументами. Кожен автор намагався внести у полемічний процес щось своє, індивідуальне.

Твір Петра Скарги «Берестейскій Соборъ и Оборона его» складається з двох частин: Собор Берестейській і Оборона берестейського собору. Перша містить у собі вказівки на події, які відбувались 6 – 10 жовтня 1596 року у Бресті-Литовському, слова королівських послів, лист унії. Друга – складається з 12 глав. У I-II доказується законність уніатського брестського собору, який був правильно зібраний і проходив цілком коректно. Як зауважує Н. Скабалланович, головним актом цього собору «было торжественное изъявленіи повиновенія папЂ [Скабалланович 1873: 32]». У III – VI главах Скарга пише про зверхність Римських пап. VII і VIII глави служать доказом для полеміста того, що зверхність пап признавалась греками, які довгий час знаходились у єдності з папським престолом. У IX – X главах оповідається про нещастя греків після їх відлучення від послушенства папі. Як висновок із

всього сказаного, XI – XII глави містять у собі повідомлення для руського народу і застереження, призначене противникам берестейського собору.

Перша історична частина твору Петра Скарги, дві перші, шоста і остання глава другої частини можуть називатись особисто авторськими. Декілька завершальних віршів III-ї, друга половина IV-ї глави і IX – X глави другої частини дослівно перекладені з твору про «зверхність пап» відомого під іменем Геннадія Схоларія. Це видання було видане у Вільні два рази. Перший раз у 1582 р. під назвою «Gennadii patriarchae Constantinopolitanae, De primatu papae. – Wilnae. Typis illustr. DD. Nikolai Christofori Radivili Ducis in Olica etc. M.D.L. Supr. Marschal». Другий – у 1586 р. під заголовком «Rennadiusa Scholariusa patriarchy carogrodzkiego, O iednym, prawdziwym, y naywyszszym w kosciele P. Christusowym Pasterzu po grescu napisana rosprawa. A teraz na polskie przez J.X.M. Pana, P. Stanisława Radziwiła, xsiązęcia na Olyce y Nieswieźu etc. przetłumaczona. W Wilnie. R. 1586.» Скарга, як зауважує Н. Скабалланович, не прямо списував з польського перекладу, а сам перекладав з видання 1582 р. [Скабалланович 1873: 32].

Глави V, VII – VIII і XI переписані Скагою з його раніше написаного твору «Объ единствѢ церкви», з частини, яка є спільною у виданнях 1577 р. і 1590 р. Глава III і перша половина IV-ї, виключно наповнена свідченнями грецьких церковних отців, складають передрук тієї частини твору «Объ единствѢ церкви», яка представляє собою доповнення, внесене у друге видання 1590 р., і на якій помітний вплив Роберта Беллярмина.

«Апокрисис» складається з чотирьох частин: перша містить у собі 8 глав, друга – 4, третя – 9, четверта – 9. Перша частина протиставляється першій частині твору Скарги, у другій спростовуються I, II і невеликий уривок XII-ї глави Оборони берестейського собору, у третій – III – X і деякі тези першої глави Оборони, у четвертій – XI-ї глави Оборони.

У «Апокрисисі» Христофора Філалета спосіб викладу має певну схему: полеміст виділяє головні думки Скарги, повтори, які часто зустрічаються у опонента, об’єднує у єдине, оскільки «намъ на одну речъ килка кротъ отповѢдати не слушне ся здало [Філалет 1882: 1016]», на відміну від суперника. Розглядаючи ці твердження опонента і помітивши їх неправдивість, він протиставляє їм вчення

православної церкви, потім переходить до доказів, на яких обґрунтовані тези Петра Скарги і розбирає кожний.

Наприклад, у третій частині, першому розділі полеміст робить заголовок «Если то правда, што синодовый дЂеписъ твердитъ, же монархіа албо единовластіе костелное въ евангеліи уфундовано естъ? [Філалет 1882: 1338]» Сюди вписує слова Петра Скарги про те, що «Петръ святый единоначалныкомъ церковнымъ, урядныкомъ надъ иные апостолы былъ отъ Христа Бога постановленъ [Філалет 1882: 1340]». Щоб показати, що думки суперника не вірні, Христофор Філалет запитує його, чому Святий Петро називав інших учнів братами, чому, будучи єдиноначальником, не розказував, а слухав інших, чому Святий Павло нічого не написав про це у своїх посланнях та ін [Філалет 1882: 1340 – 1344].

Христофор Філалет, показавши, що думки опонента хибні, наводить власні докази, для підтвердження звинувачень, висунутих супернику. Він пише, що єдиновладдя церковне в Новому Заповіті належить Христу Господу. Аргументовуючи свої думки, Христофор Філалет наводить слова Святого Павла про Господа: «естъ головою надъ всЂ речи церкви, которая естъ тЂломъ Его», є «началникомъ надъ пастырями», «каменемъ краеуголнымъ», «иного кгрунту нихто не можетъ заложити», на якому «будуется домъ духовный [Філалет 1882: 1348]». Полеміст робить висновок, що дієпис не зважав на писання святих, на Христа Спаса. Завершуючи дискусію щодо цього, Христофор Філалет залучає до своїх доказів виклади святих вчителів Іларіона, Златоустого, Кирила, Оригена, Кипріана, Амбросія, Августина та ін., які слова Господа до Петра розуміли не так, як дієпис. Піддавались верифікації та спростуванню усі неправдиві, на думку полеміста, тези опонента.

З наведеного прикладу можемо припустити, що «текст у тексті» – наслідок художнього синтезу, проте вмонтований в інший твір чужий фрагмент – це не лише «текст у тексті», а й «текст про текст», бо введена чужа частина своєю співвіднесеністю з новим контекстом – характеризує прототекст. Спосіб уведення чужого фрагмента у новий твір – це діалог двох текстів: вихідного і вхідного. Отже, визначені Ю.Лотманом структури («текст у тексті»

і «текст про текст») відзначаються високим ступенем узагальнення [Лотман 1981: 3 – 18].

У західно-руській літературі «Апокрисис» є першим науково-систематичним спростуванням римського вчення про зверхність пап. Однак це не затіняє його документальність, фактичність і широку ерудицію. Як відзначає М. Скабалланович, у тексті цитуються, згадуються близько 60 письменників [Скабалланович 1873: 36].

Можливість поповнювати смисловий потенціал твору шляхом залучення фрагментів інших, їх перекомпонування й характеризує інтертекстуальність. Провідне значення у цьому належить цитаті, яка, на думку Н. Поплавської, «у полемічній публіцистиці кінця XVI – поч. XVII ст., як правило, служила вихідним моментом роздумів полеміста, до неї долучалося коментування з мотивацією позитивної чи негативної оцінки» [Поплавська 2007: 305].

Христофор Філалет текст «Апокрисиса» наситив цитатами, як у формі прямимої мови, так і – непрямимої. Він таким чином звертається до твору опонента, наприклад: «Еслижъ то правда, што синодовый дЂписъ твердитъ, ижъ властъ и приложенство одного пастыра съ Петромъ святымъ не умерло, але на Римсъкихъ епископахъ и папижахъ стало? [Філалет 1882: 1392]»

Використовуючи цитату, як головний засіб доведення своїх вірних тверджень і заперечення та спростування тез Петра Скарги, Христоор Філалет надзвичайно часто залучає її у свій трактат, залишаючи вказівки на джерело, інколи на місце і дату його появи: «Што Хризостомъ святый далъ знати кгды мовить в книгахъ 2, «О іерействЂ»: «за овци свои Христосъ Кровъ свою розлилъ, которые старанъю Петровому и наступникомъ его поручилъ [Філалет 1882: 1394]». Часто полеміст дорікає опоненту за відсутність доказів з авторитетних джерел, котрими були твори отців церкви, листи, Біблія, трактати філософів, свідчення пап, учених та ін. Метатекстуальність «Апокрисиса» проявляється через критичні вказівки Христофором Філалетом опоненту на його помилки: «нелушне теды Хризостома дѣпись на свѣдоцтво приточиль» [Філалет 1882: 1438], «Слабый то дЂписовь доводь!»[Філалет 1882: 1422].

Міжтекстова взаємодія передбачає орієнтацію на адресата як носія спільної з адресантом пам'яті. Автор, з одного боку, орієнтується на цього ідеального читача, а з іншого – сам постає в його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми і чужими текстами.

Читач, на думку В.Просалової, (уже у процесі сприймання твору) наближається до нього обсягом увібраної інформації, рівнем мовної культури і, таким чином, здійснюються обопільні зв'язки адресанта з адресатом [Просалова 2005: 30].

У дослідженнях метатекстуальності Фатєєвою Н. йдеться про випадки порушення архітекстуальності, дослідниця наводить приклади, які свідчать не просто про «злиття жанру поетичного тексту з жанром літературно-критичного метаопису» [Фатеева 1998: 35], тут йдеться про пряме звернення автора тексту до читача (реципієнта), відбувається так би мовити прямий, безпосередній діалог з ним, тобто йдеться про метатекстові елементи [Лотман 1992: 132]. Христофор Філалет у «Апокрисисі» постійно активізує свого читача, звертається до нього словами: «чителнику ласкавый [Філалет 1882: 1202, 1014, 1022, 1412, 1430, 1530…]».

У «Апокрисисі» зустрічаємо усталені вислови, на взірець: «слЪпый слЪпого провадить [Філалет 1882: 1240]», «Не новина то, же кто самъ на себе метелку зготуетъ! [Філалет 1882: 1240]», які теж свідчать про інтертекстуальність трактату. Особливістю цього трактату є і молитви, які автор вводить на початку і в кінці твору.

Архітекстуальність у «Апокрисисі» виявляється на прикладі введення Христофором Філалетом у структуру трактату байки про Вовка і Лисицю, дещо змінивши її фольклорну фабулу, надавши їй виразнішого національного звучання. Межі між фольклорною сентенцією і казковим сюжетом розпливаються, оскільки заключна частина байки нагадує народний дотеп про хитрого чоловіка, який вмовляє спожити в дорозі спочатку їжу свого друга, а потім «кожен своє [Філалет 1882: 1074]». Н. Поплавська вказує, що цей сюжет розроблений у інтермедіях у різних варіантах [Поплавська 2007: 207], а в Христофора Філалета він набуває політичного підтексту.

Така майстерність письменника свідчила про його полемічну вправність і публіцистичний хист. Одразу ж після байки автор висловлює власне застереження: «Пань Богь нехай заховаеть,

абы до того не приходило! [Філалет 1882: 1074]», чим яскраво ілюструє своє негативне ставлення до унії, провокує у читача емоційну реакцію і надіється, що «дасть Пань Богь, до того не прійдеть [Філалет 1882: 1076]». Характеризуючи зрадників, Філалет намагається розкрити їх максимально, «абыся зь нихь зодрала тая машкара и тое одЂнье овчее», бо вони «хлЂбом собЂ неналежнымь боки ростыкають [Філалет 1882: 1150]». Перший вислів є крилатим і запозичений з Євангелія: «Бережіться лжепророків, які приходять до вас у овечій одежі, а всередині є вовками хижими» (Матф., 7, 15), вживається для характеристики лицемірної людини, яка під маскою доброчесності приховує злі наміри.

Римляни, серед яких і «дЂепись», не поважають того, хто не відчиняється папі і їх римській вірі. Філалет закликає їх «тымижь очима на нашу Восточную Церковь поглянуть!» Він роз'яснює, що пише так, тому що релігія Грецькою названа не тому, що всі віруючі це греки, а тому, що предки прийняли Грецьку віру від патріархів, які мешкали у Греції. Риторичними реченнями полеміст намагається показати абсурдність єдності двох релігій, наприклад: «Якожь релЂя Гречекая зь Римскою, которыи собЂ вь сила речах суть противны, споломь стати мають?! [Філалет 1882: 1156]» Полеміст впевнений, що відданням «послушенства» папі це не лише відступ, а й зміни у науці. Про віддання віри костелу у Римі йдеться у листі, який наводить полеміст, щоб вияснити правду. У цьому листі папа не згадує про Премиського і Львівського владик, але стверджує, що приходив до нього якийсь лист з їх підписами. Таким чином полеміст викриває їх зраду, адже вона «яко шило вь мЂху не затаится» [Філалет 1882: 1158], але стане явною.

Отже, наскрізна текстотворча домінанта полемічної майстерності Христофора Філалета у «Апокрисисі» є інтертекст. Будучи залежним у побудові власного трактату від твору Петра Скарги, автор залучав тези з нього, піддавав їх критиці, роз'яснював за і проти через різні засоби наведення аргементації. Полемізуючи з опонентом, вказував на непрвильність його суджень, чим показував свою пріоритетну позицію по відношенню до нього у суперечці. Архітекстуальність «Апокрисиса» свідчить про його автора як вправного майстра слова. Провівши аналіз зазначеного

тексту, ми виявили і зафіксували наявність у ньому значної кількості таких інтертекстуальних елементів, як цитатии з відомих і достовірних джерел, котрі виконували інтенційну, експресивну, конструктивну функції.

Література: *Genette 1982:* Genette G. Palimpsestes: La litterature au secondre degre. – Paris: Seuil, 1982. – 468 p.; *Бахтін 1974:* Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1974. – 408 с.; *Гурдуз 2007:* Гурдуз А. Інтертекстуальність і гіпертекст: проблеми теорії і практики. // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – №4. – С.67 – 71.; *Кристева 2000:* Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427 – 457. Лотман 1992: Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. – Таллинн: «Александра», 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129 – 132.; *Лотман 1981:* Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. XIV. – Тарту, 1981. – С. 3 – 18.; *Поплавська 2007:* Поплавська Н.М. Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.). Монографія – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – 379 с.; *Просалова 2005:* Просалова В. Текст у світі текстів празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.; Скабалланович 1873: Скабалланович Н. Об «Апокрисисе» Христофора Филалета. Спб., 1873. – 189 с.; *Фатеева 2000:* Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 208 с.; *Фатеева 1998:* Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25 – 38.; *Філалет 1882:* Христофор Філалет «Апокрисис» / Памятники полемической литературы Западной Руси. Кн. 2. – Петербург, 1882. – С. 1004 – 1820.

В статье исследуется специфика «чужого текста» в «Апокрисисе» Христофора Филалета, выясняется его роль в структурировании произведения, определяются источники «чужого текста», а также его экспрессивная и конструктивная функции.

***Ключевые слова**: интертекстуальность, оппонент, полемист, доказательство, аргумент, архитекстуальность, цитата, метатекстуальность.*

Остап Черемшинський, директор
Літературно-меморіального музею В.Гнатюка

«Його новели – як найкращі народні пісні» (140-річчя від дня народження Володимира Гнатюка і Василя Стефаника)

У статті розглядається дружба і плідна праця Василя Стефаника та Володимира Гнатюка, який доклав багато зусиль для опублікування новел Стефаника у часописах Львова та Києва.

***Ключові слова**: Василь Стефаник, Володимир Гнатюк, творчі взаємини, журнал, збірка, листування.*

Cheremshynskiy Ostap «His novels as the best people's songs» (140 years from the birthday of Volodymyr Gnatyuk and Vasyl Stephanyk)

This article deals with the friendship and fruitful work of Vasyl Stephanyk and Volodymyr Gnatyuk, the last one did a lot to publish Vasyl Stephanyk's novels in Lviv and Kyiv magazines.

***Key words**: Vasyl Stephanyk, Volodymyr Gnatyuk, creative relations, magazine, collection and correspondence.*

Щира дружба і плідна праця єднали Володимира Гнатюка з великим українським новелістом Василем Стефаником: це засвідчують часте листування між ними, видання вченим його творів. За порадою Федора Вовка та Василя Стефаника Володимир Гнатюк перейшов від принагідних записів до вичерпного опису якоїсь етнографічної теми або запису всього репертуару якогось визначного носія фольклору. Зокрема, у січні 1895 року він записав від свого батька Михайла детальну розповідь про ткацький промисел, яка згодом стала основою його праці «Ткацтво в Східній Галичині» (Львів, 1900).

Володимир Гнатюк зі Львова 1 січня 1900 року пише Василю Стефанику до Русова, що пересилає йому листа Бориса Грінченка. Запитує його, чи має він для «Літературно-наукового вісника» нові твори, які б можна оприлюднити в часописі, а 3 травня 1900 року Володимир Гнатюк повідомляє в Києві редактора «Літературно-наукового вісника», що Стефаникові дав 10 злотих як частину гонорару за його майбутні твори: «Стефаник хотів,

властиво, 100 злотих, а за те обіцяв нам дати новелу, яку тепер пише (йдеться про новелу «Палій» – О. Ч.) і кілька коротких оповідань». Василь Стефаник 13 травня 1900 року сповістив Володимирові Гнатюкові, що виїжджає з Кракова, а тому просить сюди не присилати йому книжки (невідомо які саме – О.Ч.), оскільки буде у Львові і сам забере їх.

Щедре листування В.Гнатюка – характерна ознака літературного процесу доби, що розкриває його ретельну працю на ниві книгодрукування. Так, у цей час Леся Українка з Києва 17 жовтня 1900 року повідомляє сестру Ольгу, що попросить Володимира Гнатюка надіслати зі Львова твори Кобилянської та Василя Стефаника, які Ольга мала намір перекласти російською мовою. Згодом Гнатюк написав замітку «Переклади українських творів», в якій йдеться про переклади творів Василя Стефаника, Марка Кропивницького, Олександра Кониського іноземними мовами, що побачила світ у «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1900, Т. 12, Кн. 12, розділ «Хроніка і бібліографія», с. 184). 22 листопада 1900 року Володимир Гнатюк у листі до новеліста повідомляє письменника, що стурбований його хворобою і хоче, щоб Василь Стефаник прислав коректур своєї збірки «Дорога» та ще декілька творів, а саме: «Люту зиму», «Янку» і «Фросину» (доля цих творів письменника невідома – О. Ч.). «Тоді певно вийшло б на 8 арк., коли між ними є яка так завелика, як «Клен [ові] листки». Якщо Василь Стефаник не додасть нових творів, збірка вийде без них. Книжка повинна вийти наступного тижня. І просить Володимир Гнатюк письменника прислати «…щось із лірики».

На початку грудня 1900 року Василь Стефаник пише Володимиру Гнатюку, що в сигнальному примірнику його збірки «Дорога» на с. 16 в новелі «Вістуни» випадково пропущено кілька рядків між словами «з новим» і «не знати» хибує цілий уступ сеї новели… Просить, щоб після останньої сторінки книжки зробити вставку, навести пропущені рядки або, в крайньому разі, сповістити читачів про помилки через «Літературно-науковий вісник», надрукувавши в цьому журналі й той уривок, що випав.

У кінці липня 1901 року Іван Франко, Володимир Гнатюк, Лесь Мартович та інші знайомі Василя Стефаника надіслали йому до Піщан привітання – гумористичну поштову картку. Невідомою рукою на картці написано: «Мартович з розпуки за Вами дві ночі

не спить, лиш ганяє по Городку». Володимир Гнатюк пише замітку «Sonntagblatt» про переклад Іваном Франком новели «Скін» Василя Стефаника німецькою мовою, опублікувавши її в «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1901 Т. 16, Кн. 10, розділ «Хроніка і бібліографія», с. 3). Володимир Гнатюк як відповідальний редактор «Українсько-руської видавничої спілки» в її першій серії «Літературно-наукова бібліотека», Ч. 26, у 1901 році видає збірку новел «Дорога» Василя Стефаника.

5 травня 1903 року з Русова Василь Стефаник пише листа Михайлові Мочульському і просить його переказати Володимирові Гнатюкові, що незабаром вишле «Українсько-руській видавничій спілці» твори для нової збірки. Володимир Гнатюк написав замітку «Відчит», присвячену доповіді у Кракові Богдана Лепкого про Василя Стефаника, і оприлюднив її в «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1903, Т. 22, Кн. 5, розділ «Хроніка і бібліографія», с. 152). Незабаром учений знову пише замітку «Переклади з української мови», в якій йдеться про переклади творів Василя Стефаника словацькою мовою, публікує її в «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1903, Т. 22, Кн. 6, розділ «Хроніка і бібліографія», с. 230). В «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1904, Т. 28, Кн. 12, розділ «Хроніка і бібліографія», с. 225) вчений оприявнив свою замітку «Переклади з української мови», в якій йдеться про переклади творів Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника іноземними мовами. Побратими були запрошені на весілля Василя Стефаника з Ольгою Гаморак, яке відбулося 26 січня 1904 року в Львові. Іван Франко був весільними батьком (єдиний раз у житті!).

У листі від 29 січня 1905 року із села Стецева Василь Стефаник звертається до Володимира Гнатюка прийняти його на посаду бібліотекаря в бібліотеці Наукового товариства імені Шевченка у Львові: «… бажав би приступити до роботи 1 квітня або навіть 1 березня» (з невідомих причин Василь Стефаник не влаштувався на цю посаду – О. Ч.). У «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1905, Т. 30, Кн. 4, с. 95) Володимир Гнатюк представив свою рецензію на збірку оповідань «Моє слово», яку видав у Першій серії, Ч. 86, «Українсько-руської видавничої спілки». Назвавши усі твори, що ввійшли до збірки, критик писав: «Дві збірки оповідань Василя Стефаника «Синя книжечка» і

«Камінний хрест» давно вже розійшлися в продажу. Супроти того «Видавнича спілка, піднялася нового їх накладу разом в отцій книжці на прегарному папері, з портретом автора, збільшивши їх іще оповіданням «Моє слово», друкованим у «Літературно-науковому віснику» та новим оповіданням під назвою «Суд». Оповідання уложені в такім порядку, як повставали, що важно знати всім дослідникам творчості автора».

25 червня 1908 року з Відня Василь Стефаник сповіщає Володимира Гнатюка, що 25 червня цього року він вніс у парламент інтерпеляцію з приводу конфіскації львівським прокурором статей у «ЛНВ». Урядовий комісар парламенту обіцяв оголосити інтерпеляцію на сесії парламенту 26 червня. Пише, що зайде в редакцію (очевидно «ЛНВ» – О. Ч.) й обміркує справу про друкування своїх новел. Михайло Коцюбинський в листі 25 грудня 1908 року з Чернігова просить Володимира Гнатюка подати йому адресу Василя Стефаника.

17 листопада 1909 року Михайло Коцюбинський повідомляє Володимира Гнатюка про свої справи і запитує, чому мовчить Василь Стефаник. «Хвалився мені, що восени видасть нову збірку оповідань, а тим часом нічого не чути. А жаль…». Володимир Гнатюк 18 грудня 1909 року, відповідаючи зі Львова на його лист, повідомляє, що Василь Стефаник не друкує нічого, що він «дуже добрий і милий чоловік у розмові», але радить старатися «з дуже великою обережністю» до його обіцянки видати нову збірку новел. Навіть, коли б він написав нові твори, то роздумував би, чи подати їх до друку. В р. 1913 минає сорок літ, як виступив на літературне поле найбільший письменник Галицької України Іван Франко», яку надрукувала львівська газета «Діло» (1912, № 33, 10 лютого (28 січня), с. 3), котру підписала група українських письменників, діячів науки і культури до громадськості обох частин України із закликом зібрати гроші на ювілейний дарунок Іванові Франкові з нагоди 40-річчя його літературної праці. Під зверненням стоять підписи Володимира Гнатюка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Івана Труша та інших.

Василь Стефаник, вражений смертю Михайла Коцюбинського, 25 квітня 1913 року надіслав до Чернігова родині покійного письменника співчутливого листа. Київська газета

«Рада» 6 травня 1913 року (№ 92, с. 3) подала інформацію, що рідні покійного письменника Михайла Коцюбинського надіслали співчутливі листи Володимир Гнатюк, Марко Черемшина, Василь Стефаник та інші українські діячі Галичини.

Друге видання збірки новел «Синя книжечка» Василя Стефаника побачило світ у київському видавництві «Відродження» (1914, № 22, с. 56) з портретом автора, біографічною довідкою і короткою статтею Володимира Гнатюка «Кілька уваг про мову творів В. Стефаника» (с. 5-9). До цієї збірки ввійшли всі твори письменника, за винятком новели «Портрет». В кінці книжки подано «Поясненнє менше зрозумілих слів» (оригінал цієї збірки від 1 вересня 1968 року експонується в експозиції третьої кімнати господи вченого у Велеснівському літературно-меморіальному музеї Володимира Гнатюка – О. Ч.). У біографічній довідці збірки наводиться уривок із статті невідомого автора, в якій про Стефаника говориться: «Про його твори не може бути двох осудів. Як психолог мужицької душі, він не має собі рівного в нашій літературі, він випередив чи не всіх, хто тільки писав про село. Взявши в основу текст першої збірки новел «Синя книжечка» Василя Стефаника, В.Гнатюк як упорядник і редактор другої збірки вніс у мову творів деякі мовні поправки, які були зроблені у збірці новел Василя Стефаника «Моє слово» (Львів, 1905), що вийшла за його участю в «Українсько-руській видавничій спілці». З цих нотаток Володимира Гнатюка про мову письменника видно, що вміщені в кінці збірки «Поясненнє менше зрозумілих слів» належить йому.

У листі зі Львова 23 березня 1922 року Володимир Гнатюк до Василя Стефаника запрошує його надіслати свої твори до «Літературно-наукового вісника», зокрема до травневого числа (письменник надіслав оповідання «Сини» – О. Ч.), водночас просить дати дозвіл на вміщення в журналі його прізвище серед авторів. «Програма журналу така, як давня і проспект будуть надруковані в часописах і розіслані всім співробітникам», – писав В. Гнатюк. Редакція «ЛНВ» платитиме Василю Стефаникові за його твори гонорар. 31 березня Володимир Гнатюк повідомляє Василеві Стефанику, що те оповідання, яке він читав йому, не може ввійти до календаря, що готується до друку у Львові, бо надіслане запізно. Тому радить передати цей твір до «Літературно-

наукового вісника». Тут оповідання (йдеться про «Сини» – О. Ч.) надруковано ще цього року, бо хто знає, чи виходитиме «ЛНВ» наступного року – зростає дефіцит, а покривати нема кому. Дуже хотів би почути думку Василя Стефаника про наш «ЛНВ».

Дослідники по-різному пояснюють кільканадцятилітню перерву у творчості Стефаника. Одні казали, що він виписався, інші шукали причини в тому, що письменник «відхорував кожен акт своєї творчості». Влітку 1922 року Василь Стефаник привіз для одного львівського журналу своє оповідання «Сини» і в хаті Володимира Гнатюка прочитав його в присутності чотирьох осіб. Один із присутніх написав, що такого читання йому ще ніколи в житті не доводилося чути. Він писав: «Це, сказав би я, було якесь несамовите видовище, своєю страшною експресією, своєю трагіком: Стефаник валив кулаком у стіл, дер волосся на голові, гукав, тяжко переживаючи те, що читав. Годі просто описати ту цікаву, зворушливу, незвичайну картину. Скінчив видимо перемучений. Ми були ще довго під сильним враженням його читання. Тоді-то й розповів нам Стефаник, чому він так мало пише, але ми вже з читання знали чому. Він при творенні страшенно переживає кожну річ, він терпить разом із своїми персонажами. Пишучи, роздирає-кривавить Стефаник своє серце й, скінчивши, мусить від хорувати кожну свою річ».

Василь Стефаник з Русова 7 вересня 1922 року повідомляє Володимира Гнатюка, що надішле йому для публікації в «Літературно-науковому віснику» оповідання, коли для цього не знайдеться місця в календарі (очевидно «Громада» – О. Ч.), куди він його передав до друку. «Літературно-науковий вісник», як для нього, «презентується добре, хоча трохи хаотично. Замало в нім праць з великої України», тобто з Радянської. Пише, що дехто обвинувачує його в тому, що друкує свої твори в «Літературно-науковому віснику». Він сам не вдоволений з того, що своїми творами, опублікованими в цьому виданні, дає підстави для неприємних для нього розмов». «…Пускати в слизьку мряку сплетень мої твори – мені досить тяжко. Тим більше, що поки вони в мене, то я не бачу в них хиб…».

17 вересня 1923 року з Праги чеський письменник Рудольф Гулка повідомляє Володимира Гнатюка, що має намір видати в перекладі «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, збірки

новел Василя Стефаника «Синя книжечка», «Дорога» та «Нечитальник» Леся Мартовича. 15 жовтня 1923 року з Праги Рудольф Гулка повідомляє Володимира Гнатюка, що має нові переклади новел Василя Стефаника із збірки «Синя книжечка» і «Дорога», висловлює жаль, що не зміг дістати збірки «Моє слово».

Рудольф Гулка з Праги 13 листопада 1923 року написав Василю Стефаникові до Русова, що зараз перекладає його твори чеською мовою. Вже переклав збірку «Синя книжечка», а також деякі новели із збірки «Дорога». Він попросив дати письмовий дозвіл на видання цих перекладів, а також порадити, як йому роздобути збірку «Моє слово», бо її немає. «Берусь до сеї праці не із матеріальних користей, а лише, щоб познайомити наше громадянство з визначними творами української літератури». Перекладач зауважив, що вийшла в його перекладі збірка Гната Хоткевича «Гірські акварелі», що готує переклади творів Леся Мартовича й Марка Черемшини. Листується з цього приводу з Володимиром Гнатюком, з допомогою якого «дістав багато матеріалу».

1 грудня 1925 року Володимир Гнатюк зі Львова сповіщає Василя Стефаника, що він випадково довідався про підготовку до друку нової збірки його творів, до якої увійшли три нові, досі не опубліковані нариси. Запитує, чи не погодиться Василь Стефаник передати один нарис до «Літературно-наукового вісника», звідкіля його можна буде передрукувати в збірці. Нагадує, що Василь Стефаник вже давно не був у Львові, варто б приїхати. Василь Стефаник 12 грудня 1925 року з Коломиї повідомляє Володимира Гнатюка щодо першого номера «Літературно-наукового вісника» (1926 року – О. Ч.) нічого не встигне надіслати, зате надішле до лютневого номера. Гадає, що скоро побачиться з побратимом.

25 березня 1926 року з Києва критик Михайло Могилянський дякує Володимирові Гнатюку за книжку Василя Стефаника («Земля» – О. Ч.). «Стефаника так у нас поважає і любить читач, що 1-2 тисячі примірників пройшли б дуже легко, але вислати сюди таку кількість львівського накладу – це операція нездійснима. Про нове видання Стефаникових творів у Харкові нічого не чув, але в журналі «Червоний шлях» вичитав, що вже вийшла книжечка Василя Стефаника «Оповідання». Він повідомив адресата, що кілька днів тому дійшла до них неясна звістка про

важкий матеріальний стан Василя Стефаника, вживаються заходи, щоб допомогти йому. 2 червня 1926 року з Києва Михайло Могилянський пише Володимиру Гнатюкові про літературний вечір, присвячений Стефаникові. «Після моєї коротенької доповіді читали з «Землі» – Косинка та Д. Тась (Мій син)».

Література: Стефаник В. Синя книжечка. – К.: Відродженнє, 1914.; Гнатюк В. Кілька уваг про мову творів В. Стефаника // Стефаник В. «Синя книжечка. Образки». – К.: Відродженнє, 1914. – С. 5 – 9.; Василь Стефаник у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. – К.: Дніпро, 1970.; Жук Н. «Його новели – як найкращі народні пісні» (До 100-річчя від дня народження Василя Стефаника). – К.: Знання, 1971.; Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника. – К.: Дніпро, 1980.; Лесин В. Василь Стефаник: Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1981.; Мушинка М. Володимир Гнатюк: Життя та його діяльність у галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто: НТШ, 1987.; Мушинка М. Володимир Гнатюк: Бібліографія друкованих праць. – Едмунтон: КІУС-АУ, 1987.; Погребенник Ф. Без цензурних купюр (Пам'яті синів Стефаника Семена, Кирила, Юрка – присвячує автор) // «Вітчизна». – 1991, № 5. – С. 149 – 166.; Мороз М., Мушинка М. Володимир Гнатюк (1871 – 1991): Бібліографічний покажчик. – Львів: НТШ, 1992. Володимир Гнатюк: Документи і матеріали (1871 – 1989). – Львів: ЦДІА – НТШ, 1998.; Петраш Б., Пандус Б. Стефаник Василь Семенович. // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: Збруч, 2008. – Т. 3.

В статье рассматривается дружба и творческое сотрудничество Василия Стефаника и Владимира Гнатюка, который сделал много усилий, напечатав новеллы Стефаника в журналах Львова и Києва.

***Ключевые слова**: Василь Стефаник, Володимир Гнатюк, творческие взаимоотношения, журнал, сборник, письма.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Галина Волощук, асп. (Івано-Франківськ)

УДК 82.0+159.955
ББК 83.0

Художнє мислення як теоретико-літературознавча проблема

У статті розглянуто проблему художнього мислення у літературознавстві. Зокрема, конкретизовано зміст робочого поняття «художнє мислення» та проаналізовано праці представників психологічного, біографічного, культурно-історичного та стилістичного підходів у літературознавстві щодо цього питання.

Ключові слова: *художнє мислення, творча індивідуальність письменника.*

Voloshchuk G. M. The art of thinking as the literary problem.

In the article is analysised the problem of the art of thinking in the literary studies. Besides it is specified the contents of the working notion «the art of thinking» and it is analysised the works of representatives by the psychological, the biographical, the culture-historical and the stylistically approaches in the literary studies about the problem by the art of thinking.

Key words: *the art of thinking, the creative individuality by the author.*

Феномен художнього мислення – доволі складне питання в естетиці та літературознавстві. Передовсім тому, що майже однаковою мірою стосується проблем творчої індивідуальності письменника, його естетичної діяльності, спрямованої на «виробництво» художніх цінностей і формування художньої свідомості, а також – форм вияву авторської ідейної позиції в тексті. Зокрема, у літературознавчій енциклопедії подано таке визначення «художнього мислення»: «це синтезований психічний процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість <…> Художнє мислення є наочно-образним процесом, збагаченим понятійними та інтуїтивними елементами, який реалізується у мовних засобах» [Літературознавча енциклопедія 2005: 564]. Тому *метою* статті є дослідити різні теоретичні підходи щодо поняття «художнього мислення». У цьому, на нашу думку,

полягає *актуальність* та *новизна* представленої статті. Для розкриття мети визначаємо такі завдання: конкретизувати зміст поняття «художнє мислення»; висвітлити різні теоретичні підходи щодо проблеми художнього мислення у літературознавстві.

Загалом щодо конкретизації змісту робочого поняття «художнє мислення» у нашій статті стали праці представників психологічного, біографічного, культурно-історичного та стилістичного підходів у літературознавстві, зокрема Є. Басіна, Дж. Бруннера, Г. В'язовського, С. Луцак, Р. Піхманця, О. Потебні, Л. Скупейка, В. Смілянської, В. Фащенка, Н. Шляхової та ін.

Пов'язаність проблеми художнього мислення з поетикою створеного письменником тексту акцентували фактично всі дослідники художньо-естетичної діяльності автора. Скажімо, Л. Скупейко в теоретичній частині монографії «Іван Франко про творчу індивідуальність письменника» (К., 1986) зазначив, що системний підхід до проблеми творчої індивідуальності передбачає, крім історико-генетичного, типологічний аспект дослідження проблеми, при якому «творча індивідуальність виступає як явище цілісне і типологічно завершене, тобто як індивідуальна художня система, здатна до самоорганізації. Літературний процес у цьому розумінні розглядається як продукт творчої праці митця» [Скупейко 1986: 5]. За словами згаданого вченого, словосполучення «творча індивідуальність говорить не тільки про неповторність і унікальність суб'єкта суспільно-історичної практики, а й «вказує на міру самостійності – на труд як творчість, труд «за законами краси» <…>. У зв'язку зі сказаним привертає увагу так звана теорія автора, однією з основних категорій якої є поняття «образ автора». Очевидно, ця теорія має смисл і значення, коли йдеться про один із компонентів системи літератури – про художній твір, зокрема його текстуально-стильову структуру (суб'єктно-мовну організацію) і форми вираження авторської свідомості» [Скупейко 1986: 7]. Аналогічної думки з приводу «творчої індивідуальності» дотримується В. Смілянська, називаючи її реалізованою в творчому методі та засобах художнього зображення і вираження (особливо – у формах викладу) авторською свідомістю [Смілянська 1984: 12 – 13]. В іншому монографічному збірнику праць, детальніше розробляючи теорію

«автора»* «як складової частини художньої структури, її смислового центра, репрезентованого у тексті системою ліричних суб'єктів, носіїв викладу – для лірики, і нараторів – для епосу» [Смілянська 2005: 9], згадана науковець підсумувала: «автор» – це ієрархічна художня структура, яка семантично охоплює собою і «образ суб'єкта викладу», і «реконструйований в уяві читача образ творця тексту, надавача художньої інформації, персоніфіковане втілення певної концепції, позиції стосовно зображуваного світу» [Смілянська 2005: 211]. Зрозуміло відтак, що розглядати мисленнєві параметри творчої діяльності письменника без урахування згенерованої ним художньої системи не коректно.

Студіюючи проблему художнього мислення, вчені здавна послуговувалися відомою теорією І. Павлова про дві категорії людей: художників і мислителів. Перші, як відомо, схоплюють дійсність цілком, без всілякого дроблення чи роз'єднання. Другі ж використовують спочатку індукцію, неначе утворюючи зі сприйнятої інформації «тимчасовий скелет», а потім намагаються «оживити» його (використані метафори належать І. Павлову. – Г. В.) й створити цілісну картину світу. Неначе перефразовуючи судження знаного фізіолога в термінах сучасної когнітивістики, Дж. Бруннер теж виділив два типи мислення: парадигматичний і оповідний [Бруннер 1990: 48 – 49].

Загалом визнаючи справедливість подібного типу класифікацій, які неодноразово з'являлися у працях психологів і літературознавців, Р. Піхманець у монографії «Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти)» (К., 1991) зауважив: вони надто схематичні, оскільки не враховують особливостей взаємовідносин між об'єктом і суб'єктом у художньому пізнанні, а також відмінностей мисленнєвої праці письменника на різних етапах творчого процесу [Піхманець 1991: 120–121]. Із приводу переважання операцій аналізу чи синтезу в процесі розгортання думки письменника Р. Піхманець зазначив: «Аналітична робота письменника вершиться, як правило, на етапах художнього сприйняття, а синтез – у процесі художньо-творчого формування нової ідеальної дійсності у «внутрішньому баченні»,

---

* Літературознавче поняття «автор» В. Смілянська зумисно пише в лапках, щоб відмежуватись від традиційного уявлення про автора як реальну людину, письменника [Смілян. Категорія, с. 211].

хоч у конкретних випадках мають місце найрізноманітніші варіації» [Піхманець 1991: 119–120].

Ще одним лейтмотивним вихідним положенням у літературознавчих студіях когнітивного спрямування стала відома теза В. Бєлінського «про художнє мислення як мислення в образах». Це ж судження відшукав Р. Піхманець у згаданій вище праці О. Лілова («образ – головна домінанта художнього мислення») та монографії «Творче мислення письменника» (К., 1982) Г. В'язовського («письменник мислить образами»). Наявні там, за його влучним спостереженням, і певні корективи загальновизнаної тези. Так, О. Лілов уточнював співвідношення художнього мислення і художнього образу як процесу і результату відповідно, а Г. В'язовський інтерпретував когнітивний процес «як органічне злиття образного й дискурсивного, чуттєвого й раціонального», говорив про скерованість образно-асоціативного потоку думки письменника на вибір «з хаосу вражень та переживань» матеріалу, відповідного задумові [Піхманець 1991: 120, 123 – 124]. На цій же ж тезі акцентувала Н. Шляхова, узагальнивши суть ідей Г. В'язовського про художню творчість: у його працях наскрізно проходить думка щодо основної тенденції художнього мислення митця – органічної сполуки в ньому емоційного та раціонального, завдяки чому «думка стає чуттєво вираженою, почуття набуває розумової визначеності» [Шляхова 1999: 14].

Водночас одеська дослідниця звернула увагу й на те, що вказане судження сформульоване її колегою, очевидно, з урахуванням концепції І. Франка про психофізіологічну таємницю «живої плоті» мистецтва (трактат «Із секретів поетичної творчості»), бо саме завдяки такій аналогії конкретизується головна гносеологічна сутність літератури: здатність художнього образу «цілісно вбирати в себе одиничне і загальне, абстрактне і конкретне» [Шляхова 1999: 15 – 16]. Із цього приводу сам Г. В'язовський писав: «Абстрактне і образно-художнє (мислення. – Г. В.) є єдністю протилежностей одного й того ж процесу пізнання», «художній образ утворюється як синтез окремих образів-зліпків, як їх узагальнення» [В'язовський 1982: 69 – 70]. Динаміка художньо-образного мислення письменника скеровується насамперед емоційними факторами, однак їх функціональність великою мірою залежить теж і від розумових здібностей

креативного суб'єкта. Сказане підтверджує взаємозв'язок згаданої вище проблеми класифікації типів людського мислення з традицією характеризувати когнітивні процеси літературної творчості за допомогою категорії художнього образу.

Чи не найвідомішою в українській науці про словесність є концепція «літератури як способу мислення і пізнання» О. Потебні [Шляхова 2003: 192]. У доробку Н. Шляхової на сьогодні є чимало статей, де вона системно вивчала специфіку потебнянської методології досліджень у контексті психологічного напряму українського літературознавства. Передовсім, науковець схарактеризувала теорію художнього узагальнення О. Потебні. Його прикметною ознакою є «певне видозмінювання відображення природи», яке «досягається шляхом опускання необов'язкових ознак предмета, надання йому ідеальності»; «усунення неістотного (ідеалізація) полегшує узагальнення», дає змогу «відкрити цілий світ явищ з однієї точки зору», досягнути «внутрішньої єдності та цільності». У самому ж процесі художнього узагальнення О. Потебня, за словами Н. Шляхової, виділив два моменти: зображувальний («пов'язаний із перетворенням життєвих реалій у предмет мистецтва») і виражальний («здійснюється ідейно-емоційне осмислення пізнаного») [Шляхова 2003: 153 – 155].

Їх єдність, припускаємо, науковець розглядав як мімесис у слові, бо «мова прокладає шлях духові», «допомагає втілювати неясну ідею в образі»; і в цьому процесі поетична думка є «важливою та обов'язковою проміжною ланкою між реальністю і художнім образом» [Шляхова 2003: 182]. Водночас естетична об'єктивація призводить не лише до виникнення художньої реальності, а й до «формування особи творця, збагачення й увиразнення його духовного досвіду», бо «поет творить насамперед для себе, і твір має значення передовсім для самого автора як «засіб саморозвитку», що сприяє розвитку самосвідомості» [Шляхова 2003: 187 – 189].

На підставі такого аналізу висновків О. Потебні Н. Шляхова говорить про особливу потебнянську методологію досліджень, в якій проблеми мімесису й вираження є нероздільними науковими установками: йдеться про «уміння розпізнавати в самому узагальненні «слід образу», сприймати й поціновувати поетичний образ як виразника тисячі окремих думок», а також про

«спроможність читача сприймати таємничість поетичного взаємовідношення між означуючим і означуваним», «брати участь у творенні» нових смислів тексту [Шляхова 2003: 155].

Суголосні думки знаходимо й у інших учених. Для прикладу, Г. В'язовський писав про необхідність декодування читачем розмаїття асоціацій, причому останні він уважав головним осередком спільної діяльності автора й реципієнта: «Колишні сприйняття, враження, знання дійсності і досягнуте на цій основі її розуміння залишаються в пам'яті <…> і становлять собою дорогоцінну скарбницю життєвого досвіду, досвіду переживань» [В'язовський 1982: 292 − 293]. О. Ковальов наголошував, що предметом психології літературно-художньої творчості є дослідження її як «специфічної форми відображення дійсності», а також вивчення «закономірностей сприйняття і розуміння художніх творів читачем і слухачем» [Ковальов 1960: 5]. А у В. Фащенка подібні узагальнення наснажені феноменологічно-діалогічними акцентами: «Буття – це безконечний, невичерпний космос суперечностей – універсальних і конкретних, видимих і невидимих <…> Це вічна драма пізнання і самопізнання, в тому числі й художнього <…> Створений словом світ людини досліджується літературознавством теж діалогічно (подібно, як М. Бахтін називав діалогічним художнє пізнання світу. – Г. В.), а не монологічно, як у природничих науках, де більше важить точність значень, а не полісемія смислів буття» [Фащенко 1999: 18 – 19]. Інший представник психологічного підходу в літературознавстві Є. Басін висловився з цього приводу аналогічно: «Художня форма – це особливий художній спосіб організації духовного змісту створюваного образу та його матеріального втілення» [Басін 1985: 14].

Із позицій онтологічного й рецептивно-комунікативного підходів проблему асоціативності художнього мислення розглянула С. Луцак у монографії «Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX ст.)» (Івано-Франківськ, 2010). Надзвичайно важливим для нас є висновок ученої з приводу «функції «центральної емоції» як креативної домінанти в процесі візуалізації митцем безконечного в художньому світі»: вона підкріплює «особистісний смисл ситуації», дозволяючи митцеві

долати «розбрат» розуму й серця, «подвійно випереджувати світ» у художньому образі, слові й сюжеті, а читачеві – повноцінно «жити відображеним життям» [Луцак 2010: 97 – 98].

Таким чином, вивчення проблеми творчого мислення письменника вимагає врахування гносеологічного виміру його креативної діяльності, тобто тих провідних чинників (родинно-особистісних, суспільно-національних, діяльнісних і т.д.), творчих контактів, завдяки яким формувалася здатність особистості перетворювати життєві реалії у предмет мистецтва, ідейно-емоційно осмислювати пізнане та виражати у відповідній задумові художній цілісності, покликаній оптимально впливати на читача. При студіюванні згенерованої автором художньої системи основний акцент у такому випадку повинен кластися на аналіз асоціативного потенціалу художніх образів – від мікро- до макрорівня, тобто від внутрішньої структури образів-тропів до їх системи як єдності, де кожен компонент має власну естетичну функцію. Розгляд такого динамічного ракурсу художньо-естетичної цілісності вимагає водночас моделювання процесу кристалізації задуму в художньому слові, тобто у відповідних структурних моделях (жанрово-композиційних, стильових і под.).

Література: *Басін 1985:* Басин Е. Я. Психология художественного творчества : личностный подход / Е. Я. Басин. – М. : Знание. – 1985. – 64 с. ; *Бруннер 1990:* Бруннер Дж. Повествовательное и парадигматическое мышление / Дж. Бруннер // Теория установки и актуальные проблемы психологии : Сб. науч. трудов ; [отв. ред. Ш. А. Надирашвили]. – Тбилиси : Мецниереба, 1990. – С. 40–59; *В'язовський 1982:* В'язовський Г. А. Творче мислення письменника / Григорій В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с.; *Ковальов 1960:* Ковалев А. Г. Психология литературного творчества / Александр Ковалев. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1960. – 136 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007:* Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 564; *Луцак 2010:* Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть) : [монографія] / Світлана Луцак. – Івано -Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.; *Піхманець 1991:* Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти) / Роман Піхманець. – К. : Наукова думка, 1991. – 162 с. – (АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка); *Потебня 1999:* Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Мысль и язык : [собр. трудов] / Александр Потебня. – Москва : Лабиринт, 1999. –

С. 5–198; *Потебня 1999:* Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А. А. Мысль и язык : [собр. трудов] / Александр Потебня. – Москва : Лабиринт, 1999. – С. 199–236; *Скупейко 1986:* Скупейко Л. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника / Лукаш Скупейко ; [відп. ред. М. Т. Яценко]. – К. : Наукова думка, 1986. – 136 с.; *Смілянська 1984:* Смілянська В. Л. Біографічна шевченкіана (1861–1981) ; [відп. ред. В. Є. Шубравський] / Валерія Смілянська. – К. : Наукова думка, 1984. – 224 с. – (АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка); *Смілянська 2005$_2$:* Смілянська В. Л. Категорія «автор» у поезії та прозі Тараса Шевченка // Смілянська В. Л. Шевченкознавчі розмисли : зб. наук. праць ; [наук. рец. Г. М. Сивокінь] / Валерія Смілянська. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – С. 211–220; *Смілянська 2005$_3$:* Смілянська В. Л. Художній світ : дійсність героя і дійсність «автора» // Смілянська В. Л. Шевченкознавчі розмисли : зб. наук. праць ; [наук. рец. Г. М. Сивокінь] / Валерія Смілянська. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – С. 6–54; *Фащенко 1999:* Фащенко В. В. Про діалогічне дослідження літератури / Василь Фащенко // Проблеми сучасного літературознавства : [збірник наук. праць] / [відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Вип. 3. – Одеса : Маяк, 1999. – С. 18–23; *Шляхова 2003:* Шляхова Н. М. «Згущення думки» : Теорія художнього узагальнення : [Потебня, Бахтін, Лосєв] // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки : [літературно-критичні статті] / Нонна Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 152–161; *Шляхова 2003$_2$:* Шляхова Н. М. Потебнянська концепція автора і авторства // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки : [літературно-критичні статті] / Нонна Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 181–1904; *Шляхова 2003$_3$:* Шляхова Н. М. Психологічний напрям в українському літературознавстві : здобутки, втрати, перспективи // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки : [літературно-критичні статті] / Нонна Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 191–197; *Шляхова 1999$_4$:* Шляхова Н. М. Психологічні основи художності / Нонна Шляхова // Проблеми сучасного літературознавства : [збірник наук. праць] / [відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Вип. 3. – Одеса : Маяк, 1999. – С. 5–17.

Волощук Г. Художественное мышление как теоретико-литературная проблема.

У статье рассмотрено проблему художественного мышления у литературоведение. Конкретизировано смысл понятия «художественное мышление» и проанализировано разработки представителей психологического, биографического, культурно-исторического и стилистического подходов у литературоведение.

Ключевые слова: *художественное мышление, творческая индивидуальность автора.*

Оксана Диндаренко, асп. (Миколаїв)

УДК 821. 161.2 – 31.09
ББК 83.3 (4УКР)

«Культура і імперіалізм» Е. Саїда як пошук діалогу між Сходом і Заходом

Оксана Диндаренко. «Культура і імперіалізм» Е. Саїда як пошук діалогу між Сходом і Заходом.

Стаття присвячена розгляду нових для XX століття поглядів Е. Саїда на колоніальний роман, можливість збереження культурних цінностей, національної ідентичності колонізованих народів і пошук діалогу між Сходом і Заходом в ключовому творі постколоніального дискурсу «Культура і імперіалізм».

***Ключові слова**: колоніальний роман, імперіалізм, літературний дискурс, культура, національна ідентичність.*

Oksana Dyndarenko. E. Said's «Culture and Imperialism» as a search for a dialogue between the East and the West.

The article is devoted to studying the new ideas for the XX century of E. Said about the colonial novel, preserving cultural values, national identity of the colonized countries and search for the dialogue between the East and the West in his basic work of the postcolonial discourse»Culture and Imperialism».

***The key-words:** colonial novel, imperialism, literary discourse, culture, national identity.*

У 1994 році з'явилася нова книга, одинадцята за рахунком, відомого літературного критика і культуролога, професора Колумбійського університету Е. Саїда. Широку популярність йому принесла видана раніше книга «Орієнталізм», «присвячена сприйняттю ісламського світу європейської культурою. У новій книзі Е. Саїд розширив поле дослідження, включивши відносини метрополій і заморських територій імперії [Said 1994]. Критика відзначила широку ерудицію автора й оригінальність порушених проблем. Але потім побачили новий підхід і, насамперед, висування культурного аспекту проблем імперій XIX століття як об'єкт дослідження.

Книга містить новий підхід до історії великих імперій XIX століття і колонізованих ними народів, вперше розглядається можливість діалогу культур Сходу та Заходу. Сам автор зарахував себе до послідовників М. Фуко. Однак він явно не поділяє крайнощів постструктуралістів (постмодерністів), насамперед, у підході до історії. На відміну від останніх, які заперечують можливість об'єктивного знання історії та принцип історизму, Е. Саїд вважає, що історія дозволяє зрозуміти сучасність, зокрема, таке явище, як імперіалізм. Важливо, що він не поділяє твердження філософа Ж. Дерріди, що «немає нічого, крім тексту». Крім тексту є історичний досвід. Такий підхід, безумовно, приверне увагу літературознавців, оскільки дає нове підґрунття до розгляду співвідношення: автор-текст, як принцип історизму і взаємодії східної та західної культур впливає на позицію автора у творі, на розвиток його поглядів щодо культури та історії колонізованих держав.

У запропонованій статті ми спробуємо виявити деякі нові підходи Е. Саїда до розгляду проблем літературного дискурсу з його культурною, історичною та філософською складовою в контексті діалогу Сходу та Заходу.

Головна проблема, сформульована Е. Саїдом – взаємовідносини між культурою й імперією. Е. Саїд ставить проблему глобально – в центрі його уваги – всесвітній зразок імперської культури й історичний досвід опору імперії (насамперед у сфері культури). Такий підхід вимагає від автора великих зусиль: слід вивчити величезний пласт різноманітної літератури, «дискурсів» прихильників імперіалізму і критиків цього світового феномену. Твори про країни імперії розглядаються як частина європейських зусиль з управління віддаленими землями і народами. У цих «дискурсах» містяться описи «містичного» Сходу, стереотипи про африканський або індійський способи мислення, заяви про необхідність принести «цивілізацію» до варварських народів, про покарання останніх, якщо вони чинять опір, – нібито краще розуміють мову сили. Вони не люблять нас і заслуговують, щоб ними керували.

У той же час Е. Саїд підкреслює, що постійно посилювався опір Заходу як в галузі культури, так і в політичній сфері, давали

знати про себе національна ідентичність, вимога незалежності. Опір завершився перемогою – імперії перестали існувати.

Головне, звичайно, те визначення, яким характеризує «культуру» автор книги. Відомо, що, існують десятки визначень культурологів, філософів, соціологів, істориків. Власне, кожен серйозний дослідник дає своє розуміння цього феномену. Е. Саїд визначає культуру як «мистецтво опису, комунікації та зображення, яке мають відносну автономію від економічної, соціальної і політичної сфери, й існує в естетичних формах, здатних принести задоволення» [Said 1994: XII]. На перший погляд, досить вузьке визначення, орієнтоване на колоніальний роман. Але насправді автор розуміє культуру значно ширше. Він включає в неї відомості про віддалені райони світу і спеціальні праці з етнографії, історіографії, філології, соціології та літературної історії. Наратив має при цьому особливе значення. Метрополія могла блокувати наративи колонізованих народів і нав'язувати свої, які заважали залежним народам усвідомити ідентичність і дізнатися про власну справжню історію. Саме наративи звільнення і просвітництва мобілізували народи на боротьбу і надали поштовху подальшому національному розвитку культури, літератури, історії.

Безперечна інша ідея Е. Саїда – культура – пов'язана з нацією і державою, диференціює «нас» від «них», майже завжди з часткою ксенофобії. Культура – джерело ідентичності, причому часто має войовничий характер. Сьогодні, наприклад, в Азії повернення до традиції часто викликає релігійний і націоналістичний фундаменталізм. Культура стає полем битви, де ідеологічні та політичні мотиви взаємодіють. Ми розуміємо культуру ширше, як узагальнення досвіду людства у всіх сферах його життя. Правдиво автор стверджує, що більшість гуманістів XIX століття не можуть пояснити зв'язок практики рабства, колоніалізму і расизму з поезією, прозою і філософією того суспільства, яке здійснювало подібну практику. Дуже мало європейські письменники торкалися проблем пригноблених і «нижчих» рас. Критики часто відсікали подібну тематику від «піднесеної» культури. Колоніальний роман був частиною імперського процесу. У вступі Е. Саїд характеризує творчість англійського письменника Д.Конрада, погляди якого збігаються з поглядами його героя. А останній упевнений, що європейці

повинні здійснювати свою справу – подобається це комусь, чи ні. Ми, Захід, будемо вирішувати, що добре, а що погано. Д. Конрад не бачить альтернативи пануванню Заходу і не вірить в опір залежних народів. Він прогресивний, коли засуджує імперіалізм, і реакційний, коли відмовляє іншим народам у власній історії та культурі.

Глибоко вкоренилося уявлення, що джерело важливих подій і життя взагалі лежить тільки на Заході, принижується роль культури Сходу. Це зберігається до цих пір. І Е. Саїд, араб за походженням, який став вченим в Америці, вважає, що він може виступити посередником у діалозі двох культур. Не можна ігнорувати історичний досвід як Заходу, так і Сходу, взаємозалежність культур колонізаторів і колонізованих, які боролися між собою. Імперіалізм Заходу породив націоналізм на Сході. Культура не монолітна і не є власністю тієї чи іншої сторони або невеликої групи людей. Автор не вважає, що араби повинні замикатися у своїй культурі: Бетховен – спадщина всього людства. Дуже важливою і перспективною для літературознавців та культурологів є теза про взаємовплив всіх культур, жодна не є ізольованою і чистою, всі гібридні, гетерогенні і надзвичайно диференційовані і немонолітні [Said 1994: XXV].

У першому розділі автор звертається до визначення імперіалізму і констатує, що термін «імперіалізм» заплутаний у літературі настільки, що його не хочеться вживати: не ясно чи був він економічним, наскільки поширений, які його причини, чи був він системою і коли закінчився. Е. Саїд називає тих, хто писав про імперіалізм: К. Каутський, Р. Гільфердінг, Р. Люксембург, Д. Гобсон, В. Ленін, Д. Шумпетер, Х. Арендт, П. Кеннеді – список досить повний, але саме теоретиків, а не істориків, хоча автор не раз каже, що він проти всеохопних теорій.

Імперії минулого зачепили всі держави, імперіалізм зробив світ тіснішим. Тому ігнорувати імперський контекст не можна. Експансія, як вважає автор, особливо вплинула на зв'язок культури та імперіалізму. Це, безумовно, одна з найсильніших сторін книги. Автор вписує культуру в імперський контекст. Імперіалізм включає роздуми про поселення, про контроль над землею, яка не є «нашою», а власністю «інших». Автор планує географічне дослідження людського досвіду. Історія складна і цікава, йдеться

не тільки про солдатів, а й про ідеї, форми, іміджи і уяву. Незважаючи на розпад імперій, культурний вплив залишився і сьогодні.

Е. Саїд має слушність, коли показує, що для Британії і Франції імперії грали величезну роль у творчості, уяві, економіці, політичному житті й соціальній структурі суспільства. Вчені, адміністратори, мандрівники, торговці, парламентарії, романісти, теоретики, спекулянти, авантюристи, мрійники, поети – кожен вніс свій внесок в імперію. Він називає імена Е. Делакруа, Е. Берка, Д. Раскіна, Т. Карлейля, Дж. і Д. Міллем, Р. Кіплінга, О. Бальзака, Г. Флобера і Д. Конрада – лише невелику частину культурного поля.

Під імперіалізмом Е. Саїд розуміє практику, теорію відносин панівного центру (метрополії) з віддаленими територіями, а колоніалізм як наслідок імперіалізму (поселення на віддалених территоріях). Він відтворює визначення Майкла Дойла: «Імперія – це відношення формальне або неформальне, коли одна держава контролює інше суспільство. Цей контроль міг бути досягнутий силою, політичною співпрацею, економічною, соціальною та культурною залежністю» [Said 1994: 9]. Імперіалізм – процес встановлення і підтримки імперії. Колоніалізм помер, а імперіалізм ще зберігся сьогодні і не тільки в культурному плані.

Е. Саїд не ставить завдання засудити західну культуру та мистецтво. Але хоче простежити, як імперіалізм консолідувався на рівні освіти, літератури, візуального та музичного мистецтва, на рівні національної культури. Він цитує У. Блейка: «Основи імперії в мистецтві і науці. Усуньте їх і імперії не буде. Імперія крокує за мистецтвом, а не навпаки, як думають англійці» [Said 1994: 13].

Е. Саїд проти того, щоб розділяти імперські цілі та національну культуру. Потрібно розглядати їх як єдине ціле. Він проти відособлення літератури і розгляду її поза міжнародним контекстом, відрив від історії і суспільства. Література брала участь в експансії, створювала певний клімат для неї. Звичайно, ці зв'язки складні. Завдання – показати зв'язок і взаємодію культур. Він не пропонує нової теорії зв'язку культури й імперіалізму, але досліджує тексти і виявляє зв'язок цих двох феноменів. Динамічні і складні культурні форми гібридні, змішані, не є чистими. Будучи унітарною, монолітною, або автономною, культура вбирає багато

«чужих» зовнішніх елементів, не можна виключити вплив метрополій та країн Сходу одна на одну.

На погляд, Е. Саїда, треба розглядати взаємозалежність історій і культур. Якщо в Оксфорді говорити арабам, що їхня культура відстала, вони не приймуть цієї тези, незважаючи на багатство і силу англійців. Автор висловлюється проти «винятковості» того чи іншого досвіду і культури, потрібно бачити взаємозалежність. Потрібно зберегти все унікальне, що є в кожній культурі і що є внеском у людське співтовариство. Автор згоден з тими, хто бачить спільне між індійським дурбаром і англійським футболом. Ці різні явища належать до порівняльних галузей людського досвіду. На думку Е. Саїда, треба ширше застосовувати компаративістські дослідження. Ми погоджуємося з автором, що треба вивчати взаємовплив цих культур, в період колоніалізму – тоді ми краще зрозуміємо сучасність.

Е. Саїд показує, що європоцентризм пов'язаний з ідеологією імперіалізму, що інтелектуали служили апологетами Заходу й ідеологами імперіалізму. На думку автора, треба відмовитися від ідеї переваги західної чи незахідної моделі. Порівняльний метод дозволить вийти за національні рамки. Проте до цих пір Захід не вислуховує народи Сходу – заважають імперські уявлення. Тим самим постійно утверджується поділ культур замість їх взаємовпливу.

Протягом всієї книги автор неодноразово звертається до колоніального роману як одного з найважливіших складовників імперської культури, до характеристики взаємин англійського та французького роману XIX століття і імперії. На початку другого розділу він наводить численні факти осмислення імперії в культурі Великобританії і Франції, називає десятки імен письменників. Стає зрозумілим, що художня література є історичним джерелом. Критики Великобританії раніше зараховували тільки Р. Кіплінга до імперіалістів – тепер усвідомили необхідність розширити поле дослідження в напрямку розвитку нової культурної та інтелектуальної історії, а також в галузі літературного дискурсу. Е. Саїд вважає поки недостатньою увагу до проблеми, якої він торкнувся: співвідношення імперіалізму і культури.

Цікаві запропоновані Е. Саїдом методи аналізу текстів (контрапунктного читання і т. д.). Витягувати «мовчазні» голоси і

слабо представлені ідеологічно [Said 1994: 76]. Аналізувати текст, шукати те, що автор не включив і треба враховувати подальшу перспективу розвитку подій. Дуже важливе зауваження, що потрібно пов'язувати структуру наративу з ідеями, концепціями та досвідом, в яких він знаходить підтримку. Реальність складніше тексту. Автор не лише декларує методи аналізу, а подає приклади, як це робиться, на практиці. Здається, ця сторона книги потребує особливої уваги.

Література цього періоду була пройнята імперською ідеєю. Е. Саїд не стверджує, що романи породили імперіалізм, але вони взаємопов'язані [Said 1994: 71]. Імперіалізм – культурний артефакт буржуазного суспільства. Імперіалізм і роман посилювали один одного. Вже в 40-і роки XIX століття англійський роман панував в інтелектуальному житті країни, де існував консесус в імперських питаннях. Звичайно, роман не зводиться до ідеології, але виконує певну соціальну функцію, даючи уявлення широкій публіці про світ і імперії. Твори Р. Хаггарда, Р. Кіплінга, Д. Конрада, А. Конан Дойла поряд з роботами етнографів, економістів, істориків грали роль у формуванні імперської психології. В кінці XIX століття писали багато про імперію, в романах історія ставала доступною широкому колу читачів. Разом із тим підкреслюється, що не культура породила імперіалізм, романи самі по собі не викликали поневолення інших народів. Багато позитивних ідей і реальних цінностей (нація, мова) не зуміли утриматися від імперіалізма. На думку Е. Саїда, вся культура Заходу не була ізольована від інших культур і не переслідувала тільки владу, силу привілей і панування. Культура існувала до створення імперії і не була чистою, а гібридною. У нашій праці представлено чудовий аналіз опери Дж. Верді «Аїда», показані всі прийоми авторського аналізу творів мистецтва: контекст створення опери і політичні та естетичні аспекти. Методи і прийоми аналізу, продемонстровані Е. Саїдом, заслуговують уваги дослідників культури та літератури Британської імперії [Said 1994: 111 – 131].

Метод Е. Саїда також продемонстрований при аналізі роману Р. Кіплінга «Кім». Роман не був політичним трактатом, але відбив загальний настрій в Англії і в той же час особистий погляд автора, далеко не однозначний. Виявлено специфіку розуміння Р. Кіплінгом імперіалізму [Said 1994: 111 – 131]. Відзначимо ще раз,

що зроблений Е. Саїдом аналіз колоніального роману представляє інтерес як для літературознавців, так і для істориків та культурологів, що вивчають імперські уявлення, розуміння «чужої культури» та процесу взаємопроникнення культур.

Друга половина книги присвячена проблемі «опору і опозиції» (мається на увазі імперіалізму). Ми не будемо докладно зупинятися на аналізі цієї частини книги, хоча вона містить характеристику творів і «дискурсів», які кинули виклик імперіалізму. Тут також багато оригінальних оцінок і суджень щодо зростання альтернативного погляду на імперіалізм. Е. Саїд підкреслює, що неправильно вважати, що саме європейці дали ідею свободи підкореним народам. Зростання самосвідомості колоніальних народів було важким, поки імперії себе не вичерпали і народи не повстали проти імперіалізму. Постійно зростало невдоволення колоніальним гнітом, прагнення до ідентичності, йшов пошук «своєї» історії з метою повернути собі самоповагу. Правда, це супроводжувалось виявами ксенофобії, але найбільш далекоглядні автори (Р. Тагор та ін.) були проти нападок на західну культуру і «білих». Індія має забезпечити вирішення розбіжностей, а не створювати конкуруючий імперіалізм [Said 1994: 215]. Чи не західна культура винна в тому, що Великобританія звалила на себе «тягар білої людини». Е. Саїд виділяє три «великих» питання культурного опору (деколонізації). По-перше, відстоювання права бачити історію суспільства в цілому, зв’язно, інтегрально. Повернути націю «собі». Національна мова і культура лежать в основі протиставлення офіційним історіям своїх наративів.

По-друге, розуміння опору не тільки як реакції на імперіалізм, а як альтернативний шлях розвитку людської історії. Руйнування бар'єрів у культурі. По-третє, спроба перейти від сепаратистського націоналізму до більш інтегрованого уявлення про суспільство і про свободу людини. Важлива думка, що багато хто на Сході розуміє, що націоналізм не вирішує проблем нерівності, соціальної справедливості. І хоча почали поступово позбуватися від європоцентризму, автор бачить рецидиви колишньої ідеології і політики.

Е. Саїд намагається показати вплив неєвропейської культури на Європу, хоча фактів наводить мало. Багато говорить про гібридизацію культур, про помилковість протиставлення

культур з обох сторін. Європейці повинні визнати і глибше пізнавати культури народів Азії та Африки. У свою чергу, останнім не слід протиставляти культури місцевих народів європейській – протиставляти своє коріння Європі. Філіація культур, а не конфлікт із Заходом – ось шлях розвитку. Культура метрополії не повинна пригнічувати ідентичність колонізованого суспільства. Тому неминуча деяка культурна автономія від Заходу, але не слід заперечувати досягнення Заходу, слід зруйнувати міф про «ледачих дітей» Африки. Монополія на «дискурс» зруйнована, але є місток між культурою метрополії і місцевих народів. Завершує свою книгу Е. Саїд міркуваннями про взаємозв'язок культур. Кожен народ має свою культуру, ідентичність, але потрібно думати не тільки про себе, а й про інших, не намагатися правити «іншими», або встановлювати ієрархію культур, не вважати, наприклад, американську культуру «культурою номер один». На такій високій публіцистичній ноті закінчує свою книгу Е. Саїд.

Оцінюючи в цілому грандіозну працю Е. Саїда (близько чотирьохсот сторінок тексту), відзначимо глобальний підхід до проблеми. Подібного узагальнюючого твору ще не було. Автор блискуче застосував компаративістський підхід, настільки модний у сучасному літературознавстві. Весь величезний матеріал пов'язаний чіткою продуманою концепцією взаємовпливу і взаємодії культур Заходу і Сходу та особливої ролі художніх творів у становленні і розвитку імперської культури, пізнанні «іншої» культури. Це сильні, як кажуть, стимулюючі, сторони його праці, які вже розвивають його послідовники в галузі постколоніальної критики імперіалізму.

Література: *Kipling 1994:* Kipling R. Kim. – London: Penguin Books, 1994; *Said 1994:* Said E. Culture and Imperialism. N.Y., 1994; *Suleri 1992:* Suleri S. The Rhetoric of British India. – The University of Chicago Press, Chicago, 1992; *Wolfreys 1999:* Wolfreys J. Literary Theories, A Reader and Gide. N.Y. Un-ty Press, N.Y., 1999.

В статье рассмативаются новые для XX столетия взгляды Э.Саида о колониальном романе, возможность сохранения культурных ценностей, национальной идентичности колониальнх народов и поиск диалога между Востоком и Западом в знаковом произведении постколониального дисскурса «Культура и империализм».

***Ключевые слова**: колониалный роман, империализм, литературный дисскурс, культура, нацональная идентичность.*

О.І Крупко, пошукач (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2 – 31.09

Афоризми в системі творів малих форм

Стаття присвячена творам малих форм, зокрема, афоризмам як джерелу життєвої мудрості, філософських суджень та історичних фактів, як одному з найцінніших надбань людства.

Ключові слова*: твори малих форм, афористичні вислови, афоризми, міні-тексти.*

The paper deals with small-format works, in particular, aphorisms as a source of folk wisdom, philosophical assumptions and historical facts as one of the most important national achievements.

Key words*: small-format works, aphoristic saing, mini-text.*

Знайомство з афоризмами не просто нагороджує людину інтелектуальним задоволенням, воно в значній мірі сприяє її духовному збагаченню, розвитку її мислення та культури мови: «*Люби Україну в собі, а не себе в Україні*» (Володимир Черняк); «*Робить народ наш усе, наче пісню співа*» (Олександр Ільченко); «*Бережи совість. Все інше збереже вона*» (Леонід Сухоруков); «*Виховуючи свою дитину, ти виховуєш себе*» (Василь Сухомлинський); «*Отримає той, хто дає*» (Лев Силенко).

У чому ж таїна афоризму як жанру мовного мистецтва? Відповідь слід шукати в узагальненості образу, у вмінні автора відтворити в нашій уяві глибину, важливість та вагомість тієї ситуації, яка створила афоризм. Артистизм автора, пильність його погляду, влучність мовного вираження народжують вислови переконливі, такі, що западають в душу. В них працює кожне слово, органічно беручи участь у висловленні думки, підсилюючи її образний вплив. В афоризмі, як правило, говориться про відоме, але в такий спосіб, що це відоме стає заново пізнаним, осмисленим, відчутним.

Проте незважаючи на те, що ми, українці, маємо цінну багатовікову власну практику створення афоризмів, вітчизняної афористики, тобто науки, яка б досліджувала питання походження українських висловів, їхньої ролі в системі літературної творчості,

словесно-мовного мистецтва не існує. Не дивлячись на значимість та древність походження, в уяві одних науковців афоризм – це глибока повчальна думка в короткій образній формі, а для інших – це парадоксальне судження вишуканого стилю, яке тяжіє до оригінальності.

Отже, думається, **актуальною** є спроба хоча б в загальних рисах встановити контури афоризму як літературного жанру, простежити історичну динаміку його, уточнити термінологію, розмежувати афоризми та крилаті слова.

Завдяки своїй структурній особливості – лаконічності, стислості – афоризми стимулюють читача до особистих роздумів, є своєрідним каталізатором думки, прискорюють процес виникнення асоціацій та ідей. Причому навчаючи людину думати, вони одночасно навчають її і говорити. Гранична економія слів, глибина семантики, яскрава образність роблять афоризми стилістичними шедеврами, які збагачують мовне мистецтво та мистецтво риторики. А тому ці згустки мудрості, відлиті в художню форму афоризму, ставлять в єдиний ряд із загальновизнаними творами світової літератури: «*Дві речі захоплюють найбільше: зоряне небо наді мною та моральний закон в мені». (*Кант); «*Сила та мудрість мови – в умінні висловити багато кількома словами» (*Плутарх). «*Важливі не роки в вашому житті, а життя в ваших роках» (*А. Лінкольн).

Зародження жанру афоризму, як свідчать літературні джерела, починалося в усній формі словесного мистецтва. Подальший його розвиток відбувався як в індивідуально-авторській творчості, так і в фольклорній, тому можна з впевненістю сказати, що жанр афоризму в значній мірі розвивався на межі фольклору та літератури. Саме тому деякі вчені вважають, що афоризми в жанровому відношенні нерідко є явищами напівлітературними, напівфольклорними. Часто не вдається встановити першоджерело походження того чи іншого афоризму, важко, або навіть просто неможливо точно визначити, чи належить висловлювання автору давньої літературної пам’ятки, з якого прийшло в літературну мову, чи воно належить фольклорній творчості та було потім колись зафіксовано окремим автором в своєму творі.

Невичерпним джерелом афоризмів є древні міфи та легенди, античні пам’ятки літератури (римської, грецької), світова літературна творчість, філософські трактати, наукові праці, мемуари державних діячів, твори публіцистики та інше: «*Істинно велика людина та, яка*

*оволоділа своїм часом». (*Гесіод); «*Уникай задоволень, які народжують печалі». (* Солон); «*Найважче пізнати самого себе, найлегше – давати поради іншим» (*Фалес); *Найбільша помилка – не виправляти своїх попередніх помилок». (*Конфуцій).

Актуальність дослідження полягає в тому, що афоризми як своєрідний жанр теоретично мало досліджені. Правда, з'явилися праці Калашника В.С. «Українська поетична фразеологія і афористика поетичної мови пожовтневого періоду: семантико-типологічний аспект» (1992), Шарманової Н. М. «Українська афористика: структурно-семантичний та функціональний аспекти» (2005). Тому виникає чимало протиріч у їх інтерпретаціях, немає спеціальних досліджень літературних афоризмів та афористичних висловів

З'ясовуючи природу афоризмів, слід мати на увазі, що вони поступово виходили за рамки свого національного походження, постійно збагачуючись шляхом спілкування різних країн та епох, ставали фактом духовного життя інших народів, набуваючи загальнолюдського значення. При історичному, ретроспективному огляді афоризмів ми сприймаємо не лише гостроту того чи іншого окремого вислову, але бачимо загальну картину афористичної творчості. Спостерігається своєрідна концентрація мудрості цілих поколінь, органічний взаємозв'язок з побутом народу, з усією палітрою фарб, кольорів його життя в різні часи та епохи. Саме тому афоризми глибоко проникають у пам'ять, закріплюються нею, як-от: «*Мовчи, або говори щось краще від мовчання»* (Піфагор); «*Приємна праця – завершена»* (Гомер); «*Жарт, як і сіль, використовуй в міру».* (Піфагор); «*Лікує лікар, а виліковує природа».*(Гіппократ); «*Хоч мені і недобре, але це не причина, щоб додавати страждань іншим»* (Есхіл).

Деякі афоризми, які ввійшли в літературну мову, втративши першопочаткове міфологічне забарвлення, набувають нового значення, багато з них оживають, збагачуючись творчою практикою наступних поколінь. Словом, афоризми нерідко переживають час свого виникнення, як і те, чому першочергово присвячувались та служили. Проходять століття, а глибокі, вміло, канонічно, повчально висловлені думки впливають на свідомість, дякуючи оригінальності висловленої думки чи ідеї, а інколи навіть неочікуваності або парадоксальності судження: «*Поспішай – повільно»* (Октавіан Август); *«Я знаю, що я нічого не знаю»* (Сократ); «*Той, хто застосовує силу, показує свою*

слабкість».(Р. Тагор); «*Він знав лише дві книги: чекову та кулінарну»* (Б. Шоу); («*Великі гроші не дають спати, малі – жити»* (Ю.Рибников).

Афоризми нерозривно пов'язані з соціально-історичними умовами, в яких виникли. В них відчувається вагомість кожного слова, влучність судження, адже відображено колорит віків, узагальнено досвід, нагромаджений людством протягом всієї історії його духовного розвитку. Особлива цінність афоризмів в тому, що авторами їх були і є часто художники, письменники, філософи, громадські діячі, тобто найбільш талановиті та визначні представники інтелектуальної еліти людства, які висловлювали власні естетичні погляди, випрацювані особистим творчим досвідом. Схильність до афористичної мови давала та надає їм можливості в лаконічній формі конденсувати мудрість епох, дивовижним чином переплавлену в афоризм. А вже вони навіч виявляють світогляд письменника, його погляд на всякі справи й прояви життя.

Як оригінальний згусток людської думки завдяки своїй універсальності афоризми завжди привертали увагу своєю «життєпружністю», тож не дивно, що й зараз людство продовжує цитувати, скажімо, античних мислителів, захоплюється афоризмами доби Відродження і т.і. Перші афоризми розвинулися у стародавніх греків з наукових суджень («Афоризми» Гіпократа). Завдяки своїй універсальності вони близькі як і до мистецтва так і до науки, адже в них органічно поєднані та взаємодіють принципи художньої та наукової творчості. Закономірно, що багато видатних учених були одночасно і творцями афоризмів: Гіппократ, Паскаль, Гете, Ліхтенберг, М.Амосов та інші. Знаходячись на межі науки та мистецтва, афоризми ніби є своєрідним ланцюгом між ними. Виразність та образність поріднюють їх з художньою літературою, ознака синтезу думок, встановлення зв'язку між явищами, точність, логічність, системність – з наукою. Не випадково за кордоном, та нерідко і у нас є ще однодумці теорії приналежності афоризмів не до літератури, а до науки, зокрема до філософії.

Для встановлення істини варто звернутись до історії створення афоризмів та розглядати її в двох аспектах: походження слова «афоризм» як поняття і як жанр. Афоризм як «слово» відоме з давнини. Афоризмами (від грец. *aphorismos* – визначення, розмежування) назвав грецький вчений Гіппократ близько 400 років до н.е. свій медичний трактат про симптоми та діагнози недуг, мистецтво їх зцілення та

попередження. Цей трактат починався відомим афоризмом: «Життя – коротке, мистецтво – вічне». Отже, історія афоризму як «слова» не викликає полеміки, але як жанру – не має одностайності.

Афоризм як літературний жанр з'явився після появи в Іспанії книги Бальтасара Грасіана «Кишеньковий оракул» (1647), яка вміщувала 300 правил-порад житейської мудрості. Поступово цей термін проникає в інші літератури світу і означає «короткі висловлювання». Тому деякі дослідники вважають, що історія афоризму як жанру розпочинається саме з цього часу. Однак існує й інший погляд: про ідентичність слова «вислів» та «афоризм» [1:47]. Справді, якщо розглядати давні вислови мудреців та сучасні афоризми, то вони мають однакові жанрові особливості, а саме: певне авторство, мудрість думки та глибина змісту, смислова завершеність, образність, стислість. Тобто є всі підстави вважати, що афоризм і вислів – це один і той самий жанр, тобто афоризм – це сучасний вигляд вислову, вислів – це минуле афоризму. Тому багато науковців схильні до того, що афоризм як жанр існував набагато раніше, тобто історія висловів – це історія афоризмів.

Існують дані про те, що вислови існували в Єгипті вже з третього тисячоліття до н.е. Древньоіндійські та древньокитайські пам'ятки релігії та літератури також містять багато прикладів прекрасних за формою та глибоких за змістом афоризмів. Тобто обидва ці поняття як «вислів», так і «афоризм» належать до єдиного жанру літератури, відрізняючись лише стилістикою та широтою тематики, а тому починати історію афоризму як жанру доцільно саме з того часу (Ш-П тисячоліття до н.е.). Наприклад: «*Государ, що човен, а народ, як вода: може нести, а може й втопити. Хто не пам'ятає минулого, засуджений на повторення його».* (З книги китайських канонів «Шуцзин». Улюбленим жанром, доведеним до досконалості і в поезії, і в прозі був афоризм у мислителів Древньої Греції: Піфагора, Демокріта, Сократа, Платона, Арістотеля, Епікура, Плутарха: «*Людство володіє прекрасними мудрими висловами, на яких нам варто вчитися»* (Геродот); «*Свари друга наодинці, хвали – публічно».* (Солон): «*Бути хорошою людиною – означає не тільки не робити зла, але й не бажати його іншим»*(Демокріт); «*Цінуй справедливу людину більше, ніж свою рідну» (*Антисфен). Зразком для наслідування, залишеним людству у спадок, є вислови древньоримських філософів: Марка Аврелія, Катона, Публія Сіра, Сенеки: «*Заглянь в середину себе: там в глибині душі є*

джерело добра, яке ніколи не вичерпається, якщо ти сам не перестанеш розкопувати його» (Марк Аврелій). Саме світ еллінізму випрацював формальні та стилістичні прийоми афоризмів.

Одним із багатющих джерел афоризмів було і залишається Святе Письмо. Підвищена схильність до афористичної мови простежується в старозавітних текстах царя Соломона, Псалтирі, книгах великий пророків Ісаї, Єремії, книзі «Евклезіаста». Переважна більшість новозавітних афоризмів походить від Євангелії від Матвія та апокаліптичних текстів: «*Мудрість увійде до серця твого і буде приємне знання для твоєї душі»* (Біблія. Книга притч Соломонових).

Першим зразком європейської афористичної традиції вважаються вже вищезгадані «Афоризми» Гіппократа, але найбільшого розквіту та смислової витонченості афористична література Європи досягла в епоху Відродження. Звернення до людини як вищої форми буття, людини-творця, ідеалу краси та гармонії було сферою афористичної творчості Леонардо да Вінчі, Мікеланжело, Еразма Роттердамського, Сервантеса, Боккаччо, Шекспіра: «*Посада людини часто змінює її мораль»* (Сервантес); «*Слідуй голосу розуму, а не гніву»* (Шекспір). Особливого поширення набула вона в епоху класицизму (Паскаль, М. де Монтень, Ларошфуко).

Подібно до великих художніх творів тематика афористичної творчості надзвичайно широка. Можна впевнено сказати, що вона універсальна та всеохоплююча, як і саме життя, але центром уваги афоризмів завжди була і залишається людина.

Що стосується української афористики, то античні та біблійні висловлювання, які увійшли в «золотий фонд» світової культури, наше національне мовне середовище підпорядкувало своїй фонетичній та граматичній системам, однак залишила за ними ті значення, які вони мали в мовах-першоджерелах. Діяльність поетів, письменників, відомих суспільних лідерів дала «путівку в життя» багатьом літературним афоризмам, які разом з висловами із світової художньої літератури та багатющої власної сформували ядро фонду української афористики: «*Мужицька правда є колюча, а панська на всі боки гнуча»* (І. Котляревський); «*Красен труд, хоч рясен піт».* (М. Рильський); «*Захочеш – і будеш. В людині, затям, лежить невідгадана сила»* (Олег Ольжич); «*Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі»* (Ліна Костенко»; «*Бог спостерігає за людиною з її серця»* (В. Черняк).

Афористичність мовних засобів є невід'ємною рисою таких пам'яток Києво-руської доби, як *«Слово о полку Ігоревім»,* «*Моління Даниїла Заточника»* та «*Поученія»* Володимира Мономаха, класичних висловлювань І. Котляревського, С. Руданського, Л. Глібова, Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Ірини Вільде, Д.Павличка, Ліни Костенко, В.Крищенка та багатьох інших авторів: (*Без правди – горе»* (Т. Шевченко); «*Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона, завжди величнішим путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний. Так з передвіку було і так воно буде довіку, поки житимуть люди і поки ростимуть терни»* (Леся Українка).

Літературні афоризми нерідко фігурують як і самостійний жанр, частіше ж – це висловлювання героїв п'єс, мораль байок, віршові уривки, які набувають самостійного значення. Тобто творчими витоками таких афоризмів, з одного боку, є твори, монологи героїв чи персонажів яких з часом за різними мотивами виокремилися та стали стійкими. З іншого боку – це висловлювання індивідуально-творчого походження, судження та думки вчених, письменників чи художників, які не є фрагментом того чи іншого літературного твору, а створені спеціально. Звичайно, що такі твори тільки тоді стають афоризмом, коли прийняті та широко засвоєні літературною мовою.

Тематика наших національних афоризмів дуже різноманітна, адже на них лежить відбиток епохи, яка їх народила, відображено характер історичних умов, в яких ця епоха розвивалась, охоплюють часто політичні та філософські проблеми, трактують морально-етичні норми, стосуються побутових ситуацій, нерідко мають гостраполітичний зміст. Фактично охоплюють всі сфери діяльності людини, нерідко суттєво впливаючи на них, а інколи і на хід історичних подій. Періоди максимального розвитку афоризмів співпадають з переломними історичними подіями в житті нашого суспільства, часто з загостренням цих подій: «*Народна влада, але не кожен народ може її витримати»* (В. Чемерис); «*Ніхто не командує так народом, як його слуги»* (В. Чемерис»; « *Якщо влада не може врятувати від злиднів, час рятувати країну від влади»* (М. Михальченко); «*Звісно, що ми йшли не туди, зате ніхто не скаже, що відступали»* (Ф. Бондар).

Виховна роль їх незаперечна: розширюють світ духовних запитів людини, формують її моральні переконання. Сила афоризму – в досконалому підборі виразних слів, в умілому поєднанні окремих, актуальних явищ життя в загальні принципи, в домінуючі ідеї. Знання

афоризмів, вміле користування ними є ознакою високої мовної культури, збагачує та прикрашає людину: «*Вища освіта в душі людини – це її совість»* (О. Воля); «*Життя людського строки стислі, немає часу на поразку»* (Ліна Костенко»; «*Найкраща відповідь та, яка припиняє подальші запитання»*(А.Коваль); *«Розум невичерпний в створенні понять, як мова невичерпна в поєднанні слів» (*О. Пушкін».

Останній афоризм відбиває одну з основних цінностей творів малих форм: вміння автора правильно поводитись зі словом, вміння виявити всі його грані та відтінки, звукові особливості, інтонацію. Це вміння примусити його, слово, нести саме те смислове та психологічне навантаження, яке з найбільшою точністю може передати думку. Сила та яскравість афоризму, без сумніву, залежить від кількості використаних в ньому слів: чим їх менше, тим виразнішим є вислів: «*Іди – і обрій розшириться»;* (Д. Арсенич); «*Людина – насамперед добродій»* (В. Стус»; *Окрасою речення є думка»* (Є. Ященко); «*Народ – це велика дитина»* (В. Черняк); *«Множити краще, ніж ділити»* (С. Крижанівський).

Так, слово здатне викликати в нас і певні емоції, і певні уявлення, і певні асоціації. Тому надзвичайно важливо, щоб слово в такому розумінні в повній мірі реально відповідало суті висловлюваного. Гранична економія слова та глибина змісту надають висловам своєрідної неповторності, підсумкового роздуму, мудрості думки. Справді навіщо розбавляти думку, коли можна її зберегти в концентрованому вигляді? Мистецтво афоризму саме в тому й полягає, щоб найглибші думки висловити мінімальними словесними засобами та викликати відповідну реакцію читача, спонукати його дотворити образ, домалювати в своїй уяві картину у всій повноті та багатстві кольорів.

Писати чи говорити короткою, лаконічною мовою – справжня висока майстерність, словесне мистецтво. Таким спосіб передачі думки дає відчуття щільності, пружності, наповненості змістом, примушує читача чи слухача активно думати, а потім часто і діяти. Завершеність афоризму скоріше всього формальна, адже як відомо, будь-яка думка – діалогічна, в афоризмах вона є настільки напруженою, що прагне вийти за межі форми, тобто стати реплікою, провокуючи читача до певної дії, викликаючи відповідну думку чи емоцією чи навіть якийсь вчинок. Саме тому, «жанр розцвітає в революційні епохи, втілюючись у лозунгах політичних битв та ідеологічних дискусій, та міліє, коли

господарює «міщанський спокій» [Коряковцкв 2002: 63]. А щоб такий вислів став твором літератури, його треба ще красиво оформити художньо-стилістичними засобами.

В афоризмі мова просто зобов'зана не тільки слугувати висловленню думки, а й робити це так, щоб сама форма висловлювання ставала рівноцінною змістові. Тому в літературному афоризмі слово по-особливому вправляється у виявленні своїх багатств. Тільки тоді афорист, можна сказати відбувся, якщо він вміє примусити читача не пробігати поглядом по твору, як інколи це буває при читанні романів, повістей чи оповідань, а застрявати, спотикатись на кожному з афоризмів. Спіткнувся, подумав, пішов далі: «*Любов – це насамперед відповідальність, а потім вже радість, насолода» (*В.Сухомлинський); «*Життя – найбільше з див» (*Б. Шоу); «*Слуги народу – хазяї життя» (*Ю.Рибников); «*Лише на рідній мові поезія має віщу силу»* (В. Стус). Саме такі афоризми відзначаються глибинною семантикою, самостійністю, схильністю до синтезу явищ, несуть у собі величезний заряд думки, володіють незаперечною переконливістю та силою. Справді, мале, але яке значуще, саме тому вони просто приречені жити довго. Отже, підсумовуючи, можна сказати, що літературні афоризми мають кілька визначальних ознак: ***перша* – основна ознака** – активізація мислення чи якоїсь дії слухача чи читача. Головне, що афоризми не тільки не пригнічують самостійної діяльності розуму, а навпаки, викликають її, змушують читача приходити до нових неочікуваних думок*; **друга* ознака** – вірний, точний, правдивий погляд на проблему, яка порушується; ***третя* –** узагальненість. Афоризм виникає як результат синтезу багатьох фактів та міркувань. Узагальнюючи, він сприяє глибині та правдивості думки; ***четверта* –** лаконічність, стислість. Гранична короткість викладення надає афоризму загадковості, привертаючи до нього увагу та сприяючи запам'ятовуванню; ***п'ята*** – завершеність думки, підкреслює здатність афоризму до самостійного існування; ***шоста*** ознака – чіткість, відточеність думки, виграненість, гранична точність, виразність, доведена до довершеності; **сьома** – художність. Афоризм повинен бути не лише мудрим, але й красиво оформленим, тобто красиво «виглядати» і відповідно красиво звучати і це досягається застосуванням різних художньо-стилістичних засобів. Народжений дотепністю, крім мудрості думки та глибини змісту, він має ще поєднувати в собі вишуканість форми та красу.

Тому літературному афоризму можна дати таке визначення: афоризм – це глибока узагальнена думка певного автора, яка прагне до істини, яка висловлена в гранично лаконічній, витонченій та високохудожній формі, подеколи несподівано парадоксальній. Це міні-словесний шедевр, сплав розуму та краси. Кожне слово займає в ньому постійне місце, жодного з них не можна ні вилучити, ні додати. Саме з цієї причини афоризми складно перекладати, як і прислів'я «вони своєрідні та чинять спротив при перенесенні на чужий грунт. Буквальний переклад – слово в слово – може їх згубити» [Маршак 1971: 402].

Отже, для літературного афоризму характерна глибока змістовність, сформульована естетично бездоганно. Переконливість афоризму досягається використанням таких стилістичних фігур, як антитеза, гіпербола, метафора, ритмічні елементи, рима, синтаксичний паралелізм тощо. Важливо відзначити, що всі елементи мовної структури повинні бути органічними в самій системі мови чи фрази. Іншими словами, стильові відрізки, композиційні та ритмічні типи мови повинні бути взаємопов'язаними, повинні створювати єдину та цільну динамічну конструкцію. Щодо крилатих слів, то згідно з українською літературною енциклопедією вони теж можуть бути афоризмами [Україн. Літерат. Енциклопедія 1981, 1: 101]. Однак, звернувшись до збірників крилатих слів, бачимо, що складаються вони в основному з дуже коротких загальновідомих висловлювань античного, біблійного, фольклорного, літературного походження. Тобто це – сталі влучні формули окремі слова, переважно вислови окремих осіб, назви образів, явищ із легенд та міфів, з Біблії, з історії, імена епічних та літературних персонажів, що зберігають свою інтертекстуальність. Найдавніші зафіксовані крилаті слова належать давньогрецькому поету Гомеру, згодом його досвід поглиблювали письменники, мислителі, філософи: «*Мислю, отже існую»* (Р.Декарт). «Зазвичай мають вигляд цитати, що втратила зв'зок із першоджерелом, рухливі, на відміну від афоризмів, прислів'їв» [Літературознавча енциклопедія 1981: 532]. Це, як правило, окремі слова та словосполучення, які відірвавшись від тексту, вживаються як усталені фразеологічні одиниці мови в узагальненому метафоричному значенні для надання тексту експресивного забарвлення: Ярославна – втілення вірності, *Дульсінея* – обожнювана жінка (часто вживається іронічно), *Лаура і Петрарка* – символізує глибоке, самовіддане кохання, *Юда* – зрадник, *Геркулес* – сильна

людина. Усі крилаті вислови, на відміну від інших фразеологічних одиниць, мають точно встановлене джерело походження: «*всетворяща любов»* (Т. Шевченко), «*доброокий чоловік»* (В.Стус), «*блудний син»* (Біблія), *«на сьомому небі» (*Аристотель), «*авгієві конюшн»* (Сенека).

Таким чином, це можуть бути «уламки» речення, які в комунікативному акті використовуються для кваліфікації певної ситуації: «*дорогою ціною»* (Коцюбинський); «*з корабля на бал»; «близька мить перемоги»* (Пушкін); чи для персональної характеристики: «*геній чистої краси, плем'я молоде, незнайоме»* (Пушкін). Висловлювання такого зразка не можуть бути афоризмами, оскільки, по-перше, характеризуються логіко-синтаксичною незавершеністю, по-друге, в комунікативному акті вони можуть виконувати лише супровідну функцію оцінки, коментування, тощо.

Афоризми за своєю архітектонікою мають, як правило, двочленну форму. В першій частині висловлюється думка, в другій – подається висновок – часто оцінка думки в авторській інтерпретації. З прикладів видно, що крилате слово на відміну від афоризму не має завершеного висновку. Це начебто половина афоризму, скоріше поняття, ніж судження. Крилатий вислів може складатися лише з одного слова: наприклад, *Апостол (*Біблія) – провідник нових ідей, *аргонавти* (Гомер) – першовідкривачі, тоді як мінімальна кількість слів у афоризмі – двоє: «*Борітеся – поборете!»* (Т. Шевченко); «*Знання – сила»* (Ф. Бекон). Не має крилате слово також і свого самостійного значення, а завжди асоціюється з тією ситуацією, в якій виникло. Саме з цієї причини збірки крилатих слів друкуються з відповідними поясненнями. Як відомо, афоризми не мають в цьому потреби.

Отже, крилаті слова слід вважати самостійними літературними термінами, а тому вони є об'єктом дослідження фразеології. Роль їх, як і афоризмів, надзвичайно велика в мові, особливо в риторичних, публіцистичних, художніх текстах. Мають прагматичну цінність як елемент діалогу, роздуму, опису. Додамо: як термін крилате слово окреслив німецький філолог Г. Бюхман у книзі «Крилаті слова» (1864). Найвідоміші з них зафіксовані у збірниках «1000 крилатих виразів української літературної мови»(1964), «Крилаті вислови в українській літературній мові» (1975) Алли Коваль та В.Коптілова, «У світі крилатих слів» (1976) В. Коптілова, «Крилате слово» (1983) Алли Коваль та ін.

Література: *Літературознавчий словник 2006*: Літературознавчий словник-довідник. – К.: Вид. центр «Академія», 2006.; *Коряковцев 2002*:

Коряковцев А.Карнавал языка. Екатеринбург, Урал, 2002, №3.; *Маршак 1971*: Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1971. – Т. 6.; Українська літ. енциклоп. 1988: Українська літературна енциклопедія У 5 т. – Т.1, К., 1988.; Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. [автор–укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: Видав. центр «Академія», 2007.

Статья посвящена произведениям малых форм, в частности афоризмам, как источнику жизненной мудрости, философских суждений и исторических фактов, как одному из наиболее ценных достижений человечества.

***Ключевые слова**: афористические изречения, афоризмы, минитексты.*

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ)

ББК 83.3.4 Укр.+83.3(4Пол)
УДК 821.16.091

Твори Тараса Шевченка у перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського

Олександр Астаф'єв. Твори Тараса Шевченка у перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського.

У статті розглянуто питання художньо-перекладацької майстерності Ч.Ястшембця-Козловського, його уміння відтворити всю складність поетики Шевченка, її зв'язок з усною народною піснею, лексичне і тропеїчне багатство, емоційне звучання і ритмічну виразність, тонкощі строфіки та еволюцію рим.

***Ключові слова:** художній переклад, адекватність, семантика, містика, образна система, ритміка, лексика, фігури і тропи.*

Alexander Astafyev. The poetry by Taras Shevchenko in Cheslav Jastshembec-Kozlovskiy translation.

The article deals with the question of artly-translation skill of C.Jastshembtsja-Kozlovsky, his abilities to recreate all complexity of poetics of

Shevchenko, its communication with folk song, lexical and trope riches, emotional sounding and rhythmic expressiveness, subtleties its stanzaic prosody and evolution of rhymes.

Key words: *literary translation, adequacy, semantics, mysticism, image system, rhythm, vocabulary, figures and tropes.*

Кременецька земля дала світові багатьох письменників, які хоч і не ідентифікували себе з українством, та все ж пам'ять землі, українська тематика, волинський історичний, фізичний і біологічний ландшафт у їх творах дуже помітні. Ролан Барт писав: «Стиль має вертикальний вимір, він занурений у глухі тайники особистісної пам'яті, сама його непроникність виникає із життєвого досвіду тіла… Таємниця стилю – це те, про що пам'ятає тіло письменника» [Barthes 2000: 230].

Візуальний, історично достовірний волинський ландшафт і його глибоку пережитість, насиченість архетипною пам'яттю, зустрічаємо в творах кременчан Юліуша Словацького (1809-1849), зокрема в його поемах «Jan Bielecki» («Ян Білецький»), «Żmija» («Змій»), у драмах «Balladyna» («Баладина»), «Sen srebrny Salomei» («Срібний сон Саломеї»), «Beniowski» («Беньовський»), «Mazepa» («Мазепа»); Йозефа Чеха (1806 - 1876), видавця популярного «Kalendarza Krakowskiego» і організатора літературного життя в Кракові; Міхала Подчащинського (1800-1835), публіциста і критика, видавця «Dziennika Warszawskiego» і «Pamiętnika Emigracji Polskiej» в Парижі; Антонія Бопре (1860-1937), публіциста і редактора краківських часописів «Nowa Reforma», «Głos Narodu», «Czas»; Едварда Пашковського (1863-1934), редактора часописів «Dziennik Kijowski», «Dziennik Poznański», автора повістей «Podniebie. Z kroniki czwartego piętra» («Піднеб'я. З хроніки четвертого поверху»), «Jasne wody» («Ясні води»), «Doloroza» («Долороза»), «Rozbitki» («Жертви») книги спогадів «Zawierucha ukraińska» («Українська розруха»); Аліни Свідерської (1875-1963), письменниці і перекладачки та ін.

До цього пантеону славетних кременчан також належить Чеслав Ястшембець-Козловський (1894-1956), видатний польський перекладач, критик, прозаїк і перекладач [Jastrębiec-Kozłowski: 2, 43-46]. Він народився 31 грудня 1894 року в Кременці, в родині лікарів – Міхала Ястшембця-Козловського і його дружини Зофії (із Зеленаїв). У 1897-му родина переїхала до Києва. Через декілька

років, у 1904, з хлопцем трапився нещасний випадок: він упав з коня і назавжди залишився калікою. Після закінчення гімназії самотужки вивчав філософію, психологію, теологію, лінгвістику, антропологію, опанував чужі мови. Дебютував поетичною збіркою «Petaloj», на мові есперанто (Париж, 1912). Свої вірші, переклади та статті юнак друкує у київських польських часописах «Pióro», «Sznur Rubinów», «Przedświt», «Przegląd Polski» (1912 – 1918 рр.).

У 1919 році переїхав до Варшави, жив то в столиці, то в її передмістях (Сосновець, Влохи). Згодом виходять його поетичні збірки: «Gałązka zza płotu» («Галузка із-за плоту», Львів, 1926) і «Błękitna brama» («Блакитна брама» – з передмовою Леопольда Стаффа, Варшава, 1934).

У цей час Чеслав Ястшембець-Козловський потрапляє під вплив ідей польського філософа-містика Юзефа Гоене-Вронського (1778 – 1853), основні ідеї філософа викладені в його статтях на сторінках періодики, а також у книгах «Prospekt mesjanizmu» («Проспект месіанізму») і «Zwiastun mesjanizmu» («Провісник месіанізму») – обидві вийшли посмертно, в 1931 р., та ін. Юзеф Гоене-Вронський є основоположником польського, а загалом і слов'янського месіанізму, він першим увів до наукового обігу термін «месіанізм». Учений випередив і багато в чому розвинув головні ідеї «філософії всеєдності», яку пов'язують з іменем Владіміра Соловйова та його послідовників, обґрунтував «синергетичні мотиви», близькі до «філософії загальної справи» Ніколая Федорова.

Статті Юзефа Гоене-Вронського, у яких викладено засади месіанізму, почали з'являтися в періодиці після 1818 року, а його головна книга «Losy Francji, Niemec i Rosji jak prolegomieny do mesjanizmu» («Долі Франції, Німеччини і Росії як пролегомени до месіанізму», 1842 – 1843) побачила світ якраз тоді, коли Адам Міцкевич читав лекції із слов'янської літератури в Colège de France в Парижі. Саме в цих лекціях він використовує термін «месіанізм» Юзефа Гоене-Вронського, позначаючи ним не лише ідеї польського містика і релігійного реформатора Анджея Тов'янського, прихильником якого був сам, як і його однодумці Северин Гощинський та Юліуш Словацький, а й месіаністську ідеологію багатьох слов'янських інтелектуалів. Як відомо, месіанізм Адама Міцкевича найповніше виявився в його «Księgach

narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego» («Книгах польського народу і польського пілігримства») (1832), та в третій частині «Dziadów» («Поминок», візія «мужа 44»), яка була написана в Дрездені в 1832 році і тоді ж таки увійшла до четвертого тому його «Poezji» («Поезій)». Ідеї польського месіанізму вплинули на видатний український історіософський твір «Закон Божий (Книги буття українського народу)» – програмний документ Кирило-Мефодіївського братства. Саме його конфіскували жандарми 30 березня 1847 р. під час обшуку на квартирі в Миколи Костомарова і він слугував як речовий доказ на слідстві братчиків у Києві і Петербурзі. Для нас важливо, що в контексті «Закону Божого» фігурують ідеї Юзефа Гоене-Вронського і Анджея Тов'янського, хоч сам мислитель не без підстав називав свого послідовника (Тов'янського) плагіатором.

У Варшаві, в 1918 році, був заснований Інститут месіанізму, завдання якого – поширювати ідеї і твори Юзефа Гоене-Вронського. Після переїзду до Варшави Чеслав налагоджує тісні контакти з працівниками цього інституту, його зацікавили ідеї «софійного перетворення світу» польського мислителя, оскільки вони включають у себе релігійно-антропологічні уявлення, вчення про народи і нації. За Гоене-Вронським місія людини полягає в тому, щоб виконати божественний задум: месія – Ісус Христос – поставив перед людством великі проблеми і завдання, тому кожен індивід має співпрацювати з Богом, брати участь в акті творення світу і таким чином досягти родового безсмертя. Юнак знайомиться із ще одним палким прихильником філософії месіанізму – поетом, прозаїком, публіцистом і критиком Єжи Брауном, він у 20-30-их роках редагував «Gazetu Literacku», довкола якої згуртував молоді таланти, а з 1932 року власним коштом видавав часопис «Zet». У газеті «Dziennik Lwowski» за 7 березня 1928 р. Чеслав Яштшембець-Козловський надрукував рецензію на повість Єжи Брауна «Hotel na plaźu» («Готель на пляжі»). Так починається тісна дружба між цими видатними особистостями. На цей час припадають філософські праці Чеслава: «Absolut i względność. Wstęp do Wrońskiego» («Абсолют і відносність. Вступ до Вронського», Варшава, 1934), «La creation proper de Dieu» («Коментар до «Божого творіння», Париж, 1934), «Czas. Studium filizoficzne» («Час. Філософічна студія», у зб.

«Wronskiana», 1939), розвідка з лінгвістики «Przyczynek do systematyki języka» («Доповнення до систематики мови», у зб. «Przegląd Filozoficzny», 1936, nr 4).

Широке читацьке визнання – аж до світового – приходить до Ч.Ястшембця-Козловського як перекладача з англійської, французької, провансальської, сербської, хорватської, есперанто, російської, української та інших мов. Його переклади виходять окремими книгами, друкуються у колективних збірниках, часописах «Besiada Literacka», «Biuletyn Polsko-Ukraiński», «Dzień», «Echo Warszawy», «Echo Tygodnia», «Epoka», «Gazeta Literacka», «Gazeta Ludowa», «Gazeta Warszawska», «Głos Anglii», «Kultura», «Kultura Polska», «Kurier Popularny», «Kurier Warszawskie», «Kuźnica», «Merkuriusz Polski», «Myśl Polska», «Naród», «Nauka i Sztuka», «Nowina», «Nowiny Literackie», «Odra», «Odrodzenie», «Okolica Poetów», «Pióro», «Płomyczek», «Płomyk», «Pola esperantisto», «Przyjaźń», «Rejsy», «Rzeczpospolita», «Skamander», «Szpilki», «Świat», «Świat i Życie», «Świat Kobiecy», «Tęcza», «Trubadur», «Tygodnik Ilustrowane», «Tygodnik Warszawskie», «Warszawa», «Wiadimosci Literackie», «Wici», «Wieś», «Zdrój», «Zet», «Zwierciadło», «Życie Literackie» та інші.

Він переклав такі твори: з латинської версії Біблії отця Ієроніма (IV ст.) – Псалми Давидові; з англійської – Вільяма Шекспіра, Джорджа Байрона, Едгара По, Генрі Бартеза, Едварда Валлака, Стенді Горлера, Генрі Гатеса, Вільяма Максвелла, Філліпа Оппенгейма, Майї Сінклер, Стефана Гейма; з французької – Мольєра, Артура Рембо, Шарля Бодлера, збірник французької лірики XII – XX ст.; з провансальської – Фредеріка Містраля; з російської – Алєксандра Пушкіна, Алєксандра Островського, Льва Толстого, Міхаїла Салтикова-Щедріна, Фьодора Достоєвського, Івана Тургенєва, Сергєя Аксакова, Алєксандра Сухово-Кобиліна, Михайла Прішвіна, Вячеслава Шишкова, Івана Карнаухова, Ольги Форш, Валентіна Костилева, Павла Бажова; із сербської – Іво Андрича, Стефана Левіса; з хорватської – Івана Гундулича, Алєксандра Губрановича та ін.

Колишньому кременчанину не байдужа доля України. Він розділяв програму тих періодичних видань 30-их років («Bunt młodych», «Polityka», «Biuletyn Polsko-Ukraiński»), які відстоювали демократичний принцип Польщі як багатонаціональної держави, де

українська національна меншість (а на той час це була більш-менш третина населення) повинна брати участь у демократичному процесі, а не бути з нього виключеною. Він підтримував політичну концепцію Юзефа Пілсудського, який боровся за національне визволення і самостійність Польщі, її відрив від Росії, бо Польща культурно зв'язана із заходом, але перебувала під пануванням Москви. Російський вплив проникав у польське життя через колишніх польських революціонерів, вихованих на російських революційних традиціях, спрямованих проти царату. Проте після державного 1926 року Юзеф Пілсудський став диктатором, в Польщі посилилися тенденції русифікації [Król 1979: 42 – 48]. Чеслав Ястшембець-Козловський не розділяв методів режиму Пілсудського після 1926 року, які порушували законність і виявилися, зокрема, у створенні відомого концентраційного табору в Березі Картузькій.

З російської на польську наш автор переклав окремі билини, які, на думку Дмитра Чижевського, є пам'ятником як української, так і російської художньої думки. Вони вийшли у збірнику «Byliny. Wybrał M.Jakóbiec» (Вроцлав, 1955). Він переклав також повісті *Миколи* ***Гоголя*** «Страшна помста» («Straszna zemsta», у книзі: Gogol N. Wybór pism, Варшава, 1954); «Сорочинська ярмарка» («Jarmark w Soroczyńcach», там же); оповідання («Opowiadania», у книзі: Gogol N. Pisma wybrane, Варшава, 1956, т.1).

Євген Маланюк писав: «Коли в середині 30-х років я запропонував був моєму приятелеві (й перекладчикові) бл.п. Ч.Ястшембцю-Козловському перекласти «Вія», то його чудовий переклад (враз з чудовими дереворитами Кравченка) не прийняв ні один варшавський журнал. А редактор популярного «Tygodnika Ilustrowanego» заявив мені одверто, що видрукування якої-будь речі Гоголя дуже зле відбилося б на передплаті його журналу» [Маланюк 1962: 192].

Наш земляк – один із найталановитіших перекладачів творів *Тараса* ***Шевченка***. Він переклав його 68 віршів і поем, серед них такі твори, як «Perebendia» («Перебендя»), «Heretyk» («Єретик»), «Trzy lata» («Три літа»), «Kosiarz» («Косар»), «Rżawiec» («Іржавець»), «Mnich» («Чернець»), «Chowaliśmy się kiedyś razem…» («Росли укупочці, зросли…»), «Po co miałym się ożenić» («Нащо мені женитися?»), «I kobić gibka i ta młoda / niepokalana twa

uroda...» («І станом гнучким, і красою…»), «O jakże jest szczęśliwy, komu / dano mieć dom swój» («Добро, у кого є господа»), «Wszystko mi jedno już, czy będę...» («Мені однаково, чи буду…»), «W niewoli dnie i noce liczę…» («Лічу в неволі дні і ночі…») та інші. Перекладач зумів передати всю складність поетики Тараса Шевченка, її зв'язок з усною народною піснею, емоційне звучання і ритмічну виразність, семантику римування та еволюцію рим, принципи графічної будови. Він довів, що його поетична творчість увібрала в себе найкращі досягнення українського народного й літературного вірша, бо Тарас Шевченко був реформатором у практиці національної версифікації, тодішні канони техніки віршування підкорив новим завданням, збагатив ритміку й образну систему новими знахідками.

На думку Г.Кочура, Ч.Ястшембець-Козловський «має особливі заслуги як перекладач Шевченка, і то не тільки через те, що йому належить найбільша кількість перекладів (39): серед них є просто-таки бездоганні. Досить зіставити з оригіналом такі твори, як «Сон» («Гори мої високії!»), винятково важкий для перекладу вірш «Понад полем іде», деякі пісні («Ой крикнули сірі гуси…»), такі ліричні мініатюри, як «Я не нездужаю нівроку…», «Не нарікаю я на бога…», щоб упевнитись, як близько віддає перекладач оригінал, якої досягає яскравості й природності вислову» [Кочур 2006: 1, 229].

Перекладач добре зрозумів, яке місце займає романтизм у творчості Тараса Шевченка. Як відомо, на українському ґрунті романтизм прийнявся дещо пізніше, ніж у польській і російській літературі. Та він характеризується тіснішим, ніж скажімо в російській літературі, зв'язком із народною стихією і впливами народної поезії. Згадаймо, наприклад, що українська тема та уснопоетична творчість українського народу лягла в основу творів представників «української школи» в польському романтизмі, про широкі перспективи використання українського фольклору йдеться у розвідках «O słowiańczyżnie przed Chrześijanswem» («Про слов'янщину перед християнством) Зоріана Доленги-Ходаковського (1918), «Nowa epoka w poezyi polskiej» («Нова епоха в польській поезії») Северина Гощинського (1835), «O szkole ukraińskiej poezyi» («Про школу української поезії»), «O gminnych ukraińskich podaniach» («Про волостеві українські подання»)

Міхала Грабовського (1840, 1845). М.Грабовський пише окрему статтю з приводу виходу збірника українських пісень Михайла Максимовича», розглядає твори польських поетів, пов'язані з українським фольклором, переконує в тому, що вони збагачують польську національну поезію [Grabowski 1837: 1/2, 103].

Важливу роль у становленні українського і польського романтизму відіграють друковані збірники фольклору М.Цертелєва (Церетелі), М.Максимовича, Б.Залеського, І.Срезневського, Ж.Паулі та ін. Про вплив української народної пісні на творчість Тараса Шевченка йдеться у працях П.Куліша, А.Річицького, М.Петрова, М.Сумцова, О.Колесси, І.Франка, А.Шамрая, Б.Навроцького, М.Драй-Хмари, О.Дорошкевича, О.Багрія, Д.Ревуцького, Ф.Колесси та ін.

Значення пісні як основної підвалини національної літератури, перспектив її розвитку і збагачення постійно підкреслює Тарас Шевченко, звертаючись до улюбленого у романтиків типу народного співця (збірка «Кобзар»). Кобзаря він змальовує подекуди з етнографічною вірністю, з ним ідентифікує себе самого, як Адам Міцкевич у своєму творі «Dudarz», напр., в «Перебенді», вкладає в його вуста свою пісню («Тарасова ніч», «Мар’яна-черниця»). Кобзар виступає героєм поеми «Невольник», або бере участь в описуваних подіях, як волох у «Гайдамаках», коли своїми піснями підбадьорює повстанців на боротьбу, а на бенкетах приспівує до танцю.

У багатьох творах поет наводить заголовки, вплітає цілі строфи своїх пісень у тексти («Гайдамаки», «Мар'яна-черниця», «Тарасова ніч», «Невольник», «Відьма», «Марина», драма «Назар Стодоля» та ін.), інколи сам стилізує під народні пісні.

У вірші «Чернець» є такі рядки: «В червоних штанях оксамитних / Матнею улицю мете. / Іде козак. – Ох, літа! літа! / Що ви творите? – На тоте ж / Старий ударив в закаблуки, / Аж встала курява! Отак! / Та ще й приспівує козак: / – По дорозі рак, рак, / Нехай буде так, так. / Якби таки молодиці / Посіяти мак, мак. / Дам лиха закаблукам, / Дам лиха закаблам, / Останеться й передам. / А вже ж тії закаблуки / Набралися лиха й муки! / Дам лиха закаблукам, / Дам лиха закаблам, / Останеться й передам!» [Шевченко 1991: 2, 38]

У перекладі Ч.Ястшембця-Козловського: «Strojny w czerwone szarawary, / Których aksamit kurz zamiata, / Ulicą sunie Kozak stary. / Coście sprawiły, lata, lata! / I tu w dodatku jeszcze sobie / Wyciął w obcasy na rozgrzewkę / I wyhukujc taką śpiewkę: / «Hej, na drodze rak, rak, / Niechaj będzie tak, tak! / Jakby krasne mołodycie / Posiały nam mak, mak! / Hej, podeszwy, dam ja wam! / Obcas też dostanie sam, / A i noskom szkołę dam, / W skórę raz za wszystkie czasy! / Oj, podeszwy, dam ja wam! / Obcas też dostanie sam, / A i noskom szkołę dam!» [Szewczenko 1975: 179].

Цю пісню склав Шевченко за взірцем народної чабарашки «По дорозі жук, жук». Дальше її рядки майже дослівно запозичені з народної пісні «Од Києва до Лубен». Перекладачеві хіба-що можна дорікнути, що неточно передано іронічні слова: «Якби таки молодиці / Посіяти мак, мак». У перекладі: «Jakby krasne mołodycie / Posiały nam mak, mak!». Виходить, що не козак посіяв молодиці, а вони «посіяли мак».

М.Сумцов пише: «У нього (Шевченка – Авт.) є такі ліричні вірші, про котрі навіть трудно сказати, чи його це твір, чи яка-небудь записана ним пісня, невідома з інших збірників [Сумцов 1912: 65]. Але ясно одне, ці вірші мають таке ж ритмічне членування, як і в народній пісні і яке полегшує їх покладання на музику, недарма вони так вплинули на розвиток української музики, зокрема на Миколу Лисенка. Г.Сидоренко підкреслює: «Його поезія залишається писаною, а не співаною, – писаною поезією з усіма ознаками співності» [Сидоренко 1967: 8].

У творах Т.Шевченка дуже багато народнопісенних мотивів: сирітство й самотність, чужина й вороги, журба й туга за рідним краєм, відчуття смерті на чужині, жаль за втраченою молодістю, мотив долі [Колесса 1970: 184]. Він залюбки вводить у тексти рядки народних пісень, вони органічно зливаються з усім текстом, як, напр., у «Перебенді».

В оригіналі: «Вітер віє-повіває, / По полю гуляє, / На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає. / Кругом його степ, як море / Широке, синіє: / За могилою могила, / А там – тілько мріє / Сивий ус, стару чуприну / Вітер розвіває; / То приляже та послуха, / Як кобзарі співає…» [Шевченко 1991: 1, 45-46].

У перекладі: «Wicher źdźbełka traw rozchwiewa, / po polu powiewa, – / na mogile siedzi kobziarz / gra sobie i śpiewa. / Step

dokoła błękitnieje / jak bezkresne morze; / za mogiłą znów mogiła, / a dalej – prestworze... / Siwy wąs, czuprynę starczą / wiatr spląta, rozruci, / to znów legnie i posłucha, / jak tam kobziarz nuci». [Szewczenko 1975: 27].

Звернення до уснопоетичних джерел, наслідування мотивів, образної системи, ритмічного малюнка тощо лягає в основу його багатьох творів, що дуже ускладнює роботу перекладача. Ф.Колесса підкреслює: «Шевченко користується тут мотивами, образами й зворотами народної поезії може більше, ніж у пізнішій добі – та це зовсім не зменшує оригінальності його творів; Шевченкова лірика, щира й безпосередня, не має ані крихітки чогось штучного, підроблюваного та водночас виявляє сильну й оригінальну творчу індивідуальність, що доцільно й дуже вдатно розпоряджає засобами народнопісенного стилю» [Колесса 1970: 189].

«Косар» в оригіналі приваблює стрункою строфічною будовою і сталим римуванням (ААббА), де маємо 2-стопний анапест і 3-стопний ямб із незначними відхиленнями: «Понад полем іде, / Не покоси кладе, / Не покоси – гори. / Стогне земля, стогне море, / Стогне та гуде! / [Шевченко 1991: 2, 13].

Перекладач відтворює вірш хореїчним ритмом з незначними відхиленнями, зберігаючи дистанцію від пісенної інтонації і підкреслює декламаційний характер мови: «Idzie, idzie nad polem, / I nie kłosy półkolem, / Nie pokosy tnie, lecz góry! / Jęczy ziemia spod wichury, / Ziemia dudni bolem». («Kosiarz»). [Szewczenko 1975: 158].

Перше, що відчуваємо у віршах Шевченка – це ритми народної пісні. В «Перебенді», зокрема, використано народний коломийковий чотирнадцятискладник. Переважає звичайна коломийкова схема (8+6) 2 із римуванням абвб, з чотирирядковим написанням: «Перебендя старий, сліпий – (1) (8+6)2 / Хто його не знає? (2) абвб / Він усюди вештається (3) / Та на кобзі грає». (4). [Шевченко 1991: 2, 13].

У перекладі: «Stary, ślepy Perebendia – (1) (8+6)2 / Każdy zna go dobrze. (2) абвб / Od wsi do wsi się pałęta (3) / I grywa na kobzie. (4) / («Perebendia»), [Szewczenko 1975: 158].

Перекладач зберігає поділ вірша на рядки, зумовлений принципом психологічного паралелізму: вітер «по полю гуляє» –

на «могилі кобзар сидить». У перекладі: wicher po «polu powiewa» – na «mogile siedzi kobzarz».

У «Перебенді» спостерігаємо чисті літературні переноси (enjament'и):

В оригіналі: «А хто грає, того знають / І дякують люде. / [Шевченко 1991: 2, 13]. У перекладі: «A kto grywa, tego znają / Ludzi z każdej wiocki. / [Szewczenko 1975: 158]. В оригіналі: «Пожуриться, посумує, / Сидячи під тином. / [Шевченко 1991: 2, 13]. У перекладі Ч.Ястшембця-Козловського: «I poduma sobie smutno / Siedząc w cienu płota. / [Szewczenko 1975: 158].

Важливе місце в творчості поета займають біблійні образи. Адже в Академії художеств, де навчався Тарас Шевченко, обов'язковим було використання біблійних образів, про це він говорить у повісті «Художник». А в «Щоденнику» від 16 грудня 1857 р. записує: «Я не равнодушен к библийной поэзии».

Біблійні сюжети, образи і мотиви Тарас Шевченка розробляє в своїх малярських роботах: «Ієзекіїль на полі, всіяному кістками», «Жертвоприношення Аврама», «Христос благословляє хліб», «Св.Дмитро», «Лот із дочками», «Розп'яття», «Апостол Петро», «Самаритянка», «Притча про блудного сина», «Голова Христа», «Притча про робітників на винограднику (з Рембрандта)», «Свята родина (з Мурільйо)», у фрагментах офортів з картини Рембрандта «Смерть Марії» та ін. Тому, вважає Д.Бучинський, «питання християнсько-філософської думки Тараса Шевченка є питанням суттєвим, реаль ним і достойним глибоких і терпеливих студій» [Бучинський 1962: 114].

Поет використовував біблійні образи і мотиви в період «трьох літ», зокрема 1845, а також 1848 і 1859 років. Із Біблії він узяв епіграфи до поем «Тризна», «Сон», «Великий льох», «Кавказ», «І мертвим, і живим…», «Осика», «Неофіти». Мотиви, сюжети, теми і образи Біблії він безпосередньо обробив у таких творах і циклах, як «Псалми Давидові», «Ісая. Глава 35 (Подражаніє)», «Подражаніє 11 псалму», «Во Іудеї во дні они», «Марія», «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19», «Осія. Глава XIV», «Саул» та ін.

Ось «Подражаніє 11 псалму»: «Возвеличу / Малих отих рабов німих! / Я на сторожі коло них / Поставлю слово. І пониче, / Неначе стоптана трава, / І думка ваша і слова – / Неначе срібло куте, бите / І семикрати перелите / Огнем в горнилі, словеса / Твої, о Господи,

такії. / Розкинь же їх, твої святиє, / По всій землі. І чудесам / Твоїм увірують на світі / Твої малі убогі діти!» [Шевченко 1991: 2, 237].

У перекладі: «Wielowładnie / Podniosę słabych i nędzarzy! / Zasię postawię na ich straży / Wcielone Słowo... I opadnie, / Jakoby stratowana trawa, / I wasza myśł, i chęć nieprawa. / Albowiem, Panie, Twoja mowa / Jak srebro jest, które się kowa / I siedmkroć w ogniu się doświadcza. / Więc na zgorszoną grzechem ziemię / Swych świętych słów racz rzucić siemic! / A ujrzą wszyscy, jako władcza / Twa moc; i w sprawy Twoje błogie / Uwierzą dzieca Twe ubogie». («Naśladowanie Psalmu XI»), [Szewczenko 1975: 261].

Вчені підкреслювали, що «Давидові псалми» були написані 19.XII.1845 р. А 25.XII. 1845 р. Шевченко створив свій славнозвісний заповіт, де виведено образ «великої сім'ї»: «Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте. / І мене в сем'ї великій, / В сем'ї вольній, новій, / Не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом». [Шевченко 1991: 1, 268].

До речі, образ «сем'ї великої», «сем'ї вольної, нової» майстерно передав у своєму перекладі і Ярослав Івашкевич («A mnie zaś w rodzinie waszej / Mocnej, świeżej, nowej / Przypomnijcie wspomninając / Łagodnymi słowy»), і Леон Пастернак («Mnie zaś w wielkiej rodzinie, / W kraju wolnym, nowym, / Pamiętajcie wspomnieć czasem / Dobrym, cichym słowem»).

Приваблює Шевченка і біблійний образ гніву старозавітних пророків, що виявився в образі каменя, об який розбиті будуть грішники. Цей образ, як і кожна біблійна ремінісценція, переосмислюється, конкретизується в «Кобзарі», зберігаючи водночас поетичність і силу: «Вавілоне, / Дщере окаянна! / Блажен той, хто заплатить / За твої кайдани! / Блажен! блажен! Тебе, злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камень». [Шевченко 1991: 2, 263].

Емоційність посилюється епітетом холодний. Образ холодного каменю, очевидно, дуже зацікавив Шевченка, бо через три дні після написання 136 псалма поет звернувся до нього в поезії «Три літа»: « І день, не день, і йде не йде, / А літа стрілою / Пролітають, забирають / Все добре з собою. / Окрадають добрі думи, / О холодний камень / Розбивають серце наше / І співають амінь» [Шевченко 1991: 1, 266].

Ці слова майстерно передає Чеслав Ястшембец-Козловський: «Dnie się wloką ślamazarnie, / Lata – błyskawicą / Mkną, wnet umkną, wszystko dobre / Ze sobą pochwycą. / Okradają z dobrych myśli, / O bezduszny kamień / Rozbijają serce nasze / I śpiewają amen» («Try lata»). [Szewczenko 1975: 144].

Він у своїх перекладах зберігає історичну лексику і військову термінологію, яка означає військові угруповання та їх види (військо, табір, кіш, товариство, обоз, компанійці, драгуни), військову ієрархію (гетьман, отаман, кошовий, полковник, есаул, старшина, козак лейстровий, воєвода, капітан, хан, мурза, яничар), атрибути військової влади (клейноди, булава, бунчук, труба), зброю, військове спорядження, воєнні споруди (гармата, гаківниця, самопал, рушниця, спис, ратище, чайка, байдарка, намет, панцир, крепость), військовий одяг (жупан, мундир), історичні назви міст і сіл (Бендери, Полтава, Хортиця), де відбувалися значні події, імена визначних історичних діячів (Хмельницький, Мазепа).

Перекладач, усвідомлюючи значущість історичної термінології, цілковито зберігає її, напр., у вірші «Нащо мені женитися»: «На весілля товариство / Вийде погуляти / Та винесе самопали, / Викотить гармату. / Як понесуть товариша / В новую світлицю, / Загомонять самопали, / Гукнуть гаківниці. / Як положать отамана / В новій хаті спати, / Заголосить, як та мати, / Голосна гармата». [Шевченко 1991: 2, 173].

У перекладі: «Na wesele towarzystwo / przybędzie ochoczo; / wezmą z sobą samopały, / armatę wytoczą. / Gey poniosą towarzysza / do nowej świetlicy – / zapukają z samopałów, / hukną hakownicy. / Kiedy do snu w nowej chacie / złożą atamana, / głośne działo się rozszlocha / by matka stroskana...» («Poco miłbym się ożenić?»). [На хвилі 2007: 182 – 183].

Зіставлення Шевченкових мовознавчих засобів із фольклорними дає досить яскраве уявлення про їх глибокий народний характер. Поет створив численні образи відповідно до тих, що виступають у фольклорі навколо певних слів-назв. Таких опоетизованих слів багато. Вони сплітаються в цілу систему і стають органічними складниками як фольклору, так і Шевченкової лексики. Серед них, напр., луг, степ, хата, кінь, верба, тополя, калина, орел, соловейко, голуб та ін. Ось як вони виступають на фоні Шевченкових контекстів.

В оригіналі: «Давно стоїть, виглядає / Запорожця з лугу». («Сон. Гори мої високії…»). [Шевченко 1991: 2, 29].У перекладі: «Dawno stoi tak, wygląda / Zaporożca z Łuhu». («Sen. Góry me wysokoszczytne»). [Szewczenko 1975: 166].

В оригіналі: «Як мандрували день і ніч, / Як покидали запорожці / Великий Луг і матір Січ». («Іржавець»). [Шевченко 1991: 1, 33].

У перекладі: «Gdy naszych dotknął klęski bicz, / Gdy opuszczali zaporoską / Ziemicę – Wielki Łuh i Sicz» («Rzawiec»). [Szewczenko 1975: 172].

В оригіналі: «Дотанцював аж до брами, / Крикнув: «Пугу! пугу! / Привітайте, святі ченці, / Товариша з Лугу!» («Чернець»). [Шевченко 1991: 2, 39].

У перекладі: «Dotańcował aż pod bramę, / Huknął: «Puhu-puhu! / Powitajcie, święci mnisi, / Towarzysza z Łuhu!» («Mnich»). [Szewczenko 1975: 179 – 180].

Образ лугу часто зустрічається в народних піснях. Наприклад, у пісні «Та на біду, на горе козак уродився»: «Чи ж в тебе, козаченьку, отець, рідна мати?» / «Ой є в мене родина – вся Україна, – / Ой Великий Луг – батько, а Січ – моя мати, – Та доведеться сіромасі в неволі погибати!» [Українські 1967: 99]. Або строфа із пісні «Ой Січ – мати»: «Ой Січ – мати, ой Січ – мати, / А Великий Луг – батько… / Гей, що в Лузі добре заробити, / Те у Січі пропити». [Українські 1967: 144].

Ось фрагмент із пісні «Ой сів пугач на могилі»: Ой сів пугач на могилі / Та й крикнув він: «Пугу! / Привітайте, козаченьки, / Товариша з Лугу!» [Українські 1967: 198]. Образ Лугу зустрічаємо також у піснях «Сидить пугач на могилі», «Ой пішов чумак у дорогу», «Ой і не знав Харко та Захарченко», «Вилетів пугач на могилу», «Ой у лузі, лузі», «Ой у лузі та і при березі», «Ой у лузі в Базавлуці», «Ой у лузі у темному», «Зашуміли луги, ще й бистрії ріки», «Ой зацвіла калинонька в лузі», «Ой не шуми, луже, ти, зелений гаю», «Ой не шуми, луже, осокою дуже», «Ой з-під луга з-під темного», «Ой у лузі калина», «Куда були луги-туги», «Гей, у лузі береза стояла», «Ой у лузі, лузі зозулька кувала», «Ой у лузі калина весь світ іскрасила», «Зацвіла калина в лузі», «Ой піду я понад лугом», «Ой не шуми, луже» та ін.

Часто у віршах Т.Шевченка повторюється лексема *степ*. В оригіналі: «На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає. / Кругом його степ, як море / Широке, синіє…» («Перебендя»). [Шевченко 1991: 1, 45 – 46].

У перекладі: «Na mogile siedzi kobzarz, / Gra sobie i śpiewa. / Step dokoła błękitnieje / Jak bezkresne morze...» («Perebendia»). [Szewczenko 1975: 179 – 180]. В оригіналі: «Старий заховавсь / В степу на могилі, щоб ніхто не бачив». («Перебендя»). [Шевченко 1991: 1, 46].

У перекладі: «Hej, ukrył się dziad / Na mogile w stepie, gdzie go nikt nie zoczy». («Perebendia»). [Szewczenko 1975: 27]. В оригіналі: «Розійдемось, рознесемо / В степи, в ліси свою недолю…» («Згадайте, братія моя…»). [Шевченко 1991: 1, 6].

У перекладі: «Rozwłóczym swej niedoli nić / Po stepach, lasach...» («Wspomnijcie, bracia moi, czas...»). [Szewczenko 1975: 161]. В оригіналі: «І слово правди і любові / В степи і дебрі рознесли! / («Чи ми ще зійдемося знову?»). [Шевченко 1991: 1, 13].

У перекладі: «A słowo prawdy i miłości / Rozniesie w stepie, pustce niemej? / («Czy jeszcze kiedy się zejdziemy»). [Szewczenko 1975: 160]. Слово степ одне із наскрізних у народних піснях. Напр.: «Доведеться, милий, / В степу ночувати, / Чорненькими кудрями / Степи устилати…» («Коло млина, коло млина»). [Українські 1967: 74].; «Посідлали кониченьки, / В степи подалися». («Ой пили, пили козаченки»). [Українські 1967: 105]; «Да йди в тії степи, де я пробуваю, / Де я пробуваю, собі здобич маю. / А я пробуваю в степу на роздоллі…» («Зашуміли луги, ще й бистрії ріки»). [Українські 1967: 170].

Можна навести й назви пісень, у яких вжито слово степ: «Ой там в степу при дорозі», «Ой у степу на могилі», «Степи-поля та Мультявськії», «Ой колись були степи» та ін.

Лексика поета – це винятково багатий матеріал, який дозволяє розкрити зв'язки Тараса Шевченка з народною стихією. Звернімо увагу на повтор лексеми хата, зокрема у вірші «Сон. Гори мої високії…».

В оригіналі: «Хати біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках. / [Шевченко 1991: 2, 29]. У перекладі: «Bielutkie wyzierają chatki, / By w koszulinach białych dziatki». [Szewczenko 1975: 166]. В оригіналі: «Стоїть одним-одна хатина…»

«З хатини видно Україну / І всю Гетьманщину кругом». [Шевченко 1991: 2, 30]. У перекладі: «Samotna stoi chałupina. / Z chałupki widna Ukraina / I hetmańszczyzna cała w krąg. / («Sen. Góry me wysokoszczytne»). [Szewczenko 1975: 167]. Або у вірші «А.О.Козачковському». В оригіналі: «І може, в тихій твоїй хаті Я буду знову розмовляти / З тобою, друже мій» / [Шевченко 1991: 2, 48]. У перекладі: «I może w cichej twojej chacie / Będziemy jeszcze, miły bracie, / We dwóch razmawiać kiedy?» («Do A.Kozaczkowskiego»). [Szewczenko 1975: 187]. Образ хати також часто зустрічаємо в народних піснях: «Треба, мати, майстрів звати, / Мені хату збудувати. / І без дверець, без віконець, / Щоб вітронько не віяло / І сонечко не сяяло. / Мені в двері не ходити, / А в віконця не глядіти, / Мені, мати, в землі пріти. / («Та ой на морі на синьому»). [Українські 1967: 162]; «Але шукай китаєчки, / Зеленої муравочки, / Хати без двер, без віконець – / Аж там мені вічний конець. / («Ци ви, кури, не пієте»). [Українські 1967: 27]; «Мила цеє як зачула, / То вибігла з хати боса, / То вибігла з хати боса, / З хати боса, без пояса». («Йшли татари по долині»). [Українські 1967: 33].

Своєрідно відгукується у Шевченкових рядках і лексема кінь, передаючи народнопісенну мелодику, стиль і колорит, як у вірші «Ой крикнули сірі гуси»: В оригіналі: «А із школи його взявши, / Коня купила, / А коня йому купивши, / Сідельце сама / Самим шовком вишивала, / Златом окула, / Одягла його в червоний / В жупан дорогий. / Посадила на коника… / – Гляньте, вороги! / Подивітесь! – Та й повела / Коня вздовж села. / [Шевченко 1991: 2, 174].

У перекладі: «Z szkół zabrawszy konia dała, / Co wędzidło żuł. / Konia mu kupiwszy, sama / Czaprak siadła szyć, / A do naftu – szczery jedwab, / Złotą brała nić. / W atłasowy żupan nowy / Przyodziła go, / Na konika posadziła: / «Wrogi, spójrzcie no! / Podziwiajcie!» I za uzdę / Wiodła po wsi... / («Oj, krzyknęły szare gęsi…»). [Szewczenko 1975: 218]. Лексема кінь також дуже поширена в народних піснях: «Ой не ржи ти, вороний коню, з двора ідучи, / Заржи ти, вороний коню, на круту гору йдучи». («Ой мандрував молодий козак»). [Українські 1967: 69]; «Куплю тобі, синку, / Коня вороного… / Куплю тобі, синку, / Коня вороного. / Прийде темна нічка – / Говори до нього». («Ой дуб на березу»). [Українські 1967: 124 –

125]» «Ой плаче, плаче молодий козаче / На конику вороному. / «Вороний коню! Грай ти підо мною, / Да розбий ти тугу мою!» («Ой кряче, кряче чорненький ворон»). [Українські 1967: 70].

Наведені приклади – свідчення того, що поезія Т.Шевченка відзначається найвищою простотою форми і змісту, композиції і вислову, простотою, безпосередністю і символічністю, що характерно для народних пісень. Це дає досить яскраве уявлення про глибокий народний характер його творів. До глибоко мовних народних категорій належать народно-експресивні форми слів, численні морфологічні відмінки, створені голубливо-пестливими суфіксами (личенько, голубонько, голівонька), метафоризовані слова (будити волю, гіркі сльози, воля степом укривалась) порівняльні конструкції, народнопісенні епітети (червона калина, синє море, чорні брови, вольна воля) та інші. І головне, що всі ці художні якості мови, її «таємничі засоби», фразеологізми, окремі граматичні категорії, різноманітні синтаксичні одиниці перекладачеві вдалося адекватно відтворити.

Ч.Ястшембець-Козловський як митець великої пошани до мислі та інтелекту віддав належне своєму духовному вчителеві Юзефу Гоене-Вронському, витлумачив із французької і перевидав його книги «Prawo tworzenia» («Право творення», 1933), «Propedeutyka mesjaniczna» («Пропедевтика месіанічна», 1934), «Geneza filizifii absolutnej» («Генеза абсолютної філософії», 1937), статтю «Zagadnienie moralności autotelicznej» («Питання автентичної моральності», надр. у часописі «Nauka i Sztuka», 1946, nr 5-6), а також книгу Хрістіана Херфілса «Zarys religii naukowej. Wstęp do Wrońskiego filozofa i reformatora» («Нарис наукової релігії. Вступ до Вронського філософа і реформатора», 1928).

Наш земляк переклав з української на польську збірку Євгена Маланюка «Hellada stepowa» («Степова Еллада» Варшава, 1936, бібліотека часопису «Zet»). У журналі «Biuletyn Polsko-Ukraiński») були вміщені в його перекладі вірші Олега Ольжича «Klasztor» («Монастир»), «Hannibał w Italii» («Ганнібал в Італії») (обидва – 1937, nr4), «Prorok» («Пророк», 1937, nr 36), «Akwarium» («Акваріум»), «Żmija» («Змій») (1938, nr 8), вірш Євгена Маланюка «To nie był bój. Ochłapy siekł potężne…» («То був не бій. Могутні м’язи різав…», 1935, nr 8). У часописі «Zet» були опубліковані в його інтерпретації інші вірші Євгена Маланюка: «Wieczne»

(«Вічне», 1935, nr 9), «Wspomnienie» («Спогад», 1935-1936, nr 14), «Sonet» («Сонет»), «Ukraińskie bizanckie żrenice…» (обидва – 1936, nr 17), «Wizija» («Візія», 1933, nr 4).

Великої майстерності вимагав переклад циклу «Krąg życia» («Коло життєве») Юрія Клена. Так, перший вірш цього циклу «Niemowlę» («Немовлятко») оригінальний тим, що його «я» (ліричний суб'єкт) відчуває своє тіло, хоча до XX століття майже вся поезія була безтілесною і безіменною. Фізичне «я» у творі, тобто плоть (сома) змальовані в анатомічній диференціації основних «каналів» зв'язку зі світом, «змислів» (за Іваном Франком): Дотик, Нюх, Зрок, Слух, Смак: «Всі почуття завили враз, мов звірі. / Накинулись на мене Дотик, Нюх, / і шматували мозок Зрок і Слух. / Мене на часті рвали всі чотири, / і тільки Смак, з яким я жив у мирі, / мене за рученьку, мов добрий друг, / вів у життя, як на широкий луг. / Я так йому одному тільки вірив, / що речі всі, такі мені чудні, / враз поділив на смачні й несмачні. / Це він втишав мої нічні квиління… / А згодом Дотик, теплий, як вовча, / страхи приспав. І так поволі я / вступав в мої безмірні володіння…» [На хвилі 2007: 250].

Перекладач, збагачений ідеями Юзефа Гоене-Вронського, легко вловив ідею підміни «каналів» зв'язку зі світом, «змислів», «внутрішнім слухом» і «внутрішнім зором». Саме вони здатні осягнути «химерний світ, де дива і страхіття / чигають тут і там, і кожен жук / щасливим скарбом сам повзе до рук; / де кільчиться, мов змії, звисле віття». У перекладі цілковито збережено усвідомлення світу у термінах тілесної, фізіологічної сутності. Тобто версія перекладача зберігає уявлення про людське тіло як певну систему, відкриту для переробки зовнішньої інформації: «Ryknęły wszystkie zmysły wraz, jak zwierze… / Wszystkie mię czery darły mierze. / Tylko ze Smakiem zawarłem przymierze; / on mię za rączkę, jak przyjaciel miły, / prowadził w życia kołowrót zawiły. / Jemu jednemu tak – bywało – wierzę, / żem na niesmaczne podzielił i smaczne. / To on uciszał me nocne kwilenie…/ A z czasem Dotyk, niby w wilczę ciepły, / utulił lęki. Tak niepostrzeżenie / w bezmiar swych władań wstąpiłem, okrzepły». [На хвилі 2007: 249 – 250].

У плані вираження – у творі змодельовано цілковите розподібнення людини, її перетворення в мудреця, в плані змісту – збережено тотожність ліричного суб'єкта самому собі і наближення

до його духовного інваріанта. Ліричне «я» ніби отримує інші органи сприймання і віщування, себто перебудовується, і ця перебудова сягає християнської традиції. Адже, за Гоене-Вронським, мета людського буття, його skopos – дослухання до Бога і прагнення з'єднатися з ним. Адже людина лише креатура, залежна від спокус тварного світу. Тому вона має постійно оновлювати свої інтенції, щоб вони були здатні сприймати божественне. Не випадково в циклі підлягають заміні саме органи комунікації, «змисли». Вони надто «земні», щоб сприйняти і зрозуміти суть речей, тобто божественну істину. Тому мають бути активізовані внутрішній зір і слух. Таким є лейтмотив усієї перекладацької діяльності творів Ч.Ястшембця-Козловського, зокрема і перекладних творів Тараса Шевченка. Після нашого земляка залишилося близько трьохсот оповідань, есе, статей, фейлетонів, нарисів, які друкувалися на сторінках періодики. Йому також належить переклад повісті «Таврія» («Tauria») Олеся Гончара (Варшава, 1955).

Література: *Barthes 2000:* Barthes Barthes R. Essais critiques. – Paris, 2000; *Бучинський 1962:* Бучинський Д. Християнсько-філософська думка Т.Г.Шевченка. – Мадрид – Лондон, 1962; *Grabowski 1837:* Grabowski M. O pieśniach ukraińskich // Literatura I Kruruka. – 1837. – T.1. – Cz.2; *Jastrębiec-Kozłowski 1964:* Jastrębiec-Kozłowski Czesław // Słownik współczesnych pisarzy polskich: W 4 t. – Warszawa, 1964. – T.2; *Колесса 1970:* Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т.Шевченка // Колеса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970; *Кочур 2006:* Кочур Г. Шевченко в польських перекладач // Кочур Г. Література та переклад: У 2-х т. – К., 2006. – Т.1; *Król 1979:* Król M. Style politycznego myślenia. Wokół «Buntu Młodych» i «Polityki». – Paryż, 1979; *Маланюк 1962:* Маланюк Е. Гоголь – Ґоґоль // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. – Торонто – Онтаріо, 1962; *На хвилі 2007:* На хвилі доби. Хрестоматія польської літературної періодики 20-30-их років XX ст. (упор., вступне слово та пер. С.І.Кравченко). – Луцьк, 2007; *Сидоренко 1967:* Сидоренко Г. Ритміка Шевченка. – К., 1967; *Сумцов 1912:* Сумцов Н. Шевченко среди поэтов словянства // На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка. – М., 1912; *Українські 1967:* Українські народні пісні (упор., підг. текстів О.М.Хмілевської). – К., 1967; *Шевченко 1991*: Шевченко Т. Повн. зібр. творів: У 12 т. – К., 1991. – Т.1-2; *Szewczenko 1975:* Szewczenko T. Utwory wybrane (red. i słowo wstępne Włodzimierz Słobodnik, posłowie Mariana Jakóbca). – Warszawa, 1975.

Мар'яна Горлач, асп. (Львів)

Концепт «Інший» у романній дилогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей»

У статті досліджено концепт «Інший» у філософському та літературознавчому контекстах, проаналізовано відтворення літературного персонажа «Іншого» в романній дилогії Д. Лессінг з огляду на чинники формування людської ідентичності. Теоретичною базою розвідки обрано праці Ю. Кристевої, К. Крилова та В. Подороги.

Ключові слова: *постмодернізм, комунікаційний вектор, концепт «Інший», «Чужий», ідентичність.*

Maryana Horlach. Concept of "the Other" in Doris Lessing's Novels "The Fifth Child" and "Ben in the World"

The article outlines main tendencies and vectors of postmodernist literature; it deals with the definition of the concept of «the Other» in philosophical and literary contexts. The article includes the analysis of Doris Lessing's «the Other» as a literary character in particular novels from the viewpoint of the process and factors of personal identity formation. The research is based on theoretical studies of J. Kristeva, K. Krylov and V. Podoroga.

Key words: *postmodernism, communicative vector, «the Other», «Stranger», identity.*

Артикуляція найактуальніших проблем людської екзистенції, відповідність сучасній філософській проблематиці зробила Доріс Лессінг ключовою постаттю не лише англійської, а й світової літератури останніх п'ятдесяти років (літературна творчість письменниці припадає на другу половину XX ст. – початок XXI ст.). Доріс Лессінг визнають однією з перших британських письменниць феміністичного спрямування; на її творчість вплинули політичні та суспільні події, що відбувались в Англії та англійських африканських колоніях, починаючи із середини попереднього століття. Важливо також те, що творчість Д. Лессінг є однією з перших ілюстрацій мультикультуралізму – певного географічно-культурного розширення англійської літератури, адже замолоду письменниця жила в англійській колонії Південної Родезії (тепер Зімбабве). Уся художня творчість письменниці хронологічно припадає на час генези та розвитку літератури постмодернізму, що

стала характерною для практично всіх національних літератур другої половини XX ст., і саме тому її досягнення є невід'ємною частиною сучасного етапу розвитку англійської літератури, контекстом якої можна вважати філософський і літературний постмодернізм.

Постмодерністична література (в якій з'являються нові жанрові модифікації роману, видозмінюються сюжети, художні персонажі набувають нових характеристик, а їхнє життя подається під іншим кутом зору, виникає феномен інтертекстуальності, письменники шукають нових художніх засобів вираження) розвивається відповідно до кількох трансформаційних векторів, одним із яких є комунікаційний. В літературі постмодернізму порушують питання людського спілкування в його найширшому аспекті, зокрема актуальна проблема комунікації – втрати розуміння між людьми. Комунікаційний вектор розвитку сучасної літератури поряд з увагою до текстуальної реальності наголошує на комунікативній реальності, і як наслідок поняття «Інший» виходить на перший план: «Інший» спочатку в контексті підсвідомого, а згодом «Інший» як абсолютно новий тип особистості та свідомості людини, що виникає у сучасному суспільстві, де люди щораз більше відчужуються одне від одного та втрачають зв'язок між собою. Носій особистості «Іншого» витісняється із суспільства, у якому він існує, стає маргіналом, адже він змушений жити поза соціумом та його усталеними нормами. Тому невипадково така проблематизація «Іншого» потребує оновленого концептуального осмислення.

Увага багатьох сучасних письменників зосереджена на проблемі існування «Іншого» в суспільстві. Початкове визначення «Іншого» часто модифікується залежно від особистого розуміння автором цього феномену. Цій проблемі присвячена, зокрема, праця Юлії Кристевої «Самі собі чужі», де дослідниця вивчає розвиток проблеми «Іншого» в усіх можливих його іпостасях – наприклад, як іноземця, що перебуває у чужій державі, як політичного вигнанця, що страждає через свої погляди, як людину, не належну до тої чи тої релігії або ж людину іншої раси тощо. «Іншим» вважається і той, хто не має жодних точок дотику до людей, поруч з якими він змушений жити. Ю. Кристева пише про це так: «Хто такий чужинець? – Той, хто не входить до складу групи, той, хто

«нею» не є, «інакший» [Кристева 2004: 123]. «Інший» – це той, що існує поза: поза сім'єю, поза суспільною групою, поза соціумом взагалі. Водночас дослідниця стверджує, що доля «Іншого» є в кожній людині, адже «чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності» [Кристева 2004: 7] – у такий спосіб усі люди більшою чи меншою мірою чужі одне одному через відчуття власної «інакшості».

Варто зазначити, що поняття «Інший» та «Чужий» часто вживаються як синоніми, але все-таки між ними є досить чіткі розбіжності. Російський філософ В. Подорога розрізняє не тільки поняття «Інший», «Чужий», а й додає поняття «Свого». «Своє» – це те, що присвоєне, поглинуте, глибоко вкорінене, це те найближче, яке неможливо позбавити можливості бути освоєним. За словами В. Подороги, «своє, моє, мені, власне – це і є сфера самоідентичності, ставлення до себе в режимі неперервного присвоєння (відчуттів, почуттів, переживань, руху і подій)» [Подорога 2006: 167]. В його трактуванні «Інший» – це неможливість присвоїти те, що тобі не належить і чому ти не можеш належати. «Інший» проникає в «Своє» на правах вибору нових можливостей бути собою. Тут «Інший» виступає «Своїм», але ще не присвоєним. А от «Чужий» має чітку відмінність від цих двох понять. В. Подорога інтерпретує «Чужого» як того ж «Іншого», але з яким немає комунікації, адже «неможливо навіть частково ознайомитись з його позицією, присвоїти її, бо неможливо бути Чужим самому собі. Той, хто для себе свій, може бути і іншим для себе, але не може бути чужим» [Подорога 2006: 167].

Побіжно окреслені проблеми, які характерні для літератури постмодернізму, а саме: проблема особистої ідентифікації, комунікації, відчуження та відсторонення, призводять до виникнення значного аналітичного поля «Іншого» не тільки як філософського поняття або ж психологічного феномену, а також «Іншого» як літературного персонажа, який дедалі частіше з'являється у художніх творах. Концепт «Інший» – це одна із найактуальніших категорій сучасного літературознавства, оскільки він репрезентує філософський, психоаналітичний, соціальний та інші аспекти відносин між суб’єктами.

«Інший» як категорія, що реалізує себе лише в опозиції «Я-Інший», передає значення негативності, браку цілісності і

значущості, проблематизує ідентифікацію особистості та її авторитет, передає образ внутрішньо розділеної особистості. Концептуально проблематика «Іншого» відповідає постмодерністичному розумінню особистості, відтак є одним з найважливіших проблемних центрів сучасної літератури. Сучасна людина усвідомлює неможливість цілком розуміти інших людей, що призводить до однієї із основних проблем людського існування – до кризи ідентифікації. У художній літературі кінця XX ст. особистість виступає як ребус, головоломка, мозаїка. Вона подрібнена на шматочки, на клаптики, і головною метою стає віднайдення особистісної цілісності, завершеності, повноцінності.

Саме такий «Інший», зокрема, є головним героєм романної дилогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей». Центральний персонаж цих творів є «Іншим» не через свою культурну, расову, національну чи релігійну належність до певної групи, а власне через неможливість належати будь-якій соціальній групі. Він є «Іншим» для усіх навколо в загальнолюдському плані, він є «Іншим» для людства взагалі.

«П'ята дитина», перший роман дилогії, був опублікований 1988 року. На відміну від попередніх романів, цей твір написаний у незвичній і навіть експериментальній для письменниці манері: у ньому переважає поетика реалізму, але є елементи поетики казки, готичного роману та наукової фантастики. Д. Лессінг визначає цей твір як роман жахів, мотивуючи це тим, що за сюжетом життя звичайної англійської родини перетворюється на пекло після народження п'ятої дитини, хлопчика Бена, який більше схожий на троля чи гобліна, ніж на звичайну дитину. Через зовнішній вигляд центрального персонажа, його тваринну поведінку та абсолютну нездатність спілкуватись з оточуючими Бен стає вигнанцем у власній сім'ї та родині. Згодом несприйняття його особи стає загальним принципом не тільки для його родичів, а й для усіх людей, які його оточують і яких він зустрічає: «Осуд, критика та неприязнь... Бен, здавалось, провокує ці почуття, змушує людей їх виявляти...» [Lessing 1988: 65].

Головною перешкодою для Бена у прагненні бути своїм серед оточуючих стає його нездатність до самоідентифікації. Ідентичність людини, як відомо, є результатом самоусвідомлення та визначення свого «Я», це відчуття самототожності, цілісності та

неперервності в часі власної особистості, а також відображення її унікальності та неповторності. Ідентичність у контексті «Я»-особистості є головним чинником усвідомлення індивідуальної завершеності, наступності та єдності. Д. Лессінг послідовно намагається з'ясувати причини і джерела формування особистості Бена як «Іншого». Загальновідомий факт про поділ ідентичності людини на первинну, яку психологи також називають соціальною, та вторинну, або ж особистісну, наштовхує на думку, що герой цієї дилогії стає «Іншим» саме через проблеми з усвідомленням і становленням його соціальної ідентичності. Загалом на формування людської ідентичності впливають три основні фактори, доводить російський науковець К. Крилов, а саме: 1) Я-фактор (коли людина сама вважає себе частиною суспільства, і не «в душі», а показуючи це на діях); 2) Ми-фактор (виникає тоді, коли суспільство з цим згідне і демонструє цю згоду не на словах, а на ділі); 3) Вони-фактор (стає реальним тільки тоді, коли сторонні люди визнають цю людину частиною суспільства, навіть якщо ці сторонні є частиною іншого суспільства). [Крылов]

У романі «П'ята дитина» авторка простежує формування ідентичності Бена з огляду на Я- та Ми-фактори, оскільки сюжет твору розвивається від народження Бена та закінчується, тим, що усвідомивши себе не просто «Іншим», а абсолютно чужим для своєї сім'ї, він тікає з дому і пориває усі стосунки з рідними. Отже, письменниця розвиває історію свого персонажа, починаючи із дитинства і закінчуючи підлітковим віком, який з огляду на формування особистості надзвичайно складний для усіх людей, а у випадку з Беном саме тоді під упливом різноманітних чинників формується його ідентичність «Іншого».

Дослідження особистості головного героя роману «П'ята дитина» Д. Лессінг починає ще від вагітності його матері – вже тоді вона не може протистояти фізичним мукам, яких завдає їй маленький «монстр» в її утробі, і вже тоді вона налаштована до нього як до чогось ненормального, адже попередні чотири вагітності були абсолютно спокійними та не створювали їй стільки дискомфорту та болю. У такий спосіб авторка акцентує увагу на тому, що відмінність Бена від інших дітей цієї сім'ї невідворотна, його інакшість зумовлена природою. Д. Лессінг ставить родину Ловатів у безвихідне становище – у їхніх силах немає нічого

такого, щоб могло змінити їхню подальшу долю, адже народження дитини з відхиленнями – це подія, яку неможливо передбачити, запобігти їй або ж змінити її на краще. Народження Бена стало крахом щасливого життя його родини – усі їхні мрії про традиційне, спокійне, сімейне життя, яке було характерне для англійців наприкінці XIX – на початку XX століть, розбились об особу Бена, який став причиною усіх нещасть у їхньому домі.

З перших днів його появи в будинку, де щасливо жила родина Ловатів, його брати та сестри помітили значні фізіологічні відмінності між ними та Беном – він вже тоді здавався кремезним, у нього були невідповідно до його віку сильні руки, а обличчя більше нагадувало обличчя печерної людини, аніж когось із Ловатів. Батько відразу вирішив, що «Він може бути нормальним для таких як він, але він не є нормальним для нас» [Lessing 1988: 72], і саме це рішення стало фундаментом того бар'єру, який члени родини збудували між собою та Беном. Він їх лякав не тільки своєю зовнішністю і силою, яка росла в ньому щодня, а й своєю незвичною поведінкою, агресивністю, ворожістю, навіть жорстокістю. Між Беном та іншими членами родини чітко постала проблема комунікації, адже Бен дуже довго не міг навчитись говорити, йому не вдавалось застосовувати мову у спілкуванні зі своїми рідними, а вони не намагались іти йому назустріч. Окрім того, усіх Ловатів відштовхувало від нього його незрозуміле ставлення до природи. Д. Лессінг підкреслює це окремими епізодами – наприклад, коли Бен бачив якусь тварину, то починав на неї гарчати, з осторогою ходив навколо та не відводив від неї погляду. Після того, як діти знайшли свого пса зі скрученою шиєю, а за кілька днів і кота, якого швидше за все задушили, то вони відразу вирішили, що в цьому був винен Бен, і це стало останнім каменем у стіні між ним та членами родини. Після цього всі зрозуміли, що вибору в них нема – «Або він, або ми» [Lessing 1988: 83] – і Бена ізолювали в кімнаті з міцними дверима та металевими решітками на вікнах.

З двох перших факторів, які є основою для існування повноцінної ідентичності людини, у Бена не простежується жодного. Письменниця позбавляє його Я-фактора, адже сам Бен чітко усвідомлює, що він не належить до своєї родини, що всі ставляться до нього по-особливому, а не так як до всіх інших, що

згодом і стає причиною його особистої трагедії – неможливості ідентифікувати себе як члена своєї сім'ї. Авторка зосереджує увагу на тому, як сприймають Бена його родичі. Оскільки вони не можуть прийняти його як свого, через те, що вони початково ставляться до нього як до чужинця, вони, врешті, відмовляються від нього та відвозять Бена до спец закладу для дітей з вродженими вадами і відхиленнями. У такий спосіб Д. Лессінг ставить хрест на можливому виникненні Ми-фактора, адже Бенові, навіть при тих примітивних розумових здібностях, якими він володіє, стає очевидним, що сім'я викинула його, що вони вирішили позбутись його і, отже, остаточно дали відчути Бенові, що він не може стати одним із них, і те, що вони не хочуть цього. Однак згодом письменниця повертає Бена до будинку Ловатів: мама забирає його додому. Водночас Д. Лессінг чітко пояснює, що цей вчинок був вмотивований не почуттям любові до сина, а почуттям провини, адже Бенова мама відчувала себе винною за те, що народила таку дитину, і тепер не має права перекладати відповідальність за нього на когось іншого. Перебування у спецзакладі не поліпшило поведінки Бена, а лише зробило його агресивнішим та змусило його зрозуміти, що він має боротись за виживання у своїй сім'ї.

У фіналі роману «П'ята дитина» Бен тікає з дому та залишається вільним у величезному світі, до якого він сам не належить, про що йому ще невідомо. Він покидає родину з надією на те, що йому таки вдасться стати частиною якогось суспільства. «Вільний від будь-яких зв'язків зі своїми чужинець почувається «цілком вільним». Утім абсолютність цієї свободи називається самотністю» [Кристева 2004: 20]. На цьому етапі свого життя Бен уже підозрює, що він «Інший», але він і надалі вірить у те, що десь є люди такі як він, і це його бажання самоідентифікації, віднайдення свого «Я», усвідомлення себе частиною якогось суспільства або ж своєї соціальної ідентичності веде його в подальший пошук самого себе.

Часто літературні критики, аналізуючи роман «П'ята дитина», говорять про те, що темою цього твору варто визначити актуальні для сьогодення проблеми генної інженерії, клонування та інші експерименти над людьми. Д. Лессінг наголошує на тому, що історія Бена – це всього-на-всього витвір її уяви, адже свого часу їй було неймовірно цікаво уявити, що ж станеться з такою людиною,

якщо вона таки народиться в сучасному світі, з такою людиною, яка не належить ні до кого та ні до чого, з людиною, яка чужа всьому світові, з «Іншим» для абсолютно всіх людей на Землі.

Після успіху першого роману про Бена Ловата письменниця повертається до свого літературного персонажа за 12 років: 2000 року був опублікований роман «Бен серед людей». Сюжет твору починається із втечі Бена – він опиняється сам у великому місті, а згодом у великому світі, де, намагаючись вижити та знайти собі подібних, він постійно стає жертвою злодіїв, аферистів та інших людей, які намагаються його використати у своїх цілях. Попри всі події у його житті та попри тих нових людей, які зустрічаються Бенові, він і надалі самотній, відкинутий людьми, тим самим «Іншим», якого не любили вдома і який так і не зможе знайти свого місця у світі. Варто також зазначити, що ця романна дилогія побудована на певній двоєдності, яка базується на протистоянні Бена і його сім'ї у першому романі та протистоянні Бена проти світу загалом у другому. Зазнавши поразки у спробі ідентифікувати себе як члена власної родини, Бен робить другу спробу і намагається відчути себе частиною якщо не всього світу, то принаймні якоїсь реальної спільноти, але і тут зазнає невдачі, що і призводить його до самогубства наприкінці твору.

У романі «Бен серед людей» авторка спроваджує свого героя в різні країни, на різні континенти, де він зустрічає багато нових людей, але так і не знаходить самого себе, йому так і не вдається віднайти власну ідентичність, відчути себе повноцінною людиною. Спочатку Бен намагається віднайти себе в Лондоні: для нього настільки важливо стати частиною суспільства, бути прийнятим, що він неодноразово намагається отримати хоча б якийсь документ, який би засвідчував його особу та давав йому право вважати себе належним до, у конкретному випадку, британців як народу, але ці спроби марні, оскільки він так і не наважиться повернутись додому, щоб попросити в матері своє свідоцтво про народження. Потім разом із наркодилером, який використовує Бена для транспортування наркотиків за кордон, він їде до Ніцци, а звідти разом з кінорежисером-невдахою, який мріє зняти Бена в головній ролі свого фільму про доісторичні племена, летить до Бразилії, звідки врешті-решт у марних пошуках собі подібних він потрапляє до перуанського високогір'я, де власне і накладає на себе руки,

зрозумівши, що він таки єдиний у своєму роді, що він – один такий «Інший» в усьому світі.

Під час намагань Бена усвідомити власну особистість завершеною, повною, подорожуючи світом, простежується та ж тенденція, що і в романі «П'ята дитина» навіть попри те, що на відміну від першого роману, в якому Бена відкидають абсолютно всі, у романі «Бен серед людей» йому таки пощастило знайти людей, які були до нього прихильними. Їх було троє, і всі вони були жінками, а саме жіночої любові та уваги так потребував Бен, ніколи не відчуваючи цього від своєї матері. Ці жінки, як і Бен, теж були «Іншими», але їхня інакшість пояснювалась соціальним статусом, який неприйнятний для багатьох людей.

Тенденція, що присутня в обох творах із дилогії, полягає у тому, що в першому і в другому романі Бен стикається з неможливістю появи Я- та Ми-факторів, які необхідні для формування його ідентичності. У другому романі Бен не знаходить людей, які б вважали його абсолютно нормальним, та які б бачили в ньому звичайну людину, адже ці люди, навіть ті, які ставились до нього прихильно, сприймають його як істоту абсолютно незрозумілу, яка все-таки має більше спільного з тваринами, ніж з людьми. Відповідно відсутність Ми- та Вони-факторів знову повертає Бена до замкненого кола, де він не може віднайти свого «Я», відчуваючи, що не належить до жодного існуючого у світі «Ми».

Психологи, що досліджували питання соціальної ідентичності людини, визнали, що саме цей первинний аспект особистості домінує у тих людей, які мають високий рівень відмінностей при порівнянні «Ми-Вони» і низький рівень розбіжностей при порівнянні «Я-Ми». У випадку з літературним персонажем Д. Лессінг чітко зрозуміло, що для Бена протиставлення «Я-Ми» неможливе, так само як і «Ми-Вони», оскільки він не є частиною будь-якого існуючого «Ми». У ситуації, описаній письменницею, єдиним можливим порівнянням є «Я-Вони». Це підтверджує той факт, що для цього літературного героя визначальним аспектом його ідентичності є соціальний. Тому цілком закономірно, що Бен не може далі жити, знаючи, що він ніколи не зможе стати і не стане членом будь-якої соціальної групи, і єдиним виходом для нього стало самогубство. Аналізуючи цей

випадок, стає очевидним, що такий носій особистості «Іншого» – самотнього, відстороненого, чужого всім людям, для якого неможливим є надбання власної ідентичності – приречений на розв'язку з фатальним кінцем.

Отже, всесвітнє визнання творчості Доріс Лессінг підтверджує актуальність проблематики «Іншого», яка характерна не тільки для однієї романної дилогії письменниці, а практично для всіх її творів. Образ «Іншого» в розумінні Доріс Лессінг постійно модифікується та видозмінюється. «Іншими» у творах письменниці можуть бути люди різної статі, різного віку та різних суспільних прошарків. Для художньої творчості Доріс Лессінг образ «Іншого» та його еволюція – це ключова, наскрізна проблема.

Відчуження і самотність уже давно стали головними поняттями для аналізу літератури ХХ ст., особливо після появи та розвитку літературного модернізму. Екзистенціалізм середини ХХ ст. до того ж розмістив людину на межі: на межі власних можливостей, на межі соціуму, і створив мотив випробування. Як подальший розвиток цієї, очевидно, вічної теми розглядається і комунікаційний вектор з його позитивною евристикою, тобто з потенціалом до розв'язання. Саме в контексті цих тенденцій творчість Доріс Лессінг і є важливою у спробі розв'язати проблему, яку можна окреслити як протистояння «Інший» проти людства.

Література: *Крылов:* Крылов К. Идентичность [Електронний ресурс] / Крылов К. – Режим доступу до статті : http://www.antropotok.archipelag.ru/text/a063.htm. *Кристева 2004:* Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 264 с. *Подорога 2006:* Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы / Подорога В. А. – М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – 688 с. *Lessing 1988:* Lessing, Doris. The Fifth Child / Lessing, Doris. – New York : Alfred A. Knopf, Inc., 1988. – 151 p. *Lessing 2000:* Lessing, Doris. Ben, In the World / Lessing, Doris. – New York: Harper Collins Publishers Inc., 2000. – 178 p.

Марьяна Горлач. Концепт «Другой» в романной дилогии Дорис Лессинг «Пятый ребенок» и «Бен среди людей»

В статье исследуется концепт «Другой» в философском и литературоведческом контекстах, сделан анализ воспроизведения литературного персонажа Другого в романной дилогии Д. Лессинг учитывая факторы формирования человеческой идентичности.

Теоретической базой избраны труды Ю Кристевой, К. Крылова и В. Подороги.

Ключевые слова: *постмодернизм, коммуникационный вектор, концепт «Другой», «Чужой», идентичность.*

Ольга Приймачук, викл. (Луцьк)

УДК 821(100087).0(078.8)
ББК 83.3(0)я73

Риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя

У статті розглянуто риси готичного канону в творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя.

Ключові слова: *готика, канон, семіосфера, арабеска, диявольське начало, гротеск.*

Olga Priymachuk. Gothic in the works of Charles Dickens and Nicholas Gogol.

In the article features the Gothic canon in the works of Charles Dickens, and Nikolai Gogol.

Key words*: gothic, canon semiosphera, arabesque, diyavolskoe top, grotesque.*

Вчені не раз писали про певну типологічну схожість творів Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя, згадаймо праці С.Гречанюка, І.Катарського, З.Лібмана, І.Лімборського, В.Мацапури, Н.Михальської, М.Нерсесової, Т.Сільман, Л.Скуратовської, М.Стріхи, М.Тугушевої, Ю.Фрідлендера, К.Шахової та ін. Д.Уринов у розвідці «Гоголь і Діккенс» вирізняє окремий «гоголівсько-діккенський етап» розвитку світової літератури, наголошуючи на тому, що обидва письменники досягли «в принципі одного й того ж результату, а саме «речево-виражальної оформленості кожного оповідного компонента, предмета, об'єкта, чи то фігура мови, якесь блюдо або стан духу» [Урнов 1985: 1, 38].

Ми ставим особі за мету простежити риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя, яка найчастіше виступає синонімом страшного, жахливого, надприродного, асоціюється із фантастичним сюжетом, що поєднує в собі, як правило, розвиток дії у незвичайних обставинах і реалістичність деталей побуту,

описів, гостроту, напругу, кошмарність. Тобто є всі підстави вести мову про впливи готичного роману на такі твори.

Ю.Ковалів дає таке визначення готичного роману: «Характерними елементами його сюжету були похмурі, містичні демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно упослідженого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження» [Готичний роман 2007: 1, 237]. Взірцями готичного роману є твори «Ватек» В.Бекфорда, «Удольфські таємниці», «Італієць» Анни Радкліф, «Монах» М.Г.Люїса, «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Мельмот-блукач» Ч.Метьюріана, «Закоханий диявол» Ж.Казота, «Дивна історія доктора Джекіля і містера Гайда» Р.Л.Стівенсона, «Дракула» Б.Стокера, «Розповідь про привидів» М.Р.Джеймса, «Старі дами», «Портрет рижого чоловіка» Г.Волпола, «Мандрівний гріб» Л.П.Хартлі, «Тіт Гроун», «Горменгаст», «Тіт один» М.Піка та ін. Впливи готичного роману відчутні і в українській літературі: анонімний твір кінця XVIII ст. «Марко проклятий», «Вій» М.Гоголя, «Чортова пригода» Марка Вовчка, «Мертвецький великдень» Г.Квітки-Основ'яненка, «Проклятий Марко» О.Стороженка, «Вогняний змій» П.Куліша, «Терен на нозі» І.Франка, «Старий двір» Б.Лепкого, «Рожа» Наталі Кобринської, «В старих палатах» Надії Кибальчич, «Фантазія» Г.Хоткевича, «Хованець» Вал.Шевчука, «Моковіада» Ю.Андруховича, «Ласкаво просимо в Щуроград» Ю.Винничука та ін.

Традиції готичного роману в творчості Чарльза Діккенса і Миколи Гоголя насамперед пов'язані з мотивом арабесок або гротесок (від слова «грот»). Арабески (італ. arabesco – арабський) вперше привернули увагу вчених в епоху Ренесансу, коли було відрито палац Нерона Dimus Aurea і на його стінах виявили фрагменти східних орнаментів. Учень Рафаеля Джованні да Удіне вивчив природу і створив «рецепт» виготовлення цих візерунків, що поєднували в собі геометричні, каліграфічні і рослинні елементи. Арабески полонили ренесансних художників Рафаеля,

Луку Синьйореллі та ін. У Німеччині цікавість до арабесок збудили стаття Гете «Про арабески», а згодом праці Імануїла Канта, Фрідріха Шлегеля, Фрідріха Шеллінга та ін. В Англії про секрети арабесок пише Едвард Юнг у нарисі «Думки про оригінальну творчість», а Джозеф Вортен у книзі «Досвід про геній Поупа і про його книги» закликає вичати арабески і осягнути «готичну принадність» Шекспіра [Нефедов 1988: 71].

Сама по собі арабеска як орнамент, звісно, літературознавчого сенсу не має, проте вона здатна репрезентувати синтез слова, музики, кольору і математики, об'єднуючи різні семіотичні сфери і мислимі простори, щось на взірець ієрогліфічної гри форми. Фрідріх Шлегель поєднував арабески із «священним повівом»: «Ним не можна оволодіти силоміць і механічно, але він може бути полонений смертною красою і здатний проникнути в неї… Це безконечна істота, його цікавість зовсім не обмежується героями, подіями, ситуаціями та індивідуальним нахилом; для істинного поета все це, як би близько не захоплювало його душу, є лише натяком на вище, безконечне, ієрогліф єдиної вічної любові і священної повноти життєтворної природи» [Шлегель 1993: 1, 402]. Ієрогліф у даному випадку стає вираженням безконечного прагнення до абсолюту. Фрідріх Шлегель запровадив термін «арабеска» для позначення специфічного жанрового різновиду прози – невеликих за обсягом художніх текстів з елементами фантастики, несподіваною композицією, насичених іронічним пафосом, гротеском, зорієнтованих на ефект поєднанні поетичних і комічних елементів, на взірець «Історія пана Вільяма Ловелля» Л.Тіка і «Сердечної сповіді ченця, залюбленого у мистецтво» В.-Г.Вакенродера, а згодом збірка новел «Гротески й арабески» Едгара По.

У 1833 році Чарлз Діккенс під псевдонімом «Боз» видав книгу нарисів і новел. Із цих творів стає ясно, як розцвітає талант молодого письменника, якими є його пріоритети, тут певною мірою промальовано майбутні напрямки його творчості. «Скетчі Боза» – це комедійні нариси лондонського життя, де героями постають дрібні торговці і ремісники, власники дешевих готелів і умебльованих кімнат, службовці і клерки, маленькі люди, які живуть із невеликого капіталу. Письменник вміє помічати абсурдні ситуації, виловлювати з гущі життя своїх персонажів, упізнавати

комічне у повсякденному. Галерею його лондонських типажів складають неодружений чоловік, який цілі ночі пиячить із друзями і горланить на цілий квартал голосні пісні («Наш сусід»), торговець галантерейної лавки, котрого міщани приймають за високоосвічену мудру і шляхетно виховану людину («Горацій Спаркінс»), старий джентльмен з великими матримоніальними планами, що не вміє їх здійснити («Невдала прив'язаність містера Джона Даунса»), довірливі міщани, ошукані досвідченими авантюристами («Сімейство Таггс у Ремсгейте») та інші. Головні мотиви цих словесних карикатур на лондонське життя – снобізм, сліпе поклоніння перед «світською витонченістю», прагнення за будь-яку ціну «вийти в люди» і налагодити «аристократичні зв'язки» тощо. Письменник створює переконливі образи живих людей, його характери виписані живою, яскравою, соковитою мовою, багатою на фразеологічні звороти та ідіоми. Письменник виступає тут як талановитий сатирик і гуморист, що добре володіє фразою, щедрий на дотепи і каламбури.

Та вже у «Скетчах Боза» трапляються твори, які випадають із реалістичного канону, змальовують глибинні, темні пориви і бажання людини, її страх, вражають несподіваними поворотами сюжету, зображенням кошмарів, невиразністю меж поміж життям і смертю, реальним і фантастичним, оголюють вічні проблеми – добра і зла, видимості і сутності, тобто показують бездни людської душі, де переплітаються діяння Бога і диявола. Арабесковий характер має новела «Смерть п'яниці», у якій розповідається про моральну деградацію батька сім'ї, що призводить до смерті доньки та ув'язнення сина. Алкоголізм настільки пошкодив мозкові структури батька, що вони вже не випромінюють духовної, моральної індивідуальності людини, а призводять до патології. Батько пропиває останні гроші, за які його нещасній і хворій доньці можна було б купити шматок хліба і ліки, і під впливом психопатизації приводить додому нишпорок, які полюють за його сином, хоча вина останнього в тому, що він відомстив ліснику за смерть свого брата. Ось нишпорки натягли на нього наручники:

«– Слухай мене, батьку, – вимовив арештований тоном, від якого п'яниця затремтів. – Кров мого брата і моя та впадуть на твою голову. Чи бачив я хоча б один твій ласкавий погляд? Чи чув я хоч добре слово, відчував хоча б раз твою турботу? І ось, живий

або мертвий, я ніколи тебе не прощу. Це я, мертвий, кажу тобі живому: рано чи пізно наступить день, коли тобі доведеться відповідати перед Творцем. Слухай же: у цей день, рука об руку, прийдемо і ми, твої діти, прийдемо і вимагатимемо помсти. – Він із погрозою підняв свої скуті руки, подивився довгим поглядом на батька – той так увесь і з'їжився – і повільно покинув кімнату. Так завершилася його остання зустріч із сестрою і батьком по цей бік могили» [Диккенс 1957: 1, 607].

Згодом п'яниця вирішив покинути життя самогубством і кинувся в ріку. Чарлз Діккенс дуже майстерно, у тонах містики і готики, описує останні миті жертви, нагромаджуючи атмосферу «suspense» (напруженого очікування) смерті. «П'яти секунд не минуло, як він виринув на поверхню¸ але за ці п'ять секунд як змінилися всі його думки і почуття! Жити – жити що б то не стало! Хай голод, убозтво, знегоди – тільки не смерть! Вода вже змикалася над його головою, жах охопив його, він кричав і відчайдушно боровся. Синове прокляття дзвеніло в його вухах. Берег… шматок суші… він зараз протягне руку і схопиться за нижню сходинку!.. ще б трохи ближче підійти… чуть-чуть… і він врятований. Але течія несе його все дальше, під темні зводи моста, і він іде на дно» [Диккенс 1957: 1, 610-611].

Страх перед темними силами, дуалізм людської душі – світлі і темні сторони в ній – виступають на передній план і в новелі «Чорна вуаль». До лікаря прийшла жінка і просить допомогти нещасному, але запрошує лікаря прийти наступного дня, о дев'ятій ранку. Будь-які спроби з'ясувати, що з хворим, може йому потрібна невідкладна допомога, – марні. Жінка нічого не каже, тільки плаче. Лікар прийшов наступного дня. «На ліжку, щільно закутаний у полотно і покритий ковдрою, витягнувшись, нерухомо лежав чоловік. Голова і обличчя залишались відкритими, – тільки пов'язка охопила голову, пролягала під підборіддя, – і помітно було, що це чоловік. Очі були закриті. Ліва рука лежала поверх ковдри, і жінка міцно стискала її.

Лікар обережно відсторонив жінку і взяв руку чоловіка в свої, але в ту ж мить випустив її і вигукнув:

– О Боже! Він мертвий… Цей чоловік помер болісною, не своєю смертю, – сказав лікар. – Я повинен бачити тіло! – І так швидко, що жінка не встигла отямитися, він пройшов мимо неї до

вікна, відслонив фіранку і вернувся до ліжка, залитого тепер яскравим денним світлом.

– Тут було скоєно насилля, – сказав він, вказуючи на бездиханне тіло і пильно вдивляючись в обличчя жінки, яке тепер вперше побачив без вуалі. Хвилину тому вона у відчаї жбурнула хустину і вуаль і впритул дивилася на лікаря. Їй було років п'ятдесят, і в минулому вона, безсумнівно, була гарна з себе. Безутішне горе наклало на її риси печать, якої не наклали б самі лише роки; в цьому обличчі не було ні кровинки, губи судомно посмикувалися, очі горіли, і видно було, що тягар її скорботи надто великий і останні сили душевні і тілесні готові її зрадити.

– Тут було скоєно насилля, – повторив лікар, все ще запитливо дивлячись на неї.

– Так! – сказала вона.

– Ця людина – жертва вбивства.

– Бог свідок, це правда! – упереджено закричала жінка. – Безжалісне, нелюдське вбивство.

– Хто ж його вбив? – запитав лікар, схопив її за руку.

– Чому ви мене запитуєте? Дивіться самі, ось слід, який залишили вбивці!

Лікар обернувся до ліжка і нахилився над тілом, яке він міг тепер розглянути при світлі дня. Шия розбухла і довкола неї йшла синьо-багрова смуга. Несподівано, як блискавка, у лікаря майнув здогад.

– Це повішаний, один із тих, кого стратили сьогодні ранком! – вигукнув він і, здригнувшись, відвернувся.

– Так, – сказала жінка, дивлячись на нього порожніми, зупиненими очима.

– Хто він? – запитав доктор.

– Мій син, – відповіла жінка і непритомно впала до його ніг» [Диккенс 1957: 1, 478 – 479)].

Прикмети готичного канону помічаємо і в новелі «Відвідини Ньюгетської в'язниці». Вона збудована за циклічною схемою: задано ситуацію рівноваги двох світів, її порушення і відновлення. Проклятим місцем, де відбуваються події, є тюрма. Їй протиставлений зовнішній світ, відкритий і звичний. Перехід із нього в простір тюрми здійснюється поступово, тому й виникає таємнича атмосфера. Для зв'язку між цими полюсами використано

мотив мандрівки. Герой (він же оповідач) мандрує лабіринтами тюрми: минає кімнату наглядача і входить до кімнати, де на полиці містяться зліпки голів відомих убивць Бішопа і Вільяса, далі йде до караульної, стіни якої прикрашені колекцією важких кандалів, бачить жіночу камеру, де біля решітки стоять арештантки, а на стінах видно картон із текстом Святого письма, відвідує тюремну «школу» для хлопчиків, тюремну церкву і т.д.

Особливий хронотоп і бінарна картина світу визначають суб'єктну структуру твору, де важливу роль відіграє авторська настанова на достовірність зображуваного. Тюремні атрибути (зліпки голови убивць, колекція кандалів, картон із Святим письмом та ін.) правлять за тюремний текст. Автор скупими мазками описує тюремну церкву, вівтар, столик перед ним і т.д. Його увагу привертають елементи тюремного тексту. «І ще тут є один предмет, який привертає увагу і від якого ми даремно будемо відвертатися, приголомшені жахом, – все одно спогади про нього будуть ще довго нас переслідувати і в сні, і наяву. Трохи нижче від аналою, прямо посередині церкви, міститься лава смертників – великий чорний загін, куди нещасних людей, приречених на смерть, садять у неділю, напередодні їх страти, на виду у всіх арештантів, від яких їх відділили, може бути, всього тиждень тому: тут вони слухають молитви за упокій своєї душі, вимовляють потрібні слова, коли над ними уже читають за померлих і слухають проповідь, де їхніх колишніх товаришів застережно від їх участі, а самим закликано «боятися господнього гніву», поки ще є час, без малого двадцять чотири години!» [Диккенс 1957: 1, 281].

Це ще не всі складові тюремного тексту. Автор пише: «У давні часи – не такі уже, можливо, віддалені, – поряд із засудженим на страту, на цій же лаві, під час богослужіння стояв гріб. Це може видатися неймовірним, але це правда» [Диккенс 1957: 1, 281]. Далі описано камеру смертників, де жертва проводить свої останні години. Проблеми достовірності елементів тюремного тексту і правдоподібності різних доль, що стоять за топографією в'язниці, є найважливішим механізмом зв'язку між світом в'язниці і світом живої дійсності. За знак рівності між ними може служити калейдоскоп подій, що миготить у свідомості в'язня перед його стратою, коли священик йому читає Біблію.

«Він так ослаб від хвилювання і безсоння, що засипає, але видіння переслідують його і в сні… Жінка його – не така, яку він бачив востаннє в цьому жахливому місці, а якою вона була, коли він любив її, багато-багато років тому, до того як бідність і жорстоке звертання вбили її красу, а порок змінив її характер, – жінка спирається на його руку, дивиться йому в обличчя ніжно і ласкаво, і він тепер не б'є її і не відштовхує від себе. І як він радіє, що може сказати їй все, що забув сказати під час останнього побачення, коли вони так спішили, і може впасти перед нею на коліна і гаряче попросити в неї пробачення за грубість і злобу, які висушили її тіло і розбили серце! Раптом картина змінюється. Він знову перед судом: ось суддя, прокурор, свідки, присяжні, – все, як було тоді. Скільки народу в залі – море голів – і тут же шибениця і ешафот – і як всі ці люди витріщилися на нього. «Винуватий!» Нічого, він втече… Та ось він прокидається, йому холодно. Сіре ранкове світло, просочившись до камери, освітлює фігуру наглядача. Ще не прокинувшись, він зіскакує зі свого неспокійного ложа і хвилину вагається. Тільки хвилину! Тісна камера і все, що в ній є, надто знайоме і надто реальне – помилки бути не може. Він знову злочинець, засуджений на смерть, винуватий, у всьому розчарований. А ще через дві години він буде мертвий» [Диккенс 1957: 1, 286].

Римський досвід Гоголя дозволяє припустити, що джерелом його уявлень про арабесках була не тільки німецька естетика, але і практика античного і ренесансного мистецтва, зокрема римського. Кант у «Критиці здатності судження» (1790) розрізняє два види краси – вільну красу (pulchritudo vaga) і супутню (pulchritudo adhaerens). Супутня краса припускає поняття предмета і оцінює його досконалість відповідно до цього поняття. Вільна краса незалежна від поняття предмета. «Квіти – вільна краса природи. Навряд чи хто-небудь, крім ботаніка, знає, якою має бути квітка», – пояснює Кант [Кант 1994: 4, 67]. Прикладом вільної краси є арабески: «Малюнки a la grecque, листяний орнамент на межах або на шпалерах і т.д. самі по собі нічого не означають, вони нічого не зображають, не змальовують об'єкт, підведений під певне поняття, вони є вільною красою» [Кант 1994: 4, 67]. Як приклад арабесок Кант наводить різного роду кучері і легкі правильні штрихи татуювань жителів Нової Зеландії». За Кантом, різниця між

арабескою і прикрасою полягає в тому, що перша самодостатня і виражає вільну красу, а друга залежна від предмета і приєднана до нього ззовні.

У 1845 році Микола Гоголь видав двотомні «Арабески», де, окрім статей, були надруковані три повісті із петербурзького життя – «Невський проспект», «Портрет» і «Записки божевільного». Якщо порівняти їх із арабесковим стилем двох частин «Вечорів на хуторі біля Диканьки», які він опублікував у 1831 році під псевдонімом Рудий Панько, то тут помічаємо багато чого спільного, насамперед риси готики. Це стосується феномену страху, який, окрім свого психологічного сенсу, має ще й онтологічний, бо людині раптом відкривається таємна безодня буття, гра світлих і темних сил, про які вона раніше не здогадувалася.

Із восьми повістей, розказаних упоздовж восьми вечорів, три розказані дячком сільської церкви – «Вечір на Івана Купала», «Пропала грамота» і «Зачароване місце». У трьох розповідається про витівки чорта, перша оповідь закінчується трагічно: герой досяг завдяки чорту багатства і може одружитися з коханою дівчиною, але потім гине від душевних мук – не через каяття, а тому що забув важливі епізоди свого збагачення та страждає від цього забуття. Симбіоз готики і фантастики в оповіданнях дуже органічний, але в першій повісті («Сорочинський ярмарок») поява чорта – це лише вмілий обман, який також сприяє щасливому єднанню закоханих.

Фантастичний сюжет ліг в основу повісті «Страшна помста», де показано історію одного «проклятого роду», як у романі Гофмана «Еліксири диявола». Останній представник роду – чаклун – зазнає «жахливої помсти» за братовбивство, злочин, за який проклято увесь рід. Д.Чижевський зазначає: «Повісті з «Вечорів» (за всієї їхньої краси) – це не просто дуже поетичні твори; у них звучать дві важливі теми, які пізніше цілком захоплять Гоголя: віра в існування двох (можливо, більше) світів, один із яких бісівські сили, що помирають лише після того, як зваблять чи зіпсують людину. Тут знаходимо лише натяком висловлене переконання в існуванні дуже різних шляхів, якими людина потрапляє під владу темних сил чи може врятуватися від них: ці дороги – людські пристрасті...» [Чижевський 2009, 150].

Тематично перегукується з «Вечорами» книга «Миргород» (1835), де готика поєднана з напруженим пафосом, гротескними зламами сюжетних та оповідних планів, із тривожним катастрофічним духом столичного, петербурзького життя. Із цієї книги звернемо увагу на повість «Вій», «демонічну» оповідь про юну та красиву відьму, яка свого вбивцю, що мусив перед її труною протягом трьох ночей читати псалми, знищує з допомогою потойбічних сил. Фольклорно-демонічні мотиви «Вія» є дуже близькими до подібних мотивів «Майської ночі» (відьми – в обох випадках у сім'ї сотника, їх перетворення і боротьба з ними героя), до «Вечора на Івана Купала» (відьма, потвори), до «Страшної помсти» (тема грішної душі та відплати). Жахливі сцени «Вія», в яких Гоголь з великою майстерністю стирає межі між сном і реальністю, змінюються комічними і правдоподібними. Фольклорні джерела цієї повісті привертали увагу багатьох дослідників: М.Сумцова, В.Милорадовича, К.Невірової. В.Петров підкреслює: «Сюжет повісті, яка в цілому витримана в романтичній літературній манері, спирається на фольклорну, казкову традицію» [Петров 2003: 321].

Повернімося до Гоголевих «Арабесок». Повість «Невський проспект» розповідає про долю художника Піскарьова, який, дізнавшись, що кохана дівчина – повія, у відчаї накладає на себе руку. Образ Невського проспекту, як і образ всього Петербурга, сповнений демонічних сил загадкового буття, тут можна помітити певні перегуки між Гоголем і Достоєвським [Топоров 2003: 60-65]. Повість «Портрет» – готична історія молодого художника, який фантастичним способом здобуває гроші, стає дуже популярним в губить свій талант. У другій, пізніше суттєво відредагованій частині повісті ідеться про таємний портрет, який цілковито зваблює художника. На ньому зображене демонічне створіння (у першому варіанті – навіть попередник антихриста), яке здатне продовжувати своє життя в картині. У статті «Скульптура, живопис і музика», яка увійшла до «Арабесок», М.Гоголь обґрунтовує зв'язок мистецтва з релігією, бо християнство «звело його з нікчемності і перетворило у велетенське» [Гоголь 1984: 7, 20].

«Записки божевільного» – це історія одного службовця, який закохався в доньку директора департаменту. Він не може завоювати серце дівчини, його переслідує манія величі, через яку

він потрапляє до божевільні, де відчуває себе іспанським королем Фердінандом. Своєрідність композиції повісті полягає у майстерному поєднанні готики і трагічного з гротескною плутаниною думок душевно хворого, які він фіксує у своєму щоденнику: «Сьогодні великий інквізитор зайшов до моєї кімнати, але я, зачувши здалеку його кроки, сховався під стільцем. Він, побачивши, що мене нема, почав кричати… «Фердінанд VIII, король іспанський!». Я хотів було висунути голову, але потім подумав: «Ні, брате, не обведеш мене довкола пальця! знаємо ми тебе: знову будеш лити холодну воду мені на голову». Однак він побачив мене і вигнав ціпком із-під стільця. Дуже болісно б'ється проклятий ціпок» [Гоголь 1984: 3, 183].

Серед інших готичних творів М.Гоголя – оповідання «Ніс», близьке до «Перевтілення» Кафки: ніс однієї духовно убогої людини покидає обличчя свого господаря і прогулюється Петербургом як самостійна особистість. Тема духовно спустошення людини лягла в основу оповідання «Шинеля», де діє, схожий на автомат, Акакій Акакійович Башмакін. Він з дуже великими труднощами нагріб гроші на шинелю, але в нього її вкрали. Відчайдушні спроби повернути вкрадене результату не приносять і це зводить його у могилу. Та він з'являється із могили, як привид, щоб забрати із собою на той світ найдорожче – шинелю.

Рисами готики позначена п'єса М.Гоголя «Ревізор», у якій розповідається про те, як чиновники малого міста, отримавши звістку, що до них їде ревізор, приймають за нього дрібного службовця Хлестакова, який залицяється одночасно до доньки і дружини Городничого, відбуває заручини з донькою і щасливий від'їжджає, нібито за благословенням рідного дядька, а після цього приїжджає справжній ревізор. До готичного роману можна зарахувати і «Мертві душі», у якому «підприємець» Чичиков скуповує «мертві душі» кріпаків, щоб «заставити» їх у банку і отримати з цього неабиякий зиск.

Поняття арабески у Чарльза Діккенса – це також спроба застосувати ієрогліфічне письмо, не просто віддзеркалити гетерогенність різних фрагментів твору, а й передати певну енергію, здатний об'єднати їх у загальну картину. Як пише Жак Дерріда, «Тут помітний рух до значення і репрезентації: листяний орнамент, чиста музична імпровізація, музика без теми або тексту

ніби хочуть щось сказати або показати, вони мають форму спрямованості до якоїсь мети» [Derrida 1973: 113].

Арабесковим є роман Чарльза Діккенса «Життя і пригоди Ніколаса Нікльбі», де події групуються довкола готичного героя Ральфа Нікльбі. Здавалося б, за своїм характером і ціннісною орієнтацією він близьких до сім'ї Кенвігзів. І Кенвігзи люблять гроші, і він, вони егоїстичні, і він також. Та Кенвігзи комічні, а він страшний, корисливий. Т.Сільван пише: «Кенвігзи рухаються у стихії гумору, Ральф – у стихії готичного ооману. Кенвігзи не грають сюжетної ролі, вони – фон, дуже забавний фон, але, в принципі, без них можна було б обійтися. Ральф – основний сюжетний представник зла, саме він протистоїть Ніколасу, його сестрі і всім прекраснодушним героям, символізуючи згубні, ворожі для людини і всього людства сили капіталізму» [Сильван 1970: 117].

Готика у романі Діккенса – тенденція у загальному поєднанні стилів, та вона допомагає рельєфніше показати активні сюжетні сили зла, на відміну від просвітницької готики, напр., роману «Пригоди графа Фердінанда Фатома» Т.Дж.Смоллета, яка абсолютизувала зло загалом, у Діккенса вона – чорний мазок у загальній картині світу. Ральф Нікльбі відрізняється від інших персонажів роману своєю демонічністю, він із дитинства – лихвар, виростав у дусі цієї професії, скупий, не любить людей, сім'ю свого померлого брата тримає упроголодь, безпощадний до боржників, оточений темними людьми, всі його вчинки таємні. Хіба-що ті, що випливають на поверхню: підробляє документи, дружить із високопоставленими злочинцями, замордував єдиного сина і його нещасну маму, а прекрасну молоду дівчинну Мадлену збирається видати заміж за товарища по ремеслу – негідника і розпусника. Тобто його риси явно збігаються з рисами диявола, головного героя готичного роману [Сильван 1970: 118]. У нього лише дві пристрасті: жадібність і людиноненависництво, і в той же час якийсь потяг до невинної дівчини Кет, своєї племінниці. Лихварство є і в романі «Важкі часи» Діккенса, але там воно вже позбавлене готичної таємності, не несе тотальної смерті, не руйнує людських взаємин.

Готична арабеска і в Чарльза Діккенса, і в Миколи Гоголя пронизує різні світи, і головна її функція – з'єднати земне з

небесним, матеріальне з ідеальним. Арабеска – це і рух, і формування диявольського характеру Ральфа Нікльбі, і примхливий політ Піскунова через Петербург, його стрімкий злет вгору по сходах, це проходження героїв обої письменників через різні верстви реальності. У їхніх творах злиті в одне-єдине сон, міраж, мрії та реальність. Т.Сільван вказує на дияволоподібність Ральфа Нікльбі, а німецький літературознавець В.Кошмаль якось висловив припущення, що ім'я художника Чарткова в «Портреті» відсилає не стільки до біса (як зазвичай вважається), але до межі. Це спостереження Кошмаля розвинув Ю.Манн, який вказав, що оповідання Гоголя постійно будується на порушенні кордонів, рис, граней, що відокремлюють один світ від іншого, один простір від іншого. Коли Гоголь пише: «Або для людини є така риса, до якої веде вище пізнання і ступивши через яку, він уже викрадає не те, що створене працею людини, він вириває щось живе з життя, одушевлений оригінал? Чому ж цей перехід за межу, встановлену границею для уяви, такий жахливий?» [Гоголь 1984: 7, 48-49]. Очевидно що М.Гоголь говорить про арабесковий рух уяви, що перетинає межі різних семантичних сфер [Лотман 2000: 262]. Т.Сільван наголошує, що гротескні картинки Діккенса перебувають обіч сюжету і створюють певний побутовий баласт твору. Ю.Манн привертає увагу до того місця в «Портреті», де Чартков говорить про те, як «зіскакує уява із своєї осі якимось стороннім поштовхом». Ця дія зовнішньої сили, на думку Манна, пояснює «маріонетковість» поведінки персонажів [Манн 1996: 369-372], і Діккенсових, і Гоголевих, хоча з не меншою мірою переконливості цей «сторонній поштовх» можна проінтерпретувати в категоріях «арабески», вільного руху лінії уяви, не керованої жодним поняттям, а тому ніби то й випадкової.

У цьому контексті дещо іншого значення набуває спостереження Ю.Лотмана над гоголівським простором. Як відомо, Ю.Лотман вважав, що простір у Гоголя кодований театральною просторовою моделлю: «Гоголь як би ставить між своєю розповіддю і способом реальної події сцену. Дійсність спочатку перетворюється за законами театру, а потім перетворюється в розповідь» [Лотман 1992: 1, 421]. Звідси характерна для Гоголя рамковість простору, обмеженого уявними рампою та лаштунками, тобто рамкою в розумінні Канта – parergon'ом. Ю.Лотман дає

цікавий опис такої просторової структури в ранній прозі М.Гоголя. У центрі тут міститься різко обмежений простір побутової дії, а поза цим простором, так би мовити на його рамі, намальовані мотиви нескінченної далечіні, свого роду нескінченна арабеска, ієрогліф. «Перший [простір] заповнений речами з різко виділеною ознакою матеріальності (особливу роль грає їжа), друге – не-предметами: природними і астральними явищами, повітрям, обрисами рельєфу місцевості, горами, ріками, рослинністю» [Лотман 1992: 1, 423]. Особливість цих двох просторів – їх взаємна ізольованість. Але ця ізольованість створює між ними підвищену напруга, на зразок тієї, про яку писав Дерріда у зв'язку з ergon'ом і parergon'ом [Derrida 1978: 115]. При цьому «на сцені» панує відносна впорядкованість, а арабеска локалізована на рамі.

Ситуація, на думку Лотмана, змінюється в «Миргороді». Тепер матеріальна впорядкованість сцени стає матеріальним хаосом: «... побутовий простір «Вечорів» перетворюється в "Миргороді" в роздрібнений не-простір. Побут переходить у хаос (роздроблену неорганізованість матерії). Що стосується фантастичного світу, то в "Миргороді" він породжує космос – нескінченну надорганізацію простору» [Лотман 1992: 1, 433]. Ця трансформація ще більше закріплена в «Петербурзьких повістях». Ю.Лотман вважає, що в «повістях» побутовий світ остаточно перетворюється в хаотичну фантасмагорію. Таким чином, протистояння двох світів як parergon'a і ergon'a зникає. Рама і твір, хоча і різні в модальностях своєї фантастики, співвіднесені одне з одним як два сновидіння. Тепер сновидіння стає рамою для іншого сновидіння, і так до нескінченності. Арабеска є спрямованістю фантастичного в нескінченність.

У Ч.Діккенса і М.Гоголя грань між двома світами перетинається, але рух продовжується за рахунок химерної лінія арабески. В обох митців матеріальність сценічного світу, звичайно, з самого початку була умовною, як взагалі умовним був світ, підданий театральної кодифікації. Але тепер і ця матеріальність випаровується. Виникає питання: яка функція романтичного ієрогліфа, якщо між світами, які він об'єднує, зникає онтологічна різниця, якщо, незважаючи на видиму відмінність, мова йде про внутрішню однорідність просторів? Яким чином Лондон і Петербург – ці абсолютні видимості – може симулювати

матеріальність і гетерогенність? У світі, де все ідентично, опозиція між зовнішнім і внутрішнім, рамою і текстом втрачає сенс.

Література: *Гоголь 1984:* Гоголь Н. Собр.соч.: В 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т.3, 7; *Готичний роман 2007*: Готичний роман // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Автор-укладач Ю.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.1; *Derrida J. 1978:* Derrida J. La verite en peinture. – Paris: Fkammarion, 1978; *Диккенс 1957:* Диккенс Ч. Собр.соч: В 30 т. – М.: Госиздат, 1957. – Т.1; *Кант 1994:* Кант И. Собр. соч: В 8 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.4; *Манн 1996:* Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996; *Нефедов 1988:* Нефедов Н. История заружебной критики и литературоведения. – М.: Высшая школа, 1988; *Петров 2003:* В Петров В. Фольклорно-літературні джерела повісті М.В.Гоголя «Вій» // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя (упор. В.Агеєва). – К.: Факт, 2003; *Лотман 1992:* Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т.1; *Лотман 2000:* Лотман Ю. Семиосфера. – Спб.: Искусство-СПБ, 2000; *Топоров 2003:* Топоров В. Петербургский текст русской литературы. – Спб.: Искусство-СПБ, 2003; *Урнов 1985:* Урнов Д. Гоголь и Діккенс // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – Т.44. – №1; *Чижевський 2009:* Чижевський Д. Історія російської літератури. Романтизм. – К.: ВЦ «Академія», 2009; *Шлегель 1993:* Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1993. – Т.1.

Ольга Приймачук. Черты готики в произведения Чарльза Диккенса и Миколы Гоголя.

В статье рассмотрено черты готического канона в произведениях Чарльза Диккенса и Мыколы Гоголя.

Ключевые слова: *готика, канон, семиосфера, арабеска, диявольское начало, гротеск.*

Ольга Царик, доц.(Тернопіль)

ББК 82.090
УДК 821.111 (73) 09

Наративні особливості малої прози Германа Кестена

У статті проаналізовано наративні особливості малої прози німецького письменника XX століття Германа Кестена. На прикладі оповідань «Vergebliche Flucht» (Марна втеча, 1926), «Emilie» (Емілі, 1929;

первинна назва «Die Liebesehe» (Шлюб з любові)) та «Nikolaus Stern» (Ніколас Штерн, 1962) розкриваються головні мотиви малої прози.

***Ключові слова**: Герман Кестен, наративні особливості, оповідання, ідентичність, життєрадісність.*

The paper explores the narrative features of small prose of the twentieth century German writer Hermann Kesten. In the example stories ««Vergebliche Flucht»

(Futile Escape, 1926), «Emilie» (Emily, 1929; original name «Die Liebesehe» (love-marriage)) and «Nikolaus Stern» (Nicholas Stern, 1962) are disclosed the main reasons short prose.

Keywords: Hermann Kesten, narrative features, narrative, identity, cheerfulness.

Видатний німецький письменник Герман Кестен відомий у німецькій літературі XX століття як видавець творів інших авторів. Недаремно він, за словами Стефана Цвейга, здобув славу «батька-захисника», дбайливого покровителя письменників-початківців у вигнанні. Проте на літературному поприщі Кестен стверджувався і як есеїст, хоча його мала проза знайшла у літературознавстві небагато відзивів. Аподиктичне твердження Марселя Райх-Ранікі [Reich-Ranicki 1963: 263], за яким Кестен нічого не розуміє у сучасному романі, було опубліковане у 70-х роках минулого століття, але виявилося впливовим на рецепцію творчості Кестена впродовж десятиліть. Огляд критичних праць про романи та оповідання Германа Кестена наштовхують на думку, що критика реагувала на його творчість переважно відразу після опублікування чергового твору та ще в літературних рубриках щоденної преси, хоча, насправді, вартує детальних наукових літературознавчих досліджень.

Впродовж останніх років у німецькому літературознавстві з'явилося кілька менш упереджених дослідницьких праць про розповідну прозу Кестена, що розглядають творчість митця у світліших тонах [Buhl, Dewitz 2000; Brack 2000; Weber 2001; Schlosser 2006].

Основними поетологічними передумовами творчості Кестена можна вважати його радикальне заступництво за гуманізм, здоровий глузд і, передусім, нездоланний оптимізм, що не втратили актуальності і в сучасному суспільстві. Особливо через його прогресивне переконання в тому, що люди житимуть в мирі і

цивілізовано, у кращому суспільстві, яке десь у світі вже існує, Кестен не залишився поза увагою нацистського режиму як строго переслідуваний автор.

У творах Кестена простежується антропологічна обґрунтована парадигма, яка менше підпорядковувалася ідеологічному проектуванню системи, а сам автор визначав її як «життєрадісність» чи «задоволення від життя». Жага життя простежується як основна думка у прозі Кестена: Авторство Кестена розвивається насправді у напружених стосунках «між болем та задоволенням». Це твердження настільки нечітке, що відкриває певну легітимність різнопланових інтерпретацій.

Розгляд тематичного та проблемного комплексу в оповіданнях Кестена вимагає чіткішого окреслення цього напруженого поля. В малій прозі Кестена навколо «болю» групуються свідомі контури «самотності» та «відчуження». Цей досвід протиставляється турботам про більшу «радість», яка запалюється пізніше від сподівання на «нове життя», намаганням докорінно змінити своє життя, причому на передній план висувається прагнення «урізноманітнити життя». Кестен-епік переважно розмірковував над втратою ідентичності та її варіативністю.

Дослідження трьох репрезентативних оповідань з різних творчих періодів – «*Vergebliche Fluch»t (Марна втеча,* 1926), «*Emilie» (Емілі,* 1929; первинна назва «*Die Liebesehe» (Шлюб з любові*)) та «*Nikolaus Stern»* (Ніколас Штерн, 1962) – розкриває головні мотиви малої прози. В них проявляється проблематика «болю та задоволення» особливо яскравим чином. До того ж у них виокремлюються сфери життя: приватна, професійно-соціальна та політична, на яких Кестен вимальовує конфлікт особистості.

У оповіданні «Марна втеча» описано процес руйнування особистості, що вказує на постать інженера Гаррета, що через нібито небезпечну для життя хворобу покидає свою професію і прагне «нового життя». Цьому надто чуттєвому молодому чоловікові «чуже власне тіло». У цьому оповіданні «біль» пов'язаний лиш на перший погляд із фізичними стражданнями. Кестен розповідає історію швидше невпевненої в собі особистості, що виведена із духовної рівноваги почувається відштовхнутою і відмежованою від світу, відчуває внутрішню порожнечу.

Його безнадійна спроба уникнути «монотонності існування» та насолоджуватися «спресованим життям» жалібно провалюється. Проблеми Гаррета концентруються передусім на приватному житті через помилкову думку, що лише любов, навіть якщо це лише любов до себе, може зробити людину центром всесвіту. Це той аспект, що дозволяє їй іти вперед. Любов тут проявляється не лише, як «das Gleichgewichtsorgan, ohne das er erkrankt» (орган рівноваги, без якого людина захворює) [Kesten 1981: 39], а, крім того, характерною для безкінечних труднощів живої свідомості «усвідомлення себе як не-я» та підсилення «змісту» власного життя через фізичну та емоційну близькість по відношенню до людей.

Саме це бажання «eine Identität außerhalb seiner selbst suchen zu müssen» (мусити шукати ідентичність поза собою) [Kesten 1981: 58] прискорює процес відчуження, стає злою долею Гаррета. Чим більше він поринає у життя, прагнучи еротичних та афективних вражень, тим сильнішого руйнування все зазнає, тим інтенсивніше відчуває він свою самотність: «Er war besiegt, unterlegen, zerbrochen, fertig, kaputt». (Він був переможений, принижений, зламаний, розчавлений, розірваний) [Kesten 1981: 67]. Він почувається як надто збудженим, так і виснаженим, і його хвороба тепер виявляється у душевних стражданнях. Усвідомлення того, що впродовж всього життя він не ладнав з самим собою і не зможе досягти ідентичності навіть у майбутньому, спричинило остаточне руйнування, що призвело Гаррета до самогубства «Und ich selbst, ich erscheine mir nur so, ich, Garrett, ich war es nicht». (А я сам, я усвідомив собі лиш тепер, я, Гаррет, я був нічим) [Kesten 1981: 73].

Кестен підкреслює первинність професії і розцінює це як гамівну сорочку, що придушує індивідуальну ідентичність. «Es ist gar nicht so einfach, etwas zu tun, das nicht in Tätigkeit oder Beruf ausartet. Tätigkeit oder Beruf sind die Klippen des heutigen Geschlechts. Sie machen den Menschen passiv, sie verweben ihn in die große Leinewand der bürgerlichen Gesellschaft, bis er zu vergessen anfängt, daß er der Mittelpunkt der Welt ist». (Це зовсім не так легко, щось робити, що не переходить у діяльність або професію. Діяльність чи професія – це підводні камені сьогоднішнього покоління. Вони роблять людину пасивною, вони вплітають її у велике полотно громадянського суспільства, допоки вона почне забувати, що вона

є центром всесвіту) [Kesten 1981: 60]. По-новому звучить слово «центр» індивідуального буття, що в творах Кестена набуває значення символу, яке у своїй епічній розробці здебільшого набуває утопічно-ідеальних рис.

Аналіз оповідання «Емілі» продовжує цю тему. «Монотонність життя» ідентифікується тут теж із професійною сферою, тісне поєднання з приватними сподіваннями підноситься до підпорядкованих рамок розуміння. Те, що в Емілі не має жодного стосунку до любовної історії, всезнаючий наратор підкреслює вже в перших рядках оповідання. Завчасно постарілий агент Георг Файст хоче уникнути «мук своєї самотності», одружившись із колишньою проституткою Емілі. Наратор демонструє зосередження головного героя на любові до Емілі, що дає йому жагу до життя. Проте читаємо на початку: «Er trug sie in seinem Leben wie einen bitteren Geschmack im Munde. Er träumte nur von ihrem Tode. Nur ihr Tod konnte ihn befreien» (Вона була в його житті наче гірким присмаком у роті. Він мріяв лиш про її смерть. Лише її смерть могла звільнити його) [Kesten 1981: 7]. Не вірячи своєму любовному щастю, Файст зосереджується у своєму бажанні жити по-новому винятково на постаті Емілі. «Er nahm teil an der Welt in Emilien. Er hatte den Zaun seiner Einsamkeit niedergetreten» (Він жив у Емілі. Він потоптав огорожу своєї самотності) [Kesten 1981: 12]. Проте і цьому оповіданні зрада та нерозділене кохання з боку Емілі породжує «біль», у такий спосіб біль відповідно виражається головним чином на матеріальному рівні, власне у звичці Емілі «ihren Gatten Robert zu heißen» (називати свого чоловіка Робертом) [Kesten 1981: 12]. Уподобання наректи чоловіка чужим ім'ям виникає із сподівання, що він міг би бути професійно успішним і забезпечити їй як соціальний статус, так і матеріально покращені умови, і це має фатальні наслідки, коли вона хоче нав'язати йому непосильну для нього професійну роль. Але навіть на цьому фоні він бачить світ очима Емілі, охоплений почуттям відчуження. Шлюб розглядається Кестеном як сила, що руйнує особистість: «Ich aber, ich bin es nicht» (я, але це не я) [Kesten 1981: 19]. Вагітність Емілі здається відкриває Файсту вихід із нав'язаної ідентичності. Не зважаючи на те, що не він виявився біологічним батьком, вже до народження дитинки він вживається із роллю батька, а насправді переходить лиш до іншої зовнішньої форми

нав'язаної ідентичності. Зроблене з волі Емілі переривання вагітності спричиняє у її чоловіка фізичний та психічний колапс, від якого він ніколи не зможе одужати: «Feist verlor sich in seinem eigenen Leben» (Файст загубився у своєму власному житті) [Kesten 1981: 27] – таким чином оповідач принаймні хоче повернути читача до думки, для того, щоб пізніше, наприкінці оповідання, знову пов'язати цю гіпотезу, цей образ відповідає сам собі. Читаючи текст, кілька разів наприкінці абзацу зустрічаємо згадку, «Sie hieß Emilie» (Її звали Емілі), причому наратор у делікатній формі дає зрозуміти, що Георг Файст до кінця життя остаточно перейняв нав'язану його дружиною ідентичність, що простежувалося як негативний фокус його життя і навіть смерть не могла гарантувати звільнення від нав'язаної ідентичності.

У наступному оповіданні «Ніколас Штерн» Кестен протиставляє нав'язану ідентичність добровільній втечі від дійсності у створенні свого світу. В основі цього лежить спершу прагнення до «іншої» ідентичності. Варто зазначити, що герой оповідання Ніколас Штерн народився 28 січня 1900 року як і сам Кестен: «Am 28. Januar 1962 wurde der zweiundsechzige Buchdrucker Nikolaus Stern nahe der Heinrich-Heine-Straße von drei Volkspolizisten erschossen, als er den Versuch machte, um 04.59 die Mauer auf der Ostberliner Seite an einer schadhaften Stelle zu übersteigen, um seine in Westberlin lebende Mutter Luise Stern um seinem Geburtstag zu besuchen». (28 січня 1962 року був застрелений на місці злочину на східноберлінському боці трьома працівниками народної поліції шістдесятидвохрічний друкар Ніколас Штерн неподалік вулиці Гайнріха Гайне при спробі о 04.59 перелізти через стіну з метою відвідати у свій день народження свою маму Луїзу Штерн, що жила у західному Берліні) [Kesten 1983: 110]. Можна вважати, що герой оповідання Ніколас став відлунням ідей автора щодо втрати ідентичності єврея. Конфронтуючий вже хлопчиком з болем життя «Schmerzen des Lebens» [Kesten 1983: 112] у формі поширеного антисемітизму вільгельмівського суспільства Ніколас Штерн енергійно будує собі «іншу» ідентичність і вирішує «розпочати нове життя» та «бути німцем за будь-яку ціну».

Червоною ниткою його асиміляції створюється уявлення: «Ein echter Deutscher muß deutscher als alle andern Deutschen sein». (Справжній німець мусить бути німецьким як всі інші німці)

[Kesten 1983: 117]. Це, без сумніву, могло бути початком історії про втрату єврейської ідентичності. Поведінка Штерна вказує трохи на самовідречення від свого єврейства. Тим часом Кестен описує інший шлях. Хоча він і дозволяє своєму юному герою добровільно брати участь у Першій світовій війні і відсилає його навіть у партизанські війська, проте вирішальною виявляється позиція Ніколаса Штерна у націонал-соціалістичні часи. Будучи ще безправним та приниженим полоненим концтабору, він вперто настоював на своїй позиції бути німцем, завдяки чому здобув собі повагу і вижив: «Er verlor mitten in den wechselnden Höllen nie seinen Glauben an die Menschen, nie seine Begeisterung für seine deutschen Landsleute» (Посеред мінливого пекла він ніколи не втрачав віри в людей, захоплення своїми німецькими земляками) [Kesten 1983: 134]. Справжню німецьку національність він вбачає не в соціальному дарвінізмі націонал-соціалістів, а представлену в гуманістичних поглядах, на які він і сам спирається. Справжні мотиви певною мірою героїчної витримки Штерна наратор розкриває лише після Другої світової війни. Характерні риси німецької нації проявляються винятково як принципово взаємозамінна ідея: «denn ich bin so gut ein Deutscher wie ein Jude» (тому що я такий же добрий німець як і єврей) [Kesten 1983: 143]. Прагнення до іншої ідентичності, крім єврейської, відходять на задній план на користь тієї антропологічної константи, яку Ніколас виділяє як «життєрадісність».

«Ich will leben und Gott jeden Tag dafür danken, daß er einen Menschen aus mir gemacht hat, und je abscheulicher Menschen handeln können, je gräßlicher Menschen leiden können, je grausamer Menschen foltern können, um so vollständiger fühle ich das Glück, ein Mensch zu sein, zu leben, zu denken, zu fühlen» (Я хочу жити і дякувати Богу щодня за те, що він зробив з мене людину, і чим гидкіше люди можуть вчиняти, чим жахливіше люди можуть страждати, чим жорстокіше людей можуть мучити, тим повніше я відчуваю щастя бути людиною, жити, думати, відчувати) [Kesten 1983: 143]. Підлягає сумнівам, чи життєрадісність визначає загальний розвиток Штерна вже з дитячих років свідомо – і це має лише незначну актуальність. Важливою виявляється ця позиція оскільки «життєрадісність» відкривається як той «порядок», на якому ґрунтується втеча від дійсності. «Оптимізм», який ідеально

втілювався б на тривалий час як суспільно придатна концепція на німецькій землі, значно обмежується. Пророцтво одного з тих, хто вижив у концтаборі, за яким Німеччина після голокосту не буде більше батьківщиною для євреїв, представлене під цілком іншим символом. Батько передбачає, що його син буде вбитий земляками, якщо він не покине Німеччину.

Справді Ніколас Штерн був вбитий прикордонниками Німецької демократичної республіки на свій 62 день народження при спробі пересікти Берлінську стіну, щоб відвідати свою матір, яка жила у західному Берліні. Те, що епізод, в якому прикордонники вкоротили віку Ніколасу Штерну частково з усвідомлення обов'язку, частково через винагороду за вбитого злочинця, подається на початку оповідання перед епічним розкриттям історії його життя з історичним підтекстом кайзерських та нацистських часів, вирізняє «життєрадісність» Штерна як останню надію марної стратегії виживання. Той іронічний підхід, що мати померла напередодні і син не знав про це, підсилює враження. До спрощеного пояснення «Er überlebte zwar das Dritte Reich, aber nicht die DDR» (він пережив третю імперію, але не НДР) [Jan T. Schlosser 2006: 71]. Кестен навряд чи зміг би дійти. Дивною видається навіть характеристика східнонімецьких прикордонників як правдивих мисливців за нагородою за голову злочинця, перед їхньою готовністю до насилля – «життєрадісність» Ніколаса Штерна як антитеза до його катів у концентраційному таборі. При огляді тіла вбитого один із прикордонників повторив слова свого батька, який говорив впродовж тридцяти років «Die Juden sind unser Unglück» (Євреї наша біда) [Kesten 1983: 110].

Тут Кестен підхоплює із нездоланністю націонал-соціалізму одну із його центральних тем, дискутує про подальше існування фашистської структури у НДР і вказує на те, що ідентичність «життєрадісності» не може представляти принцип, підпорядкований та забезпечений державою, а мусить бути завойований спершу на індивідуальному рівні.

Епічно оформлені Германом Кестеном варіативні форми проблематики ідентичності зображають спробу виразити втрату ідентичності рядом фігур, які в кожному випадку шукають іншу форму, що знаходиться поза ними самими, позитивно виражену ідентичність у свій спосіб. У «Марній втечі» відчуження служить

оповідним вихідним пунктом, присутній і домінуючий від початку досвід «болю», виявляється проте нездоланним, так як Гаррет у прагненні «нового життя» не може знайти надійної опори для любові. На конкретну точку відліку опирається «життєрадісність» Георга Файнста у «Емілі». Біль зростає тут в ході оповідання у тій мірі, як Файнст переймає ідентичність своєї дружини, так що «відчуження» зрештою фігурує лише як розв'язка. В зовсім інший спосіб простежується цей досвід у оповіданні «Ніколас Штерн», де «біль» антисемітизму – для Кестена прямо-таки основний – повинен бути переборений за допомогою віри у «життєрадісність».

Авторство Кестена свідчить в першу чергу про намагання відновити порядок у часи руйнації. Згадана наративна манера виявляється при цьому прагненням триматися відносно специфічного для епохи досвіду «відчуження». По-іншому, ніж у Германа Вроха, Роберта Музіля, Альфреда Дьобліна, які також виділяють конфлікту ідентичності центральне місце, виходить ця проблема у Кестена, але без руйнування епічної форми [Schlosser 2006: 74]. Сформульований у нарисах Кестена постулат здійсненності «оптимістичної» естетично-гуманістичної програми суспільної прогресії виявляється у його розповідному творі, реалізація «життєрадісності» як підпорядкованого принципу на фоні структур та норм, що перешкоджають створенню ідентичності, у державі, суспільстві, сім'ї та шлюбі рішуче відхиляється, як не здійсненний, навіть як нав'язлива ідея. Хоча навіть Йозеф Рот, яких, по суті, завдячував своєю літературною славою Герману Кестену, виявив у «Марній втечі», як і в «Емілі», жадібність до життя та вражень, прагнення взяти від життя все, що можливо в межах існування, він як прозірливий критичний рецензент літератури двадцятих і тридцятих років виокремлює «песимізм», що проходить червоною ниткою у епічних творах Кестена, проте ці характеристики не знайшли великого відголоску у науково-літературних дослідженнях.

Все ж виникає запитання, чому дослідження приносять лиш загальне розуміння творчості Кестена і спричиняють особливого ставлення до епіка Кестена. Його успіху як письменника-новеліста, як зазначає Ян Т. Шлоссер, очевидно, бракує конкретної зрозумілої ідеологічної концепції, яку Кестен постійно протиставляв орієнтовній та схематичній підтримці антропологічної основної

ідеї твору. Представлена в оповіданнях Германа Кестена втрата ідентичності вказує на зумовлену суспільством проблематику.

Література: *Brack 2000:* – Brack Gerhard. Im Echo der Kritik // Wolfgang Buhl, Ulf von Dewitz: «Ich hatte Glück mit Menschen». Zum 100. Geburtstag des Dichters Hermann Kesten. Texte von Ihm und über ihn. Hg. Wolfgang Buhl, Ulf von Dewitz. – Nürnberg: Tümmels Buchdruckereiund Verlag GmbH, – 2000. – S. 107 – 122; *Buhl, Dewitz 2000:* – Wolfgang Buhl, Ulf von Dewitz: «Ich hatte Glück mit Menschen». Zum 100. Geburtstag des Dichters Hermann Kesten. Texte von Ihm und über ihn. Hg. Wolfgang Buhl, Ulf von Dewitz. – Nürnberg: Tümmels Buchdruckereiund Verlag GmbH, – 2000. – 190 s.; *Reich-Ranicki 1963*: – Marcel Reich-Ranicki: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. München 1963, S. 263; *Schlosser 2006*: – Jan T. Schlosser. Gedanken zur Erzählprosa Hermann Kestens// Nordlit. Arbeidstidsskrift i litteratur og kultur (Tromsø) (2006) Nr. 19 (Frühjahr): S. 65-74; *Kesten 1981*: Hermann Kesten. Emilie // Hermann Kesten. Dialog der Liebe. Novellen. Frankfurt am Main 1981, S.7 – 27; *Kesten 1981*: – Hermann Kesten. Vergebliche Flucht. // Hermann Kesten. Dialog der Liebe. Novellen. Frankfurt am Main 1981,S. 28-74; *Kesten 1983*: – Hermann Kesten. Nikolaus Stern. In: Ders: // Hermann Kesten. Der Freund im Schrank. Novellen. Frankfurt am Main 1983, S. 110 – 145; *Weber 2001*: – Weber Hendrik.Zeitdiagnostik in Hermann Kestens Roman Der Scharlatan- Hausarbeit im Rahmender Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, http: // www.lili.uni-osnabrueck.de.

В статье проанализированы нарративные особенности малой прозы немецкого писателя XX века Германа Кестена. На примере рассказов «Vergebliche Flucht» (Напрасное бегство, 1926), "Emilie" (Эмили, 1929; первоначальное название «Die Liebesehe» (Брак по любви)) и «Nikolaus Stern» (Николас Штерн, 1962) - раскрываются главные мотивы малой прозы.

***Ключевые слова**: Герман Кестен, нарративные особенности, рассказы, идентичность, жизнерадостность.*

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

О.М.Голубець, к.філол. наук (Львів)

УДК 398.82 (477) + 39 (477) (092)
ББК 82.3 (4 Укр)

Збірник Володимира Гнатюка «Гаївки» як джерело фольклорної традиції кінця XIX – поч. XX століття

У статті розглянуто матеріали зі збірника видатного українського фольклориста, етнографа Володимира Гнатюка «Гаївки» (1909). Звернено увагу на деякі аспекти авторського наукового підходу до збирання, класифікації, упорядкування фольклорного матеріалу. Вказано на особливості гаївкової традиції кін. XIX – поч. XX ст.

***Ключові слова**: фольклорний збірник, пісня, гаївка, традиція фольклорна.*

Holubets O.M. The collected volume of Volodymyr Hnatiuk «Haivky» as a source of folklore tradition at the end of XIX – the beginning of XX century

The materials from the collected volume «Haivky» (1909) of the famous ukrainian specialist in folklore, ethnographer Volodymyr Hnatiuk are examined in this article. The assertion was paid on the peculiarity of the author's scientific manner of gathering, classification and regulation of folklore materials. Here are indicated the speciality of such tradition as «haivky» at the end of XIX – the beginning of XX century.

***Key words**: the collected volume of folklore, song, haivka, folklore tradition.*

На початку XXI ст. збірник «Гаївки» (1909) [*Гаївки 1909*] видатного українського фольклориста, етнографа Володимира Гнатюка (1871 – 1926) став бібліографічною рідкістю. Виникає необхідність більш вичерпного представлення фольклористичного доробку вченого, тим паче, що більшість наукових засад упорядкування матеріалів збірки залишаються актуальними.

У сучасних розвідках деякі дослідники, не перевіряючи факти, вдаються до суперечливих тверджень про давнє побутування частини гаївок, їх архаїчні корені. Уважне вивчення та зіставлення опублікованих В. Гнатюком записів з варіантами зі зібрань інших фольклористів дає змогу уникнути помилок та побачити особливості гаївкової пісенної традиції кінця XIX – поч. XX ст. й подальшу її трансформацію. При виконанні цієї роботи ми

використовуємо «Систематичний покажчик записів гаївок» [Голубець 2004].

Про місце та роль В. Гнатюка в українській фольклористиці опубліковано монографії М. Мушинки [Мушинка 1987] та М. Яценка [Яценко 1964], в яких вони торкаються й питання дослідження гаївок цим вченим. «Це – найповніша збірка гаївок в українській фольклористиці, що містить не тільки найкращі їх варіанти, друковані раніше, а й дає багато доти не відомих текстів» [Яценко 1964: 194], так високо оцінив видання М. Яценко. На наукові засади систематизації матеріалу в збірнику «Гаївки» звернула увагу й автор даної розвідки [Голубець 2001].

Мета статті: з'ясувати особливості весняної календарно-обрядової пісенності кінця XIX – початку XX ст. на основі збірника «Гаївки» В. Гнатюка. Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань: виявити найбільш характерні гаївки досліджуваного періоду; вказати на наявність новотворів та з'ясувати подальше їх функціонування.

1856 – 1909 рр. – час фіксації матеріалів опублікованих у збірнику. Це період природної трансмісії фольклору. На уснопоетичну традицію мали мізерний вплив друковані джерела, розучування в сільських і шкільних хорах.

Чисельний склад варіантів гаївок збірки відображає тогочасну народну традицію. Серед «двохорових» та «однохорових гаївок з іграми», що є стадіально давнішими, кількість поданих варіантів складає 625 записів. Особливо велика кількість варіантів записів «Мак», «Огірочки», «Жучок», «Білоданчик», «Воротар». Чисельність варіантів «однохорових гаївок без ігор» коливається від 1 до 10-ти записів, що вказує на менше поширення кожної з них, здебільшого локальне, та їхнє пізніше походження.

У групу «жарти і дотинки» В.Гнатюк виділив жартівливі гаївки, відносячи до них пісні, новіші за походженням [Гаївки 1909: 155 – 178]. Ці записи демонструють живе розмаїття форм і способів творення новітнього гумористично-ігрового гаївкового репертуару.

Розглянемо деякі з них. Перший запис популярної гаївки «Травко- муравко» походять з кінця XIX ст. Пісня має в своїй основі традиційний мотив величання дівчат та висміювання, приниження хлопців. Мотив бінарної опозиції дівчата / хлопці

послужив продуктивним сюжетотворним чинником для багатьох жартівливих гаївок, що виникли і поширювалися, здебільшого, лише в певних місцевих локальних територіальних рамках.

Сюжети значної частини жартівливих гаївок зосереджені переважно навколо мотивів висміювання окремих вад хлопців і дівчат («Паристі дівки», «Хробачливі парубки», «Поливка», «Дощик», «Жаба», «Прибори», глузування над парубками (дівчатами) іншого села, кутка, вулиці, вказуючи його назву («Посаджу я вишеньку», «Грушки на вербах»). Виділяються сюжетно жартівливі гаївки про бажання парубків одружитися «Добра воля», «Грицева женитьба», кепкування над багатством дівки на порі («має козу безріжную, має курку безніжную») – «Богачка».

Значну групу складають гаївки, в яких жартівливі, глузливі дотинки й перекори переходять в грубі, лайливі вислови, що нерідко межують з непристойністю («Пархи», «Сука», «Здохлі свині», «На городі корито», «Іван під небесами», «Чогось хлопці потрухли», «Під Бережанським мостом», «Кітка», «На городі стовпчики», «На поповій груші» та інші. Більшість таких гаївкових новотворів зафіксована на Тернопільщині. Зустрічаються в жартівливих гаївках і мотиви соціального характеру («Орач»).

Упродовж XX століття в жартівливо-ігровому репертуарі гаївок міцно вкоренилося чимало гумористичних пісень з позаобрядового фольклору. В.Гнатюк вказав у збірнику на декілька таких творів [Гнатюк 1909: 12 – 13]. Серед них «Хтіла мене мати за першого дати» і «Де ти їдеш, Романоньку?» за змістом і характером близькі до традиційних гаївок. Так, перша з них – про перебірливу дівчину, що чіпляє кожному женихові якусь хибу і подібна до гаївки «Чорнушка», а друга – змістовно перегукується з жартівливими гаївками, що висміюють парубків, а звеличують дівчат чи навпаки.

Мають місце новотвори і серед ігрових гаївок. Уперше зафіксована в 1904 р. у с. Костільники Заліщицького р-ну Тернопільської обл. [Гаївки 1909: 117] гаївка «Любко» («Ой як по садочку походжаю») відтворює в ігровій формі взаємини милої і милого (в окремих варіантах – нелюба).

Учений опублікував чимало пісень, виконанням яких сповіщалося про наближення закінчення чи завершалися великодні

забави («Моя мила гаївко»). В деяких таких завершальних гаївках звучать також мотиви здійсненого парування і наступного одруження, виразний натяк на те, що після Великодня настає пора весіль («Перекину кладку»).

Гаївки родинно-побутової тематики у збірнику виділено в окрему групу «Родина й окруженє» [Гаївки 1909: 208 – 227].

Уже на початку минулого століття В.Гнатюк звернув увагу, що серед гаївок є значна частина пісень, які не є гаївками за своїм походженням, і що всі ці пісні повинні бути надруковані в іншому місці [Гнатюк 1909: 11]. Але подаючи їх список у передмові, вчений зазначив: «співають, як гаївки» [Гнатюк 1909: 11]. У залученні до гаївкового репертуару «першої ліпшої пісні» дослідник вбачав занепад гаївкової традиції [Гнатюк 1909: 11].

Учений зауважив, що непоодинокі поширені пісні суспільного і національно-патріотичного змісту залучаються до календарно-обрядового репертуару. Звернув, зокрема, увагу, що в 1908 році у с. Задарові Бучацького повіту співано різні друковані радикальні пісні, як гаївки [Гнатюк 1909: 11]. При цьому вважав за потрібне застерегти, що «ніякий етнограф не буде втягати ці пісні до гаївок» [Гнатюк 1909: 11]. Будучи свідком початкового етапу функціонування національно-патріотичних пісень у ролі гаївок, вчений не міг припустити, що протягом ХХ ст. значна частина цих творів саме так і функціонуватиме. Слід сказати, що пізніші записи фіксують присутність у гаївковому репертуарі майже всіх перелічених В.Гнатюком пісень упродовж цілого ХХ століття.

Чого немає у збірнику «Гаївки»? У публікації В.Гнатюка не значаться найпопулярніші в середині ХХ – поч. ХХІ ст. новітні гаївки «Голубка», «Царівна», «Подоляночка». Останню, як весняну гру, десь на початку 90-х років ХІХ ст. записала на Волині Леся Українка [Леся Українка 1977: 32 – 33, 200]. До Галичини вона потрапила і увійшла до гаївок пізніше й, очевидно, в основному, при посередництві друкованих джерел. Ф.Колесса опрацював цю пісню для хору [Колесса 1925: 10].

За матеріалами збірника В.Гнатюка простежується, що на переломі століть гаївкова традиція набуває новаційних змін, передусім – у репертуарі. Розширюється тематична сфера цих пісень, з’являється значна кількість жартівливих новотворів, зафіксовано інтенсивне поповнення гаївкового репертуару з інших

жанрових груп українського пісенного, зокрема, необрядового фольклору. Опубліковані нові гаївки мають значно меншу кількість варіантів. Примітною для більшості з них є і територіальна обмеженість їх поширення. Досліджуваний збірник є важливим науковим джерелом свого часу, що не втрачає актуальності та має особливе значення для сучасних порівняльних студій.

Література: 1. *Гаївки 1909:* Гаївки / Зібрав Володимир Гнатюк. Мелодії схопив на фонограф Й.Роздольський, списав Філ. Колесса // Матеріали до української етнології. Видає Етнографічна Комісія Наук тов. ім. Шевченка. – Львів: Накладом НТШ, 1909. – Т. 12. – 267, 100 с.; 2. *Гнатюк 1909:* Гнатюк В. Гаївки // Матеріали до української етнології. – Львів: Накладом НТШ. – 1909. – Т. 12. – С. 1-15; 3. *Голубець 2001:* Голубець О. Гаївки в дослідженні Володимира Гнатюка // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. Х. – С. 141-146; 4. *Голубець 2004:* Голубець О. Систематичний покажчик записів гаївок // Гаївки в системі української весняної обрядової пісенності. Додатки / Рукопис. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук 10.01.07 – фольклористика. – Львів, 2004. – С. 7-255 / Рукопис знаходиться у Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка та Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадского; 5. *Колесса 1925:* Колесса Ф. Українські народні пісні в триголосому укладі на жіночий хор. Гаївки й веснянки. – Ч. 1. – Львів: Власн. наклад, 1925. – 16 с.; 6. *Леся Українка 1977:* Леся Українка. Записи народної творчості: Пісні, записані з голосу Лесі Українки / Упорядкув. та примітки О.І.Дея і С.Й.Грици // Зібрання творів у 12-ти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 9. – 432с.; 7. *Мушинка 1987:* Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства // Записки НТШ. Праці Філологічної секції. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто, 1987. – Т. 207. – 332 с.; 8. *Яценко 1964:* Яценко М.Т. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – К.: Наукова думка, 1964. – 288с.

Голубец О.М. Сборник Владимира Гнатюка «Гаивки», как источник фольклорной традиции кон. XIX – нач. XX века.

В статье рассмотрены материалы из сборника выдающегося украинского фольклориста, этнографа Владимира Гнатюка «Гаивки» (1909). Сосредоточено внимание на некоторые аспекты авторского научного подхода к сбору, классификации, упорядочении фольклорного материала. Указано на особенности гаивковой традиции кон. XIX – нач. XX века.

***Ключевые слова**: фольклорное собрание, песня, гаивка, традиция фольклорная.*

МОВОЗНАВСТВО

Володимир Барчук

УДК: 811.161. 2’37
ББК: 81.2.Ук-2

Функціонально-семантичні модифікації значення минулого часу в повісті Бориса Харчука «Діана»

У статті здійснено аналіз функціонально-семантичних (синтаксичних) виявів претериту в українській мові. Встановлено диференційні ознаки імперфекта, аориста та перфекта, визначено засоби реалізації цих часових значень. Виявлено, що в основі розмежування функціонально-семантичних виявів претериту лежить характер тривання дії.

Ключові слова*: минулий синтаксисний час, момент мовлення, імперфект, аорист, перфект.*

The article deals with the functional-morfological (syntactical) types of the preterit in the Ukrainian language. It’s established characteristics of the imperfect, aorist and perfect.

Key-words*: past syntactical tense, moment of spech, imperfect, aorist, perfect.*

Часове значення грамеми може бути виражене як словоформне чи словоформно-контекстне. Необхідно чітко розмежовувати морфологічний (словоформний) та синтаксичний (функціонально-граматичний) час, зафіксувавши однак незмінність зв’язку категорії часу із поняттям (чи категорією) моменту мовлення – граматичної точки відліку, яка не має формального вираження та імплікована як позиція мовця. Порушивши цю умову, нівелюємо категорію часу, бо для морфологічного часу точка відліку є абсолютною.

О. Бондар синтаксичний час визначає як спосіб вираження часового значення предиката невласне дієсловами, тобто складеними предикатами із дієслівною зв’язкою, наприклад, *Ставлення до праці є головним* (теперішній абсолютний), *Музика була весела* (минулий абсолютний), *Мені буде смішно* (майбутній абсолютний) [Бондар 1996: 57 – 58]. Як бачимо, іншого значення

надано терміну «абсолютний час». Відносні ж синтаксичні часи, на думку О.Бондаря, пов'язані із відносною точкою відліку: *Дерево струхлявіле, дерево було струхлявіле, Дерево буде струхлявілим* [Бондар 1996: 58 – 60]. Однак формою вираження предиката синтаксичний час не обмежений.

Синтаксичний час творить складнішу систему часових значень із полівекторною опозицією, яку виражають й інші темпоральні ознаки. Оскільки у граматичній системі дієслівні темпоральні категорії виражені як інтервал та час, то природно, що при функціонуванні синтаксичного часу у формі Vf темпоральні значення інтервалу можуть входити у структуру часової форми, модифікуючи узагальнене грамемне часове значення на синтаксичному рівні. Цілком обґрунтовано при занепаді синтетичного вираження інтервальні часові ознаки перейшли на синтаксичний (за характером аналітичний) рівень, що за О. Потебнею «свідчить про торжество формального принципу» [Потебня 1958: 66].

Правда, вияв цих темпоральних ознак залежить від грамемного часового значення. Так, необхідно зазначити, що вказуючи на дії, здійснювані в момент мовлення, теперішній як з погляду моменту здійснення, так і характеру тривалості дії є абсолютним. Невипадково історично існувала одна парадигма теперішнього, а характер теперішнього був виражений як детермінація (актуальність) дії як у формах доконаного, так і недоконаного виду [Русанівський 1978: 288 – 289]. Натомість минулий мав чотири парадигми, орієнтовані на вираження різної тривалості та відношення до моменту мовлення [Русанівський 1978: 288]. Отже, ці часові значення матимуть різні характеристики як синтаксичні часи.

На синтаксичному рівні час можна розглядати як функціонально-семантичну взаємодію часової форми з контекстом, що фактично переводить його зі сфери дієслівної (грамемної) у сферу дієслівно-предикатну (грамемно-предикатну). З іншого боку, вираження синтаксичного часу повинно відповідати значенню грамемного часу, оскільки синтаксичний час лише увиразнює семантичні вияви морфологічного часу, позначеного дієслівними формами як теперішній, минулий, давноминулий, майбутній. Синтаксичний час – це контекстний час, тобто його значення

обов'язково визначене структурно-семантичним наповненням речення, у якому вжито часову форму. Контекст може бути виражений як монопредикативна чи поліпредикативна структура, у якій синтаксичний час дістає значення через уточнення позиції відліку, оскільки саме позиція відліку визначальна для часового значення. Таким чином, при експлікації синтаксичного часу контекст служить для уточнення позиції відліку, але не для вираження взаємодії з іншими часовими формами, оскільки це відмінна граматична семантика, чинником якої є зміна первинного часового значення грамеми, тобто реалізація транспозиційної змоги часових грамем. У монопредикативній конструкції синтаксичний час виражений як денотативний зміст дії (значення дієслова, суб'єкт дії, часові та інші конкретизатори); у поліпредикативній конструкції грамема потрапляє у часовий континуум, що виступає як період для грамемного часу, а форма вираження його – ППК. Такий підхід чітко диференціює часові вияви грамеми відповідно до чинників формалізації: синтаксичний час виражений граматичною структурою речення як період здійснення вже означеного грамемою значення, співвідносний (транспонований) час – часовим простором контексту, у якому форма взаємодіє із іншою (іншими) формою (формами), змінюючи своє первинне значення. У першому випадку чинниками часового значення є, наприклад, семантико-граматичне значення конкретної дії (яке постає у виокремленій грамемі узагальнено), реалізація семантичної структури речення (граматичний зміст пропозиції, наявність та особливості, наприклад, суб'єкта, об'єкта, кваліфікаторів, ситуантів). У другому випадку визначальним чинником встановлення часового значення є взаємодія дієслівно-предикатних форм ППК.

Минулий час функціонально і частотно є домінантним в системі часових значень. У повісті Б. Харчука «Діана» на сто перших випадків вживання дієслівних часових форм дев'яносто дев'ять виражають минулий час. Однак грамемна семантика узагальненого минулого не обмежує значення минулого. На синтаксичному рівні він виявляє кілька функціонально-семантичних типів та є вагомим засобом часової характеристики дії.

Традиційно в сучасній українській мові минулий час розрізняють як перфектний та аористичний [Русанівський 1978:

297 – 299; Городенська 2004: 252 – 253]. Однак прямої паралелі між часовими формами давньоукраїнської (руської писемно-літературної мови [Півторак 1993: 149 – 153]) та сучасної української мови немає. Давній аорист та перфект виражали своє значення на грамемному рівні, виявляючи синтез часу та інтервалу, тобто вказуючи на час дій з погляду їх лімітності (нетривалі дії – аорист), повторюваності (для імперфекту), актуальної тривалості (для перфекта) [Русанівський 1978: 290 – 291]. Натомість ні аорист, ні перфект у сучасній українській мові грамемно не виражені та можуть бути встановлені із контексту, тобто їх можна кваліфікувати як синтаксичні часові значення. Окрім того граматичний зміст цих значень у давньоукраїнській не тотожний із тим, яке приписують перфектному та аористичному значенням в сучасній мові. Так, якщо показником сучасного перфекта та аориста визначають результативність дії (у формі доконаного виду), то минулий недоконаний постає як семантично неозначений час (у термінології В.Русанівського недетермінований); однак імперфекта серед часових значень минулого не виділяють, вважаючи вживання минулого недоконаного обмеженим [Русанівський 1969: 376]. По-друге, семантика сучасного перфекта й аориста у зазначених підходах позбавлена інтервальних ознак, а вказані значення, як правило, встановлюють у поліпредикативних структурах через взаємодію пропозитивних ситуацій, сформованих на основі кожного із дієслів у складі поліпредикативного комплексу (ППК). Це означає, що, фактично, перфектне та аористичне значення має характер не синтаксичного, а співвідносного часу, тобто виявлене як взаємодія часових значень в темпоральному континуумі ППК, який може виходити за межі бінарних дієслівно-часових відношень, навіть за межі формальних синтаксичних одиниць (у цьому випадку складних речень). Див., наприклад: ***Поблякло*** *все. І осокір, де круча,* ***Скидає*** *лист* (О. Ющенко) [Городенська 2004: 253]. Однак давній перфектний час виражав значення безвідносно до часу іншої дії [Русанівський 1978: 291], тобто в грамемі було закладене значення актуально здійсненої дії без зіставлення з іншою дією в будь-якій часовій формі.

Як бачимо, використовуючи терміни «перфектне, аористичне значення часу», мовознавці вкладають у них інший зміст; ці часові значення не є модифікаціями давніх. Окрім того,

критерій актуальності, який, очевидно, не вказує на темпоральний характер дії, є доволі розмитим. Так, у прикладі, який ілюструє аорист, «– *Поезія – рідна сестра моя. А правда людська – наша мати. І я її* ***прийняла*** *як закон. І диво велике* ***сталось****:* ***минула*** *ніч. І* ***скінчився*** *сон, а Доля мені* ***зосталась****»* (Л. Костенко) [Городенська 2004: 253] кожна наступна дія не тільки актуальна щодо моменту мовлення (сповіді ліричного героя), але й визначає як факт моменту мовлення, так і його сенс. При цьому слід зазначити, що як у прикладі перфекта, так і у прикладі аориста момент мовлення не експлікований.

На наш погляд, суперечність зумовлена зорієнтованістю не на темпоральний характер часових значень, який виражали давній перфект та аорист, а на результативний зміст дій, виражених граммемою минулого часу у формі доконаного виду. Натомість більш виправдано орієнтуватись на темпоральні ознаки, вказані при визначенні характеру минулого часу недоконаного виду: „дієслова минулого часу недоконаного виду передають тривалі, повторювані дії, процеси та стани, розчленовані або нерозчленовані, що відбувалися в певний проміжок часу до моменту мовлення [Городенська 2004: 252].

Отже, синтаксичний минулий, на відміну від теперішнього, може бути виражений як синтез темпоральних значень, зумовлений спільністю семи тривання для часу та інтервалу як безумовно лінійних темпоральних категорій. Таким чином, минулий синтаксичний виявлений як опозиція характеру тривалості минулої дії. За цією ознакою минулий синтаксичний поділяємо на неозначено-тривалий (імперфект), обмежено-тривалий (аорист), означено-тривалий (завершено-розгорнутий) (перфект). Характер тривалості у синтаксичного часу безпосередньо пов'язаний із моментом мовлення. Так, імперфект вказує на узагальнену щодо тривання минулу щодо моменту мовлення дію (здебільшого незавершеного тривання): *Дівчинка зійшла з веранди – із-за гори Городище над Ясинецьким лісом* ***сходило*** *сонце. Велике, яскраве,* ***купалося*** *у синьому ставку,* ***відбивалося*** *і* ***блищало*** *в рясних росах на вишнях і, здавалося, викотившись на траву,* ***їхало*** *селом. Небо* ***палало****, земля* ***прокидалася****.* Аорист вказує на дію, що триває певний час перед моментом мовлення (завершеного або незавершеного тривання):

Цуценя довго ***вовтузилося****, вибираючись з ящика*. Перфект містить вказівку на реалізовану (завершену) дію із продовженим триванням або наслідком, як правило, спрямованим за межі її Т-періоду: *Забившись у куток, цуценя* ***згорнулося*** *клубочком.* Говорити про актуальність дії в момент мовлення, очевидно, не варто, оскільки це узалежнює перфект від наявності наступної дії у формі теперішнього часу (таке поєднання, загалом, рідкісне); окрім того синтаксичний час постає як співвідносний, залежний від іншої грамеми, що нівелює його граматичний зміст. Насправді перфект самодостатньо виражений без співвіднесення із іншими часовими формами ППК, а врахування їх семантики може мати доповнювальний характер. Переважно залучення додаткового контексту є надлишковим. Більш виправдано говорити про розгорнутість наслідку перфектної дії. У наведеному прикладі перфект вказує на набуття нового стану, що триває – *згорнулося*, – наслідок якого актуальний за межами періоду здійснення.

Різниця між аористом та перфектом більш рельєфно виявлена при зіставленні односуб'єктних дій: *Дівчинка* ***зняла*** (перфект) *вгору руки,* ***постояла*** (аорист) (Б. Харчук). Дієслово *зняла* вказує на дію, результат якої розгорнутий (дійсний), – руки тримає піднятими; дієслово *постояла* вказує на тривалу обмежений час дію, в якій значення завершеності є облігаторним. Важливо наголосити, що доконаний вид дієслова не пов'язаний із обов'язковим значенням завершеності дії, яке має темпоральний зміст: *Мартині пальці теж* ***затремтіли*** (перфект продовжений – почали тремтіти й тремтіли – дія не завершена).

Отже, типологія минулого синтаксичного часу з погляду тривання дії на темпоральній осі ґрунтується на критерії характеру вказаного тривання, тобто на вираженні періоду розгортання минулої дії. Таким чином, минула щодо моменту мовлення дія виступає як неозначено-тривала (період тривання дії не актуалізовано) – імперфект, обмежено-тривала (період тривання дії визначений) – аорист, означено-тривала (вказано характер періоду тривання дії) – перфект. Критерій актуальності минулої дії для теперішнього щодо синтаксичного вираження часу має сенс як ознака продовженого тривання; у цьому випадку зіставлення дій минулої та теперішньої не є необхідним, оскільки продовженість дії є модифікацією семантики тривання, яка самодостатньо

виражена синтаксичною грамемою. Очевидно, що ознака продовження дії може бути властива означено-тривалим діям.

Подібний характер імперфекта, перфекта та аориста узагальнено в сучасній інтерпретації В. Русанівським: імперфект – тривала дія до моменту мовлення, аорист – нетривала або разова дія до моменту мовлення, тривала результативна продовжена дія – перфект [Укр. мова. Енциклопедія 2000: 202, 30, 436].

Як було вказано, імперфект виражає тривання минулої дії неозначено. Типово імперфект виражений у дієслові-предикаті неозначеного інтервалу без вказівки за допомогою аналітичних засобів на характер (період) тривання: *Бабуся* ***любила*** *бджоли. Дідусь залишив їй пасіку, і вона сама* ***пасічникувала****;* ***роздмухувала*** *димаря,* ***брала*** *ситечко. Та часто* ***не користувалася*** *цими речеми. Димар* ***стояв*** *собі, курячись у траві, ситечко* ***висіло*** *на паколі. Так колись* ***робив*** *дідусь, так* ***робила*** *й вона. Бджоли* ***її не кусали****. Бабуся* ***пахла*** *городом, як грядка.*

Дієслівні результативні грамеми (у формі доконаного виду) можуть мати значення узагальненого (грамемного) минулого, коли у семантиці предиката чи пропозиції, позначеної реченням, немає вказівки на характер тривання дії: *Дідусь* ***залишив*** *їй пасіку*. Імперфект функціонально співвідносний із неозначеним теперішнім, пор.: *Бабуся* ***любить*** *бджоли. Дідусь залишив їй пасіку, і вона сама* ***пасічникує****…*

Слід мати на увазі, що в багатьох випадках вживання часових форм морфологічне грамемне значення збігається зі значенням в контексті, тобто синтаксичне значення часу не актуалізоване (часове значення виражене як минуле), таким чином, шукати у кожній вжитій у реченні часовій формі претериту модифікацію семантики тривання, тобто встановлювати імперфект, перфект чи аорист, немає підстав. Однак імперфект як неактуалізована щодо характеру тривання дія може бути встановлений у кожному випадку вживання незавершеної минулої дії. Можна говорити про збереження сучасним українським синтаксичним імперфектом ознак колишнього синтетичного, пор.: „імперфект – проста форма минулого часу, що виражала дію в минулому, тривалу і необмежену в часі, а також дію повторювану” [Волох 1980: 206]: *Воно* ***побулькувало*** *з-під гори і розтікалося круглою криницею, навколо якої* ***росли*** *осока, очерет* ; ***Не***

погавкувала *навіть на своїх горобців, які мостилися під дахом хлівця – побулькувало, не погавкувала* – повторювані дії.

Імперфект виражають дієслова стану і процесу: *А ще вона* ***не терпіла****, коли на неї витрішкувато* ***дивилися****. Мовби* ***знала****, що в цьому є щось безсоромне*; ***Темніли*** *дупла, стовбурами сторожко повзали повзики, вишукуючи зернятка…* Значення імперфекта мають предикативи та іменні предикати у формі минулого часу: *Старенькій* ***було*** *і* ***приємно****, і* ***радісно*** *що Діана завітала, угледівши вогник у вікні* світлиці; *Тарілка* ***була порожня***.

Аорист як синтаксичний різновид минулого виражає дії, тривання яких є обмеженим або короткочасним чи одноактним. З погляду характеру минулого аорист з обмеженим Т-періодом протиставлений імперфекту із неозначеним Т-періодом (триванням) дії. Обидві минулі дії об’єднані ознакою локалізації у минулому та відсутністю семи продовженого тривання.

Аорист має кілька функціонально-семантичних різновидів. Компактну групу грамем синтаксичного минулого складають разові дії, що співвіднесені із семельфактивами квантитативно-акціонального інтервалу. Ці дії можуть бути виражені безпосередньо семельфактивами: *Діана розставила ноги,* ***стріпнулася***. Аорист також позначають предикати, виражені дієсловами із іманентною семантикою разовості, яку виявляє контекст: *Дорогою з вишумом* ***промчала*** *автомашина, десь* ***мукнула*** *корова, коло криниці* ***брякнуло*** *відро* – короткочасна, одноактна дія *промчала* вжита в ряду із семельфактивами *мукнула*, *брякнуло*, що підсилює її значення разовості.

Короткочасність дій можуть виражати темпоральні конкретизатори: *Раптом* ***примовкали****, сховавшись у бур’яні*; в цьому випадку ключову роль у вираженні аориста в структурі грамеми-предиката виконує компонент *раптом*.

Іншу групу аориста складають дієслова із вказівкою межі чи тривалості Т-періоду часу дії. До них належать дієслова фінітивного інтервалу, значення яких вузько орієнтоване на вираження кінцевої межі дії; у такому Т-періоді актуалізовано завершальну межу дії, при цьому у семантиці дієслова завершальність безумовно домінує над результативністю: *Дивна, ні з чим не зрівнянна пора половіння. Коротка. День-два – і по ній:* ***відквітувала****,* ***минула***. Предикат *минула* семантико-граматично

виражає межу дії, стану чи ситуації, прямо чи опосередковано визначеної пропозицією співвідносного речення: тут пора половіння.

Значення перфекта у структурі минулого синтаксичного займає особливе місце, оскільки вказує на тривання дії з погляду її актуальності за межами періоду здійснення, тобто тривання дії спрямоване у момент мовлення (пор.: «результат дії наявний тоді, коли про неї сповіщається» [Русанівський 1969: 375]. Таку семантику має актуальне (чи продовжене) тривання. Таким чином, перфект безвідносно до формальної завершеності чи результативності дії виражає її продовженість дії чи стану: *Цуценя* ***нашорошило*** *вуха…*; *Дівчинка* ***зніяковіла***; *Не бачила, як греблею* ***замиготіло****, не почула, як вищало заливаючись*.

Перфектний продовжений виступає як спеціалізована форма, виражена починальним дієсловом, у якому актуалізовано завершеність тільки починальної фази дії і, таким чином, перманентність тривання її наступних фаз; пор.: „Дієслова ж на кшталт *зачорніти* акцентують увагу лише на одному з моментів ситуації, обмежуючи безкінечний за своєю природою процес миттю початку його спостереження” [Калько 2008: 155]. Наприклад: *Ряба кішка* ***засичала*** *– почала сичати та сичала*; *Губи торкнулися до води в живому корячку, бризки з підборіддя* ***закапали*** *на шию, на груди* – почали капати й капали; – *Погранична порода! Таку породу треба… – розхвалював собачку, погладив, а вона вся* ***затрусилася****,* ***затремтіла*** – почала та продовжувала тремтіти.

Інший різновид перфекта – дійсний перфектний час, який вказує на набуту суб’єктом (об’єктом) ознаку: *Діана* ***сподобалася*** *усім сусідам* – сусіди вподобали та люблять Діану; *Бабуся* ***залишилася*** *сама*; *Хоч собачка* ***навчилася вітатися****, але не кожному виявляла свою ввічливість*. Набута суб’єктом ознака розгорнута за межі Т-періоду здійснення дії.

Отже, минулий синтаксичний час, поєднуючи словоформні та синтактико-аналітичні засоби, виражає спектр значень претерита, які актуалізують дію щодо характеру тривання та Т-періоду часової ситуації. Серед значень минулого синтаксичного виділяємо імперфект, аорист, перфект, які диференціюють неозначену тривалість, обмежену тривалість та

означену (розгорнуту) тривалість дії, локалізованої на темпоральній осі до моменту мовлення.

Література: *Бондар 1996*: Бондар О.І. Темпоральні відношення в сучасній українській літературній мові: Система засобів вираження. – Одеса: Астропринт, 1996. – 192 с.; Волох 1980: Волох О.Т. Морфологія // Жовтобрюх М.А., Волох О.Т., Самійленко С.П., Слинько І.І. Історична граматика української мови. – К.: Вища школа, 1980. – С. 165 – 252.; *Городенська 2004*: Городенська К.Г. Дієслово. Прислівник // Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови. – К.: Пульсари, 2004. – С. 217 – 327.; *Калько 2008*: Калько М. Аспектуальність: категоризація, класифікація і репрезентація в сучасній українській літературній мові. – Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2008. – 384 с.; *Півторак 1993:* Півторак Г. Українці: звідки ми і наша мова. – К.: Наукова думка, 1993. – 200 с.; *Потебня 1958*: Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т.1-2. – М.: Учпедгиз, 1958. – 536 с.; *Русанівський 1969*: Русанівський В.М. Дієслово// Сучасна українська літературна мова (за заг. ред І.К.Білодіда). – К.: Наукова думка, 1969. – 296 – 429.; *Русанівський 1978*: Русанівський В.М. Формування граматичних категорій дієслова // Історія української мови. Морфологія. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 274 – 309.; Українська енциклопедія 2000: Українська мова. Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 2000. – 752 с.; *Харчук 1981*: Харчук Б. Невловиме літо: Повісті. – К.: Радянський письменник, 1981. – 343 с.

Володимир Буда, доц. (Тернопіль)

УДК 81*367.7
ББК 83.3 (4 УКР)

Порівняння як засіб характеристики персонажів у повісті Бориса Харчука «Коляда»

У статті аналізуються порівняння, які характеризують головних героїв повісті. Вказано на структурні типи порівнянь у творі. Зауважено, що автор використовує оригінальні об'єкти порівнянь, які несуть значне стилістичне навантаження.

***Ключові слова**: порівняння, стилістичний прийом, троп, об'єкт порівняння.*

Volodymyr Buda. Comparison as means of description of characters in the story «Kolyada» by Boris Kharchuk

Comparisons, which describe the main characters of the story, are being analyzed in the article. Structural types of comparisons in the story are

being specified. It is noted that the author uses original objects of comparison which are significant stylistic load.

***Key words**: comparison, stylistic device, trope, object of comparison.*

Порівняння – один із найпоширеніших видів тропів, що широко використовуються в літературі, засіб пізнання світу через виявлення зовнішніх і внутрішніх зв'язків між предметами та явищами. Здатність людського мислення зіставляти, порівнювати явища навколишньої дійсності реалізується в художніх текстах як стилістичний прийом.

Українські мовознавці різносторонньо вивчали і вивчають природу категорії порівнянь: формально-граматичні проблеми цих тропів схарактеризовані у працях І. Кучеренка та С. Рожко; семантико-синтаксичні – у дисертаційних роботах М. Заоборної та Л. Прокопчук; структурно-стилістичні – у розвідках Л. Голоюх, О. Марчук та інших.

У нашому дослідженні простежуємо, як з допомогою порівнянь у повісті «Коляда» Борис Харчук описує героїв твору, адже, використовуючи цей троп, «можна відтворити дуже багато найрізноманітніших почуттів з їх численними відтінками як позитивного, так і негативного характеру. Відбір об'єктів порівняння залежить від того, що зображує письменник і як він ставиться до зображуваного… Змальовуючи зовнішність чогось – картину чи портрет, – людський характер чи його своєрідність і, головне, розкриваючи значення зображуваного в житті людини, письменник відтворює у читача різноманітні моральні, естетичні та інші почуття» [Кучеренко 1959: 84].

Повість «Коляда» належить до «сільської теми», яка є традиційною для письменників-волинян (Л. Тарнашинська). Однією з провідних проблем творів про село Бориса Харчука є зображення розпаду патріархального роду». «Розкриваючи тему деградації роду, митець репрезентував не так її суспільні чинники, як внутрішні, психічні. Увагу письменника викликала зміна морально-ціннісних орієнтацій, поява людини-маргінала, що встигла вже відірватись від батьківської хати і прилучитись до міського життя. Письменника цікавлять ментальні зрушення в етнічній психології: розмивання родового начала й формування нових, індивідуальних цінностей/псевдоцінностей» [Співак 2008: 57].

У повісті картина занепаду роду з поетичним прізвищем Коляда зображена в одному з останніх абзаців: «А опісля Мар'яні снився сон: вона, сини, дочка, внуки – всі перетворилися на дітей і стоять у білих сорочках гуртком під хатою. Анань пильно дивиться на них через вікно – він один не змалився, не перетворився на дитину, а такий*, як повернувся з війни*» [Харчук 1986: 232]. Лише покійний батько родини, якого колись відцурались, зрадили, забули, залишився у свідомості дружини незламним, з вічними принципами честі і достоїнства. Доля ж головної героїні твору Мар'яни є копією доль мільйонів українських селянок середини XX століття, які рано овдовіли і, покинуті дітьми, що роз'їхались по великій країні, доживали в убогих колгоспних селах.

Власне, переважна більшість порівняльних конструкцій, що знаходимо у повісті, творить нам внутрішній та зовнішній портрети Мар'яни. Письменник особливо тут не вигадує, користуючись традиційними зворотами зі сполучником **як:** дихала*, **як** пташка на морозі* (127), стояла ***як*** *із зав'язаними очима* (129). Лише в поодиноких випадках він звертається до інших сполучників: Мар'яна ***мовби*** *аж підпригнула з радості* (116); підводилась…, а *її* ***начеб*** *хтось тримав…* (126); тіло… ***наче*** *аж поменшало* (190); то чого я радію*, **ніби** справді маку наїлася* (190). Тільки подекуди у тексті надибуємо порівняння, у яких функцію зв'язки виконують дієслова: «… шкіра на ній (руці – Б. В.) ***нагадувала*** *старий пожмаканий пергамент*» (186).

Через такі стандартні конструкції письменник прагне показати буденність, монотонність життя одинокої старої жінки на фоні такої ж сірої, сльозивої погоди початку зими. Цей паралелізм підсилюється пейзажними описами: «Туман завис між голими, мокрими, порозчепірюваними вишнями, почіплявся на присадибний бузок з мітлами… і волохато сидів на низькому живоплоті, – кущах агрусу, малини й порічок. Вона сама (Мар'яна – Б. В.) *була як ті беззахисні, невтішні дерева, як той шкарадний живопліт…*» (115).

Мар'яна настільки зжилася з навколишнім середовищем, стала його частиною, що прозаїк, описуючи її, будує звороти, у яких об'єктами виступають явища природи, рослини, тварини, предмети побуту тощо: «Вона у тій піджачині – *як у довгополому мішку*» (120); «… коло вух повисмикувалися ріденькі, тонкі*, як*

павутиння, … коси» (123); «Обличчя… бабчилося *, як спечене яблуко*» (123); «Жили понадималися, поставали *як довгі вужі й вуженята*…» (127); «… дихала*, як пташка на морозі*» (127); «… стягувала буденну камізельку – одяг *як лушпиння на цибулині*» (129); «Руки лежали на колінах, як *вузлувате вирване із землі коріння*» (130); «Пригрілась, *як квочка в гнізді*» (130). Немає у цих порівняннях легкості, світла, відчуття радості від життя.

Останніми роками Мар'яна найбільше спілкувалася з живністю на своєму подвір'ї, а, перебираючи насіння у коморі, почала розмовляти з тими, хто вже відійшов, і тоді «слова шелестіли *як сухе листя*» (143). Надзвичайно просте та точне порівняння – сухе листя вже віджило. І зовсім несподіваним видається зворот у реченні: «Встала – зав'язала насіння огірків, *як свій гріх*» (147). Такі «звертання до порівнянь» з'являються «з метою створення стилістичного ефекту несподіваності, оригінальності, акцентуації на зв'язках, які суперечать раціональному мисленню» [Голоюх 1996: 3]. А річ у тім, що мала Мар'яна давній гріх, який розпочався з огірків, що сіяла їх у ланці.

Її троє дітей роз'їхалися по світах, вряди-годи з'являючись до матері: хто з внутрішньої потреби, а хто, щоб використати її для своєї вигоди. Письменник не концентрує увагу на цих персонажах, часто зображуючи їх через сприйняття матері. Тому, коли вона згадує дитинство та юність синів, то «їй *мовби хтось боляче й жорстоко натиснув на груди*» (191). Два сини – це дві протилежності у сприйнятті жінки: «Бориславко чорнявий, палахкий, завжди *як щойно вихоплений з вогню*. Євменко білявий, зеленоокий, неповороткий, завжди *як щойно скупаний в холодній воді*» (168).

Найменше інформації ми отримуємо про молодшого – Євмена. У житті він абсолютно беззахисний, пливе за течією. Єдиний його протест виявився, коли взнав, що матір віддають у дім пристарілих: «Він стояв непорушно – кощавий, невисокий, *як обрубаний телеграфний стовп*. Хитнувся, *мовби викопавсь із землі*» (230). Та завзяття вистачило лиш до моменту, коли треба було приймати рішення: «Обм'як*, мовби спорожнів*. Худющий, він зробився ще кощавішим: у куртці, штанях, *а як у мішку*» (230).

Найкраще у житті прилаштувався старший – Борислав, ставши начальником міліції десь у Прибалтиці. Ніщо його у

минулому не турбувало: «він виріс з нього*, як з куцої сорочки*» (167). Був хлопець у дитинстві хитрим і норовистим, «*як бичок*» (169), готовим на приниження заради вигоди. З молодих літ він зрозумів, що винен не той, хто вкрав, а той, хто попався. Тепер майор державтоінспекції веде себе «вкрадливо і тихо *як кіт*» (170). Це образ звичайного радянського кар'єриста, який колись відмовився від батька, «давно забув село і мову матері» (166). Про таких Борис Харчук писав: «У шаленій гонитві за мниме благополуччя нічого святого нема: ні традицій, ні розуміння добра й зла, ні добропорядності. Відкинувши всі заборони й табу, людина живе нижньою своєю половиною: її дії диктують не серце і розум, а кендюх» [Харчук 1991: 67].

Суперечливим у творі є образ Ліни, дочки Мар'яни. Дівчина виходила матір, коли у тої був інфаркт, і, навчаючись у Києві в аспірантурі, подекуди відвідує її у селі. Тому на загальному сірому тлі оповіді контрастними видаються описи Ліни: «В одноманітне лікарняне життя *ніби пробився промінець світла*» (183); «вродлива – *як у кіно*» (190); «Ліна була така, така *як у кіно*» (190).

І коли дівчина вперше почула від матері, що та хоче «в дім перестарків», то її реакція була передбачуваною: «Ліна скинулась, стенулась, *мовби її уперіщено нагаєм*. Раптом її поставило правцем – стояла *як статуя*:бліда й мертва» (208). Але, зауважує автор» «їй з очей хоча б скотилася одна сльоза» (209). Дочка, трохи поопиравшись, аж дуже активно почала вирішувати питання влаштування Мар'яни в інтернат. Після цього зображено зовсім іншу Ліну. Змінилися і порівняння, які більше не створюють ілюзію привабливості героїні: «Крутнулась, звинулась по хаті, *як змія*»(219); «сердита *як ніж*»(229).

Отже, ми бачимо, що для ідіостилю Бориса Харчука характерне використання порівняльних конструкцій, які є яскравим засобом характеристики персонажів. Письменник переважно вживає усталені народнорозмовні порівняння. Також зауважуємо непоодинокі звороти з оригінальними, часом нераціональними об'єктами порівнянь, що несуть значне стилістичне навантаження, спонукаючи до психологічно-філософських роздумів.

Література: *Голоюх 1996:* Голоюх Я. В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту: Автореф.

Дис. канд. філолог. наук. – К., 1996. – 20 с.; *Кучеренко 1959:* Кучеренко І. Л. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики. – К.: Вид-во Київ. у-ту, 1959. – 108 с.; *Співак 2008:* Співак І. Проблема розпаду патріархального роду: психологічний вимір (за повістю Б. Харчука «Онук») // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 56 – 62.; *Харчук 1986:* Харчук Б. М. Коляда // Подорож до зубра: Повісті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 113 –232.; *Харчук 1991:* Харчук Б. Слово і народ // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 9. – С. 61 – 67.

Тетяна Вільчинська, проф. (Тернопіль)

УДК 81 – 312
ББК 83.3 (4 УКр)

Мовна об’єктивізація дохристиянських вірувань українського народу (на прикладі концепту «бог»)

Стаття присвячена аналізу концепту «бог» в язичницькій картині світу. На прикладі дослідженого концепту розглянуто мовну об'єктивацію дохристиянських вірувань українського етносу та з'ясовано роль В. Гнатюка у збереженні генетичної пам'яті нашого народу.

***Ключові слова**: концепт, концептуальна семантика, лінгвокультурний сценарій, язичницька картина світу, дохристиянські вірування, В. Гнатюк.*

The article is devoted to the analysis of the concept «god» in the pagan world picture. On the example of the studied concept the linguistic objectivity of pre-Christian beliefs of the Ukrainian ethnos is considered and the role of V. Hnatiuk in the maintainance of genetic memory of our people is found out.

***Key words**: concept, conceptual semantics, lingocultural script, pagan picture of the world, pre-Christian beliefs, V. Hnatiuk.*

Активізація дослідницьких зацікавлень у сфері сакрального зумовила і наш інтерес до його вивчення. Предметом розгляду в запропонованій статті, зокрема, стала мовна об'єктивація концепту «бог» в язичницькому сценарії. Зауважимо, що нові можливості в цьому напрямку з'явилися

наприкінці XX ст. у зв'язку з активізацією лінгвокультурних досліджень та поширенням у науковому обігу поняття «концепт», яке охоплює те, що індивід знає, передбачає, думає, уявляє про об'єкти світу (Р. Павільоніс). Із такого його трактування випливає «багатоярусність» концепту, властива йому різноманітність численних відношень і опозицій, його наукове й культурологічне, узусне та індивідуальне розуміння, етимологічне й актуальне тлумачення тощо. Необхідно наголосити на тому, що з'ясування специфіки сакральних концептів передбачає аналіз особливостей їхньої лінгвалізації у двох сценаріях – язичницькому, і християнському. І хоча в сучасній світоглядній парадигмі основним сценарієм для розуміння Бога є християнський, оскільки він постійно підживлюється сучасною релігійною практикою, проте розгляд досліджуваного концепту почнемо саме з язичницького як історично первинного, що практично існує як пам'ять слова. Зауважимо, що в свій час відомий фольклорист, етнограф В. Гнатюк звертав увагу на те, що «з бігом часу згинула пам'ять про давню релігію наших предків, а лишилися тільки останки між простим народом у численних його віруваннях, обрядах, зашептуваннях, оповіданнях та піснях. Певна річ, що й ті останки не доховалися в первісній чистоті; з бігом часу мусили вони підлягати постороннім впливам; одно забувалося, друге ставало незрозумілим і заступалося відповідним новотвором» [Гнатюк 1991: 385]. Згідно з цим науковець ставить, як він сам стверджує, завдання відтворити образи «дохристиянських постатей на підставі матеріалів, записаних з уст народу, але не вдаючися при тім у ніякі інтерпретації, пояснювання та здогади, яких повно у мітологів, та з яких досі мало що устоялось» [Гнатюк 1991: 385]. Все це зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Переведення проблеми розрізнення Бога в язичницькому і християнському сценаріях у лінгвальну площину виявляє певні відмінності та подібні моменти в його інтерпретації, до яких привертали увагу Ю.Карпенко, Л.Панова, О.Федик та ін. Перш за все розмежування християнського і язичницького богів виражається за допомогою графічного показника: написання слів, що вживаються на їх позначення, відповідно - з великої *(Бог)* і малої *(бог)* літери. Простежуються й окремі

граматичні особливості – вживання першого слова лише в однині *(Бог),* а другого – як в однині, так і множині *(бог - боги);* відсутність родових корелятів у першого і наявність їх у другого *(бог, богиня, божество)*. Спостерігаються також і деякі особливості сполучуваності, наприклад, у язичництві – *бог сонця, бог грому* та ін. Ще однією диференційною ознакою є формування різних лексичних гнізд навколо цих теонімів. Для лексеми *Бог* – це *Господь, Всевишній, Творець, Спаситель, Вседержитель* та под., для слова *бог* – передусім *божество.* Щодо спільних ознак, то, з огляду на антропоцентричний характер мови, Бог в обох сценаріях визначається насамперед як сила персоніфікована, а відтак наділена людськими предикатами, яка, проте, на відміну від людини, є всемогутньою, всесильною, всезнаючою, довершеною тощо та, найголовніше, безсмертною. Подальший виклад будуємо за принципом від ієрархій земних до небесних, розуміючи під ієрархією порядок підпорядкування у системі понять «бог» – «світ» – «людина».

З'ясування семантики концепту «бог» можливе лише на основі узагальнення інформації про нього, яка виявляє себе на різних рівнях свідомості, значною мірою залежних від сфери застосування мови, особистого досвіду і т. ін. До таких рівнів належать науковий і «наївний». Перший із них відзначається високим ступенем універсальності, тоді як другий відбиває національно-культурну специфіку в усій її повноті. Зауважимо, що для пересічних мовців актуальними є не стільки наукові дефініції вказаного поняття, скільки ті смисли, що виявляють себе у так званій «наївній релігії»«. На рівні наївної свідомості бог – це передусім «творець, володар таїн земних і космічних, про якого у давніх українців було своє розуміння як про єдиносущого Господа, спасителя світу, що прийде до людей й охоронить від зла» [Войтович 2005: 34].

Запропонований лінгвокультурний сценарій для лексеми *бог(и)* базується на прототипному розумінні богів як «міфологічних персонажів, що репрезентують вищий рівень релігійно-міфологічної системи епохи язичництва» [Славянские древности 1995: 204]. Віра у богів - це поступальний етап цивілізаційного розвитку, який демонструє контакти між сферою сакрального і профанного та виступає базою виникнення

нових релігійних ідей. На рівні богів міфологічне начало знаходило достатньо індивідуалізовані форми вираження, найбільш повно реалізувався антропологічний шар давніх релігійно-міфологічних уявлень, людина втягувалась в активне спілкування зі сферою божественного. Боги наділялися найбільшою силою і можливостями й відповідно розглядалися як вищі сакральні цінності [Славянские древности 1995: 204 – 205]. У релігійно-міфологічній системі окреслюються такі важливі компоненти концептуальної семантики, як: «надзвичайність», «надприродність», «верховність», «всемогутність» і под. Тут же задаються передумови для тлумачення богів як особистостей, з якими людина може спілкуватися, вимолюючи для себе певні блага, просячи про порятунок.

Відомо, що віра в різних богів, кожен з яких відповідав за певну сферу буття, називається політеїзмом. Водночас це не єдині вірування, характерні для язичницького світогляду. Сьогодні, на жаль, науковці говорять про те, що походження початкових релігій губиться у віках [Леонидов 2005: 15]. Однак є всі підстави стверджувати про наявність у давніх народів, крім політеїстичних, також анімістичних, пантеїстичних та монотеїстичних вірувань. Анімістичні уявлення зумовлені вірою в те, що за кожним явищем природи стоїть персоніфікована істота – дух, прихильний або ворожий до людини. Пантеїзм ґрунтується на ототожненні бога з природою (що є близьким до анімізму) і, нарешті, монотеїзм передбачає існування єдиного бога. Нагадаємо, що поки не було віри в богів, люди поклонялися неживим предметам і називалося це фетишизмом [Леонидов 2005: 16].

Відтак, у язичницькій картині світу обожествлялися ніч, поріг, стіл та інші предмети родинного культу; окремо виділялися божки природи, яких було чимало (І. Огієнко); а також започатковувався монотеїзм, щоправда, досить віддалений від сучасного.

Подібну думку висловлював і В. Гнатюк, стверджуючи, що «наші давні предки були з огляду на віру пантеїсти. Вони вірили, що ввесь світ, небо, повітря й уся земля заповнені богами та що вся природа жива, повна всякого дива, в ній усе думає й говорить нарівні з людиною та богами» [Гнатюк 1991: 383]. Висловлену думку науковець аргументує рядками із таких

писемних пам'яток, як «Хождение Богородицы по мукам» і Густинського літопису, в яких, за словами вченого, маємо виразні натяки на культ дерев, рік і джерел: «Иные кладезем, езером, рощевиям жертву приношаху» [Гнатюк 1991: 384].

Загалом же виразна тенденція характеризувати релігію слов'ян при її зародженні як пантеїзм простежується з часу появи праць О. Афанасьева. На його думку, об'єктом релігійного обожнювання була насамперед природа [Афанасьев 2002]. її спочатку сприймали як ціле, пізніше розвиток релігійних уявлень привів до диференційного сприйняття природи і подрібнення образу божества [Топорков 1997: 139]. Але за будь-якого підходу фактом залишається те, що політеїзм як важливий етап розвитку релігійної свідомості східного слов'янства існував тривалий час і становить дослідницький інтерес як своєрідний вид творчої активності етносу. Як зауважував В. Гнатюк, «на чолі світу стояли боги, що всім кермували; за ними тягнувся цілий ряд нижчих божеств та демонів, які старшим богам стояли до послуги; на кінці стояли люди, обдаровані надприродною силою...» [Гнатюк 1991: 383 – 384].

Тому уже в кінці язичницького періоду у слов'ян поширюються локальні системи богів із відповідною ієрархією, культом, з'являються храми. Серед богів починають виділятися такі, що стають центрами, навколо яких групуються всі інші (як у випадку із Перуном у київському пантеоні). В. Гнатюк, посилаючися на Іпатієвський літопис, також згадує «головних богів» - Хорса, Дажбога і Стрибога [Гнатюк 1991: 384]. За словами М. Костомарова, слов'янське розуміння бога – це не ототожнення його з природою і не розуміння природи як божества; слов'яни поклонялися не дубу, не каменю, а тій силі, яка їх створила [Костомаров 1994: 201 – 203]. Слов'янська міфопоетична уява все частіше змальовує єдиного верховного бога у язичницькій картині світу. У світогляді давніх українців таким «єдиносущим Господом, Богом Творцем міг бути Бог Всебог (Дідо-Всевідо), якого ще називали Великим Богом, Старим Богом, Прабогом» [Войтович 2005: 34].

І хоча цитована думка, особливо щодо найменувань такого бога, викликає застереження, проте вона знаходить

підтвердження у фольклорі – казках, легендах, переказах. У них народна уява часто змальовує бога у вигляді старця, наділеного надприродною силою, який ходить по землі і творить чудес – зцілює хворих, робить бідних багатими (наприклад, казка про названого батька). Зазвичай такий бог – уособлення правди і справедливості. Тому частіше він мислиться не лише як творець і управитель світу та людей, а як і той, що любить своє творіння та дбає про нього, як уособлення щастя, добробуту тощо.

Зауважимо, що, незважаючи на певну близькість різних етнічних уявлень про язичницьких богів, слов'янська міфологія у цьому плані помітно відрізняється від інших. Традиційно вона вважається не такою розгалуженою, як, наприклад, грецька, іранська, римська, кельтська або навіть германська. А В. Гнатюк з цього приводу додає, що «українська мітологія не є в цілості оригінальним витвором нашого народу, лише спільним добром усіх слов'ян, хоч поодинокі епізоди та подробиці є й оригінальні» [Гнатюк 1991: 386].

З погляду мовної концептуалізації бога в язичницькому сценарії цікавими є коментарі Ю. Карпенка, який виділяє п'ять етапів язичництва. Перший, водно-рослинний, етап нашого язичництва дослідник пов'язує зі словами: *Буг, богила, богорожник, богульник, бук* тощо; другий, вогнепоклонницький, – з лексемами: *багаття, багатий, багатство* та под.; третій, скотарський, із похідними утвореннями, поширеними в діалектній мові: *богун* із значенням «шлунок», а також переважно з тою ж семантикою: *божок, богук, бажок* та ін.; четвертий, хліборобський, передусім відображений у дериваті *збіжжя*. І, нарешті, п'ятий етап, що став перехідним до християнства, мовознавець визначає як період абстрагування. Міфологічна система все більше узагальнюється, універсалізується, цілковито регламентуючи життя кожної людини. З'являється поняття Долі, що визначає такі лексичні антиномії, як: *багатий – убогий; багатій, багач — неборак, небога* та под. [Карпенко 2003:163 – 169].

Лінгвальна концептуалізація в язичницькому світогляді виразно простежується у практиці називання богів – відповідне слово виступає складником численних

давньоукраїнських теонімів на зразок: *Білобог, Стрибог, Дажбог* тощо; компонентом парафрастичних сполук: *бог місяця, бог скотарства* та под. Для цієї лексеми характерними стають певні дистрибутивні відношення, зокрема, вона сполучається з дієсловами: *молитися богам, задобрювати богів, жертвувати богам* тощо чи атрибутивами, наприклад, *собачеголовий бог* (Семаргл) різні смисли, акумульовані лексемою *бог,* на думку В. Жайворонка, виявляють себе у трьох концептуальних площинах: 1) давнє народне божество долі, щастя, блага, багатства і т. ін., яке протиставляється небогу, знедоленості; 2) єдиний і верховний бог у язичників; 3) боги – прабожества, яким поклонялися, а також персоніфіковані явища природи й життя [Жайворонок 2006: 43 – 44]. Зазвичай такі смисли позитивно конотовані, хоча й тут уже передбачається аксіологічна амбівалентність досліджуваної структури. Підтвердження цьому знаходимо також і в словотвірній парадигмі похідних із цим коренем: *багатий, багач, багатство* та *небога, зубожіти, божевільний.*

Отже, практика тлумачення бога через розкриття мовної і культурної семантики його вербалізатора, що зумовлює й інші лінгвальні характеристики відповідної лексеми, дозволяє інтерпретувати номіновану нею ментальну одиницю як концепт, у цьому випадку язичницький, репрезентований іменником-загальною назвою *бог.* Ієрархія такого концепту визначається трьома ключовими компонентами відповідного сценарію: визнанням єдиного верховного бога, вірою в багатьох богів, кожен із яких відповідає за якусь ділянку буття (Д), та владою усіх богів над світом і людиною:

Зауважимо що частіше подібну ієрархію розглядають як дворівневу, побудовану за принципом боги (вищі) - людина (нижча) *[Панова 2003: 407].* На наш погляд, якщо йдеться про пізній період розвитку язичництва, в ієрархічній системі богів уже простежується й третій рівень верховенства одного бога - важлива передумова монотеїстичного уявлення про нього, яке притаманне християнству. Крім того, відомо, що не всі автори визнають політеїзм слов'янської язичницької міфології, багато авторитетних учених у XIX ст. підтримували тезу про первісний монотеїзм (І. Срезневський, М. Костомаров, Д.

Шеппінг): «слов'яни визнавали одного Бога, батька природи», який «випустив із себе духів, що населяють матерію» *[Костомаров 1994: 201]*. Таким чином, досить резонансною залишається думка, за якою первісною релігією язичників був монотеїзм *[Топорков 1997: 180]*. З огляду на це, трьохрівнева ієрархія видається більш умотивованою.

Перспективи досліджень подібного типу вбачаємо у кількох напрямках. З одного боку, з'ясуванню природи сакрального буде сприяти лінгвокогнітивний підхід, який передбачає застосування таких понять, як «концепт», «концептосфера», «концептуалізація», «вербалізація» та под. З іншого, аналіз етнорелігійних уявлень українців дасть змогу проникнути у світогляд наших предків, змоделювати мовно-концептуальну сакральну картину світу українського народу. І нарешті, запропоноване дослідження актуалізує науковий інтерес до спадщини В. Гнатюка, який зробив так багато для збереження генетичної пам'яті нашого народу.

Література: *Афанасьев 2002:* Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: поэтические воззрения славян на природу / Сост., подгот. текста и примеч. Ю. Медведев. – М.: Эксмо, 2002.; *Войтович 2005:* Войтович В.М. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.; *Гнатюк 1991:* Гнатюк В. Останки передхриянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим, та біогр. нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк; вст. ст. / А.П. Пономарьова. – К.: Либідь, 1991. – С 383 – 406.; *Жайворонок 2006:* Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.; *Карпенко 2003:* Карпенко Ю. Українська ментальність: палеолінгвістичне декодування ЛІ /. Бог // Волинь-Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2003. – №10. – С. 162 – 170.; *Костомаров 1994:* Костомаров М.І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – 384 с. *Леонидов 2005:* Леонидов Ф. Введение в вероучение народов мира: справ, пособие. – М.: Флинта, 2005. – 123 с.; *Панова 2003:* Панова Л.Г. Слово *Бог* и его значение: От иерархии небесной – к иерархиям земным // Логический анализ язика: Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка / Сост. и отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2003. – С. 405 – 414.; *Славянские древности 1995:* Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Отв. ред. Н.И. Толстой. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1. –584 с.; *Топорков 1997:*

Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. - М.: Индрик, 1997. – 456 с.

Н.Ф. Венжинович, доц. (Ужгород)

УДК 81’373.7:82.0 (477)
ББК 81+83.3 (4Укр)

Фразеологічна картина світу у творах Бориса Харчука

Стаття присвячена опису фразеологічної картини світу у творах Бориса Харчука. На конкретних текстових прикладах авторка ілюструє мовну майстерність письменника. Робиться висновок про те, що за допомогою фразеологізмів митець різнобічно зображає навколишню дійсність, творить неперевершені образи.

***Ключові слова**: Борис Харчук, фразеологізм, фразеологічна картина світу, мовна майстерність.*

The article focuses on the description of phraseological world model in the works of literature by Boris Kharchuk. The author illustrates language skills of the writer on concrete examples. The conclusion is made that with the help of phraseologisms the worker of art depicts social surroundings in a versatile manner, creates consummate image.

***Key words**: Boris Kharchuk, phraseologism, phraseological world model, language skills.*

Сучасні лінгвістичні дослідження все частіше виконуються в контексті антропоцентризму, коли у центрі уваги знаходиться людина, її вчинки, риси характеру, звичаї, фізичний та емоційний стан тощо, тобто мовні явища аналізуються з позицій людини-творця. Людина завжди прагнула пізнати світ, у якому живе, пізнати саму себе. У цьому непростому і тривалому процесі вона витворила неповторні мовні перлини, які іменуються фразеологізмами.

У працях із фразеології відображені різні проблеми: суть та визначення фразеологізмів, їх походження тощо [Алефиренко 2008; Венжинович 2007; 2010; Селіванова 2010; Ужченко 2006 тощо]. Погоджуємося з думкою О.О. Селіванової, яка зазначає, що дискусійними проблемами фразеології і сьогодні залишаються: 1) межі фразеологічного масиву; 2) рівневий статус фразеологічних

одиниць; 3) семіотична й номінативна природа фразеологізмів як результатів вторинної номінації; 4) класифікація фразеологізмів; 5) їх мотиваційні особливості в діахронії і синхронії; 6) співвідношення зворотів із текстом і дискурсом тощо [Селіванова 2010: 770].

Попри те, що нині є багато різнопланових досліджень із фразеології, спеціально у цьому руслі творчість Бориса Харчука ще не була предметом наукових зацікавлень. Ми ставимо собі за *мету* схарактеризувати найважливіші вияви буття, відтворені у фразеологізмах, які використав у творах Борис Харчук. Для реалізації мети плануємо проаналізувати стійкі вирази, зафісовані нами у романі «Майдан» [Харчук 1991]. У межах пропонованої статті наведемо найбільш
репрезентативні стійкі одиниці.

Як і В.Д. Ужченко, вважаємо, що фразеологізм – надслівна, семантично цілісна, відносно стійка, відтворювана і переважно експресивна одиниця, яка виконує характеризуючо-номінативну функцію [Ужченко 2007: 26]. У процесі дослідження ми виокремили такі тематичні групи фразеологічних одиниць, що їх використав Борис Харчук для відтворення дійсності, характерів, учинків його персонажів: 1. Фразеологічні одиниці (далі – ФО) на позначення зовнішності людини: *засушений гриб на двох ногах* [Харчук 1991:34]*; парує ж бог лебідку з гнидою* [Харчук 1991:226]*; її голівка – маківка у білій хустці* [Харчук 1991:128]*; а очі – два повні відра під коромислами брів – хлюпали живою синявою* [Харчук 1991:163]*; очі – двоє блукливих вогників* [Харчук 1991:182]*; він жид – насіннячко Ізраїлю* [Харчук 1991:313]; 2. ФО на позначення способу дії: *А Мокрина краєм ока дивилася з вікна* [Харчук 1991:34]*; ми помстимося вогнем і мечем* [Харчук 1991:199]*; у старости – як у бога за пазухою* [Харчук 1991:223]*; а ти мої застороночки очима жереш [*Харчук 1991:187*];* 3.ФО на позначення місця, напряму дії: *Мокрина вивихнулася з хати* [Харчук 1991:34]*; Антон пустив очі на вулицю: не хотілося, щоб його тут хтось побачив* [Харчук 1991:35]*; а коли осадників спровадили до білих ведмедів, вони переїхали собі на хутір, на все готове [Харчук 1991:38];* 4.ФО на позначення часу дії: *відчув, що вдарив його дзвін* [Харчук 1991:86]*; сам навідався ні світ ні зоря на розвідини* [Харчук 1991:117]*;до сходу сонця не виходити* [Харчук

1991:117]*; таки бралося на світанок* [Харчук 1991:184]*; ще ранок не продирається* [Харчук 1991:145]: 5. ФО на позначення дій людини стосовно інших: *вона грала карими очима з-під чорних брів* [Харчук 1991:37]*; я* ***не даватиму*** *цьому кодлу* ***спуску*** *[Харчук 1991:95]; мені всі тим* ***очі випікають*** [Харчук 1991:98]*;мене в школі вчили, що пани* ***окуповують*** *не тільки* ***землі,*** *а й* ***душі*** [Харчук 1991:99]*;* ***лихе око*** *на себе ще лихіше знайде [Харчук 1991:100];я* ***камінчика не залишив би*** [Харчук 1991:100]*;він* ***крові нашої насмоктався*** [Харчук 1991:101]*;* ***косив очима майдан****, упізнавав, де його били й не добили* [Харчук 1991:118]*; ти що, хотів, щоб я тобі* ***в рот заглядав****...* [Харчук 1991:119]*;Єндриховський стояв, спостерігаючи, що всі* ***їдять його поїдом*** [Харчук 1991:120]*; вони* ***піднесли йому фігу****, а Антось подався в колгосп, і тепер йому* ***чорт дітей колише*** [Харчук 1991:121]*;* ***вилупила баньки*** *на Єндриховського* [Харчук 1991:125]*; хіба йому й без того не* ***цвіркають в очі*** [Харчук 1991:127]*; Євген* ***носився*** *з Туром на плечах,* ***ніби дурень із ступою*** [Харчук 1991:175]*; зачав* ***жити на віру*** *з Федоською* [Харчук 1991:197]*;* ***кишка тонка****, – відказала Тодорка [Харчук 1991:269] ; усі вони такі –* ***розчиняють людську душу*** [Харчук 1991*:279];* ***собаці собача смерть*** [Харчук 1991: 102]*; Євген* ***проковтнув пілюлю:*** *ляндвірт зовсім з ним не рахується* [Харчук 1991:119]*; ви сильні* ***під чужим крильцем*** [Харчук 1991:121]; 6. ФО на позначення фізичного, емоційно-фізичного стану людини:*...відчуваючи, як* ***вогнем пече в горлі****...* [Харчук 1991:42]*; сама її* ***душа просилася з грудей*** [Харчук 1991:62]*;вийшла Тодорка,****стояла-палала, як свічка*** [Харчук 1991:63]*;* ***жаль узяв за серце*** [Харчук 1991: 118]; ***камінь на нервах****, а не людина* [Харчук 1991:174]*; гаряча* ***кров неспокійно пульсує у скронях*** [Харчук 1991:223]*;* ***кров залила йому обличчя*** [Харчук 1991:251]*; Ромцьо закулів би,* ***перемерз би на сіль*** *[Харчук 1991:324]; Віта зраділа в душі: мовляв,* ***і чортові тісно в пеклі*** *[Харчук 1991:238]; у медицині це називається* ***вдруге прийти на світ*** [Харчук 1991:314]; 7. ФО на позначення мовленнєвої, розумової, мисленнєвої діяльності: *зберуться –* ***кидають один на одного словами-каменями****; так розмовляли* [Харчук 1991:62]*; а в тебе* ***язичок****, Тодорко,* ***що бритва*** *[Харчук 1991:82];* ***ти в штанях****, а* ***твій Філик у спідниці*** [Харчук 1991: 82]*; а Кос* ***відводив душу****, матюкаючись [*Харчук 1991:318]*; і вони сиділи,* ***стуливши губи***

[Харчук 1991:250]*; Антось спостеріг зброю і* ***взяв це собі на карб*** *[Харчук 1991:186]; вона* ***не могла дійти глузду*** [Харчук 1991:36]*; от Ромця шкода:* ***не дійшлий розумом*** [Харчук 1991:66]*;* 8. ФО на позначення збезчещеної дівчини: ***згвалтована совість села; дівка совість*** [Харчук 1991: 123]*;****крива і неспокійна совість села*** [Харчук 1991:124]*;* 9. ФО на позначення позитивних якостей людини: ***їхні чисті душі*** *були відкриті для добра й краси* [Харчук 1991: 133]; *націоналіст* ***із самісінького пуп'янка*** [Харчук 1991: 135]; *нація, народ –* ***неопалима купина*** [Харчук 1991:136]*; вас* ***голими руками не візьмеш*** [Харчук 1991:162]*; подумаєш – жінка, діти,* ***родинне вогнище****, а я що,* ***батіг із прядива*** [Харчук 1991:197]*; у нього –* ***гостре око*** [Харчук 1991: 312]*;* ***руки просили роботи*** [Харчук 1991:345]*;* ***Україна понад усе*** [Харчук 1991:55]*;****знати добро і зло*** [Харчук 1991:55]*;* 10. ФО на позначення негативних дій, якостей людини: *з таким* ***далеко не заїдеш*** [Харчук 1991:141]*;* ***не дай боже з хама пана*** [Харчук 1991:200]*;* ***хто росу збив****, а ти кому воду носиш [Харчук 1991:335]; скажені собаки їм потрібні. Вони* ***кидатимуть їм по кісточці*** [Харчук 1991:344]*;* 11. ФО на позначення стану предмета, явища: *чекай, чекай,* ***курчат осінь полічить*** [Харчук 1991:146]*;****на безриб'ї і рак риба*** [Харчук 1991:160]*; на цій землі* ***ріки течуть молоком****, а* ***земля повнитиметься медом*** [Харчук 1991:95]*;* 12.ФО на позначення кількості: *а в нього* ***того життя – жменька*** [Харчук 1991:130]*; Марія мала* ***крапельку радості*** [Харчук 1991:59].

У результаті наших наукових пошуків констатуємо, що Борис Харчук використав у романі «Майдан» понад 200 фразеологічних виразів, за допомогою яких зумів створити неповторну картину життя і діяльності своїх героїв. Ми умовно поділили весь зафіксований матеріал на 12 тематичних груп. Серед найбільш репрезентативних виявилися стійкі вирази на позначення способу дії людини, фізичного та емоційно-фізичного стану людини, розумової та мовленнєвої її діяльності. Неперевершеними є стійкі одиниці на позначення зовнішності людини, її позитивних та негативних дій, властивостей. Зазначимо, що автор використав як загальнонародні надбання, так і свої вирази, які сприяють глибшому розкриттю характерів літературних героїв. Спостегігаємо активне використання синонімії, багатозначності фразем, що засвідчує виражальне багатство української мови.

У використаних Борисом Харчуком фразеологізмах повною мірою відтворено найвагоміші риси української ментальності. Це, зокрема, любов до рідної землі, готовність завжди відстояти її інтереси, природна краса, працелюбність, емоційність, уміння точно підібрати слово у конкретній комунікативній ситуації, а де потрібно – промовчати тощо.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що твори Бориса Харчука є благодатним матеріалом для подальших наукових студій у галузі фразеології, оскільки дають можливість заглянути в його творчу лабораторію, спостерегти майстерність у відтворенні художніх образів. Без сумніву, подальші наші наукові пошуки можуть бути зосереджені на поглибленому аналізі складників фразеологічної картини світу знаного письменника. Адже саме у неповторних фразеологічних перлинах захований віковічний дух українського народу, його вміння критично поставитися до своїх недоліків і відобразити позитивні сторони буття, свої переживання і мрії.

Зі сторінок творів Бориса Харчука промовляють до нас його літературні герої. Завдяки майстерності автора їх мовлення соковите, барвисте, наповнене глибоким змістом. Вивчаючи, зокрема, роман «Майдан», ми заглибилися у ту епоху, яка стрімко віддаляється від нас у часі, але люди, які жили й творили тоді, близькі нам духовно, бо ми ж – українці, ми варті того, щоб про нас знав світ, знав, яким було життя в Україні тоді і яким воно стало тепер.

Література: *Алефиренко 2008:* Алефиренко Н.Ф. Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. Монография. –М.: ООО Изд-во «Элпис», 2008.– 271 с.; *Венжинович 2007:* Венжинович Н.Ф. Про формування фразеологічної картини світу // Вісник Дніпропетровського університету: Зб.наук.пр. – Дніпропетровськ, 2007. Серія Мовознавство. – Вип.13. – Т.1. – С.50 – 58.; *Венжинович 2010*: Венжинович Н.Ф. Позитивна репрезентація людини у фразеологізмах української мови // Українська мова: науково-теоретичний журнал Інституту української мови НАН України. – № 2. – К., 2010. – С. 33 – 43.; *Селіванова 2010:* Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. – Полтава: Довкілля-К, 2010. – 844 с.; *Ужченко 2006:* Ужченко В.Д. Нові лінгвістичні парадигми «концепт - фразеологізм - мовна картина світу // Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку: збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2006. – С. 146–151.; *Ужченко 2007:* Ужченко В.Д., Ужченко Д.В. Фразеологія сучасної української мови. Підручник / – К.: Знання, 2007. – 494 с.; *Харчук*

1991: Харчук Борис. Твори: В 4 т./ Упоряд. Р.Б. Харчук. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. Майдан. – 539 с.

О.І.Волянюк, канд. філол. н.(Кременець)

УДК 81’373.7:82.0 (477)
ББК 81+83.3 (4Укр)

Особливості функціонування топонімів у повістях Бориса Харчука «Теплий попіл» та «Крижі»

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування топонімів у творах Б. Харчука «Теплий попіл» та «Крижі», з’ясуванню їхньої семантико-стилістичної ролі.

***Ключові слова**: літературна ономастика, топонім, ойконім, функція.*

Summary. The article is dedicated to the investigation of the peculiarities of functioning of toponyms in the creative works «Warm ash» and «Kryzhi» by B. Kharchuk, the analysis of their semantico-stylistic role.

***Key words**: literary onomastics, toponym, oikonym, function.*

Кожна назва – «то загадка, проблема, розв’язання якої має жагуче пізнавальне значення. Воно й дає ключ до розуміння краси рідного краю, його мови, історії… Якби їх усі, або бодай найголовніші зібрати і вивчити, ми б побачили нашу землю у новому світлі, збагатилися віковим досвідом людства, почерпнули із підземних скарбниць, інколи знаних предками, але не відомих нам» [Стрижак 1967: 3 – 4]. За словами К. Цілуйка, з усіх категорій лексики саме топонімія найвиразніше зберігає безпосередні й реальні співвідношення між явищами мови і різними сторонами суспільного життя. Кожний народ дає свої назви водам, лісам, горам, долинам, полям, лугам, містам і селам. У цих назвах відбивається історія його матеріальної і духовної культури, побуту, історія його природно-географічного середовища. Тому географічні найменування, які органічно вплетені в лексичну систему мови, становлять цінне, а часом і єдине джерело історичного вивчення народу, його мови і культури [Цілуйко 1957: 63]. Вони є предметом вивчення ономастики як науки про власні назви.

У другій половині ХХ ст. виокремилась окрема галузь ономастики – літературно-художня ономастика, оскільки вивчення мови художньої літератури також неможливе без аналізу власних назв, вплетених у канву твору. Топоніми, вжиті письменником у тексті твору, дають неоціненну інформацію для інтерпретації тексту, вони забарвлюють його, увиразнюють, виконуючи при цьому істотну текстотвірну функцію. Хоча топоніми є найбільш очевидним і чітким засобом локалізації місця дії у творі і, як і антропоніми, мають конкретне емоційно-експресивне навантаження, питання їхньої стилістичної ролі та функціональних ознак у художньому творі вивчено недостатньо. Основна увага приділяється антропонімам. Сьогодні особливо активно досліджують ономастикони багатьох українських та російських письменників, зокрема П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Коцюбинського, Ю. Яновського, Л. Костенко та інших.

З'явилось чимало праць, присвячених загальним і жанровим проблемам топоніміки художнього твору. Серед них праці В. Топорова, С. Перкаса, І.Марунича, Ю. Карпенка, Г. Лукаш, Т. Немировської, О. Фонякової, М. Фененка, О. Сколоздри та інших. Так, досліджуючи функції топонімів у художньому творі, Ю. Карпенко виокремлює топоніми «переднього» плану і топоніми «заднього» плану. Подібний поділ і в Г. Лукаш: «Поетичні топоніми як засоби реалізації мистецького задуму створюють своє семантичне поле по відношенню до системи дійових осіб. Вони або безпосередньо стосуються життя героя, вказують на координати його місцеперебування, або служать орієнтирами у світлі існування другорядних осіб [Лукаш 1997: 8].

Російська дослідниця О. Фонякова зазначає, що географічні назви служать композиційно-мовленнєвим засобом створення документальності оповіді в авторській мові, по-різному розкриваючи образ автора-оповідача; пов'язані з розвитком сюжету й мікротем тексту… Окремо дослідниця виділяє семантико-стилістичні функції власних назв, що зберігають номінативну функцію як загальну. Серед них: реально-географічна, нейтрально-описова; знижено-побутова, конкретно-біографічна; просторічно-комічна, гумористична; піднесено-лірична, поетична [Фонякова 1991: 83 – 84]. На думку О. Сколоздри, дослідження

онімного простору художнього твору варто проводити на двох рівнях: синтагматичному та парадигматичному, що сприяє системному підходу до вивчення власних назв. Як відомо, оцінні, емоційно-експресивні конотації зазнають значної трансформації в художньому тексті і стають текстуальними під впливом системних зв'язків власного імені з парадигматичним (тематичним) і синтагматичним (мовленнєвим) контекстом твору [Сколоздра 2010: 356].

Комплексний аналіз топонімів у творчості Б. Харчука, за нашими даними, ще не здійснювався. Отже, предметом вивчення є топонімний простір названих повісте. Метою нашої розвідки є висвітлення особливостей функціонування топонімів у творах Б. Харчука «Теплий попіл» та «Крижі», з'ясування їхньої семантико-стилістичної ролі, текстотвірної роль топонімів як засобу локалізації місця дії і засобу стилізації. Здійснена розвідка зможе доповнити загальну теорію літературної ономастики.

Повісті Б. Харчука «Теплий попіл» та «Крижі» – перші твори про війну. На локальному сюжетному матеріалі автор досліджує характери своїх героїв, їх морально-етичну сутність. Письменник показує трагедію українського селянина, людини праці, поставленого на грань життя і смерті. У досліджуваних нами повістях функціонує тридцять вісім топонімів. Серед них – макротопоніми (Україна, Крим, Європа, Німеччина, Русь), хороніми (Волинь, Катеринославщина, Крижанівщина), ойконіми (Добриводи, Крижі, Тараж, Рим, Новгород, Брест, Чернівці, Львів, Київ, Перемишль, Городище), гідроніми (Дніпро, Вісла, Волга, Прип'ять, Крижечанка), мікротопоніми (Вовчий Яр, Іванова Долина, Глиняки, Перначівка, Волоки, Чорний ліс), ороніми (Чернеча гора, Лиса гора, Карпати).

Найбільш функціонально навантаженими є ойконіми Крижі, Городище (Старе Городище) та мікротопоніми Перначівка, Вовчий Яр, Волоки. Вони і є топонімами переднього плану. В цих поселеннях відбуваються події, описані на сторінках повістей, з ними пов'язані долі головних персонажів.

Ойконім Крижі, однойменний аналізованій нами повісті, вжитий у творі 15 разів. Він виконує переважно номінативну, реально-географічну функцію, а також виступає засобом опосередкованої характеристики персонажів. Паралельно автор

вживає хоронім Крижанівщина та гідронім Крижечанка: «Батько кував вози, якими їздила вся Крижанівщина» [Харчук 1981: 90], «Крижечанка вийшла з берегів, клекотала, вируючи під мостом» [Харчук 1981: 191], «Крижечанка текла чиста, холодна й недоступна» [Харчук 1981: 177]. Такими ж чистими, твердими у своїх переконаннях і поглядах виступають персонажі повісті «Крижі» – учитель Проскурняк і його учні Оленка, Мартин і Лесь: «Річка – Крижечанка і Оленка наша – крижечанка, а ми крижисті», – сказав Проскурняк» [Харчук 1984: 76]. Паралельно з ойконімом Крижі часто вживаними є мікротопоніми Перначівка (13 разів) та Волоки (9 разів). Їхня функція, перш за все, локалізаційна: «За собором, на Перначівці, червоніють ряди котеджів, де живуть ляндвірт, комендант гестапо…», «… удвобіч розкинулась бідна Перначівка, за нею лежать Крижі, кричать поїзди…» [Харчук 1981: 91; 100-101], «залізниця ніби віддаляє Волоки від Перначівки» [Харчук 1984: 86].

У текстах обох повістей функціонує ойконім Городище або його варіант – Старе Городище (вживається 8 разів). «Старе Городище – хати терасами, на предковічних валах – спадає до мосту, до зачиненого млина, до річки, відбиваючись у її водах»; «Вони вибираються на чолопок Старого Городища» [Харчук 1981: 105]; «Велике, добре сонце, зійшовши із-за Старого Городища, заливає промінням Крижі» [Харчук 1981: 91]. Як бачимо, реально-географічна функція цього оніма сприяє створенню пейзажних картин у творах. Проаналізовані нами топоніми найчастіше простежуються в авторській оповіді. У мовленні дійових персонажів найбільш частотним є мікротопонім Вовчий Яр. Він вживається 37 разів. Це пов’язано, на нашу думку, із кульмінаційною подією твору: у Вовчому Яру діти знайшли пораненого солдата, якого виходили, ризикуючи життям своїх дітей, Оленчині батьки. Письменник пояснює назву яру його географічними особливостями: «Яр глибочезний – Вовчий»; «Глибував, крутячись, Вовчий яр» [Харчук 1981: 106, 107]. Далі ця назва майже ніколи не покидає Оленчиних думок, дівчинка переживає глибоке внутрішнє хвилювання за долю пораненого солдата: «Так і застрягло їй у голові – дядько з Вовчого яру» [Харчук 1981: 115]. Окрім основної, локалізаційної, функції цій

назві властива, на нашу думку, глибока емоційно-експресивна насиченість.

У повісті «Теплий попіл» Борис Харчук змальовує жахливу сторінку в історії України – трагедію спаленого в роки Великої Вітчизняної війни села разом з його жителями. Змальовуючи сильних духом, високоморальних дійових персонажів – діда Гриву і хлопчика Степана, акцентуючи увагу саме на глибині трагедії, автор майже наприкінці твору називає місце події та висловлює роздуми про її походження: «Дід говорив так, ніби уже нажився в землянці, з якої знову візьме початок село з дивною назвою Тараж, Тараж… Що означає це слово? Попробуй здогадайся!» [Харчук 1984: 182].

Є у текстах повістей і макротопоніми. Вони вживаються значно рідше, ніж попередньо охарактеризовані групи онімів. Відносимо їх до топонімів заднього плану. Макротопоніми разом із гідронімами виступають засобами стилізації, виконують хронотопічну функцію. Наприклад: «Учитель йшов у тому поході від Дніпра до Вісли. Україна пам’ятає такі бої хіба що за Хмельницького» [Харчук 1984: 94]; «Леся здуло до вікна: «Женуть у Німеччину» [Харчук 1981: 172].

Здійснений нами аналіз особливостей функціонування топонімів у повістях Бориса Харчука «Теплий попіл» та «Крижі» показує, що топонімія у названих творах представлена на різних рівнях: від макро- до мікротопонімії. Макротопоніми виконують переважно хронотопічну функцію та виступають засобом стилізації художнього твору. Головними функціями ойконімів є номінативна, локалізаційна та конкретно-географічна. Мікротопоніми виконують, в основному, номінативну та експресивну функції.

Література: *Лукаш 1997:* Лукаш Г. П. Ономастикон прозових творів В. Винниченка / Лукаш Г. П. – Дніпропетровськ, 1997.; *Сколоздра 2010*: Сколоздра О. Літературно-художня ономастика як предмет дослідження у вищій школі / Олеся Сколоздра // Вісник Львівського університету. Серія філол. – 2010. – Вип. 50. – С. 355 – 360.; *Стрижак 1967*: Стрижак О. С. Назви розповідають / Стрижак О. С. – К.: Знання, 1967. – 39 с.; *Фонякова 1991*: Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте. Учебное пособие. – Ленинград, 1991. – 104 с.; *Харчук 1984:* Харчук Б. Теплый пепел. Повести и рассказы / Б. Харчук. – М., 1984.; *Харчук 1981*: Харчук Б. Теплий попіл. Повісті і оповідання / Б. Харчук. – К., 1981. – 327 с.; *Цілуйко 1957*: Цілуйко К. К. Топонімія Покровського району Дніпропетровської області / К. К. Цілуйко //

Мовознавство. Наукові записки: т. XIV. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 62 – 90.

Статья посвящена исследованию особенностей функционирования топонимов в произведениях Б. Харчука «Теплый пепел» и «Кряжы», оределению их семантико-стилистических функций.

***Ключевые слова**: литературная ономастика, топоним, ойконим, функция.*

О.М. Гандзюк, доц. (Луцьк)

УДК 821.161.2.09:811.
ББК 81 373. 3 (4УКР)1

Специфіка функціонування віддієслівних утворень у повістях Бориса Харчука

У статті досліджуються віддієслівні утворення, використані в повістях Бориса Харчука. Аналізуються дієприкметники, дієприслівники, інфінітиви. Досліджено найтиповіші їх семантико-граматичні параметри.

***Ключові слова**: дієприкметник, дієприслівник, інфінітив.*

The article to deal with verbal creation, used in the story of Boris Charchuk. Participle I, participle II and infinitive are analyzed. Their typical semantic-grammatical options are investigated.

***Key words**: participle I, participle II, infinitive.*

Семантико-граматичний статус віддієслівних утворень проаналізований І. Р. Вихованцем [Вихованець 1988], [Вихованець 1992]. Проте особливості їх використання у мові творів окремих авторів ще досить мало вивчена. Тому обрану тему дослідження можна вважати актуальною. Мета цього дослідження полягає в ґрунтовному аналізі специфіки віддієслівних утворень у повістях Бориса Харчука. Завдання роботи: проаналізувати особливості використаних автором дієприкметникових форм; схарактеризувати семантичну специфіку дієприслівників аналізованих творів; дослідити використання інфінітива Борисом Харчуком. Для аналізу ми використали збірку повістей Бориса Харчука «Подорож до зубра» (К.: Рад. письменник, 1986. – 368 с.).

У творах збірки Бориса Харчука значна кількість дієприкметників вжита в найтиповішій для них позиції означення,

напр.: Жили в землянках над замерзлим Стиром (с. 340); Зрубані верби, висічені верболози й куширі понесла вода – береги Ірпеня оголювалися (с. 41); Широкополий плащ черкав по зарошеному споришеві (с. 8); Я рішуче завернув до прутастих залізних зварених воріт і до такої ж хвіртки (с. 56).

Борис Харчук використовує дієприкметники, в яких на означальне значення накладається обставинно-причинове або допустове, напр.: Розпалена, розщедренана ласку, сусідка не відпускала дівчинку, поки не доторкалася своїми пухкими губами її шийки і груденят (с. 251); Здорожена, втомлена, вона [Морозиха] допомагала порпатися на городах задурно, за так, за прости біг (с. 338); Тіпаний війною, але все ж не осквернений ні ошуканством, ні злиднями: волошка в маминій сорочці, хіба жив – ішов до неї? (с. 108).

Значна кількість дієприкметників у повістях Бориса Харчука виконує синтаксичну роль присудка, напр.: «Город виораний: грузла, чавкала, витягуючи з ріллі шкарбуни» (с. 206); «Чорний оселедець закручений за вухо, молодий чорний вус хоробрує – обличчя гартоване сонцем, вітром і порохом» (с. 345); Веранда була залита світлом» (с. 61). «Деякі котеджі інкрустовані дзеркалами, кольоровою керамікою» (с. 56).

Ряд дієприкметників у мові зазнав процесу ад’єктивації. Такі ад’єктивовані дієприкметникові форми можна побачити у повістях Бориса Харчука: А плакуча верба край села вже викинула котики (с. 144); Здавалося, що її пальці стали видющими і самі бачили, де вродився бур’янець, який листочок прив’яв, – так шпарко рвали й пакували, й пакували в запаску (с. 4); Пригнічене і колюче забралося з її тіла, витручилося з душі, ввійшло під ноги, в землю (с. 116); Мені імпонувало його відкрите, розумне обличчя (с. 99). Тут представлена й оказіональна субстантивація: Нагороджений прийняв її [шаблю], ставши на коліна (с. 360).

У повістях збірки широко функціонують дієприслівники з семантикою часу, зокрема таких, у яких дієприслівникова словоформа вказує на час, перебіг якого здійснюється одночасно з триванням дії, вираженої головним дієсловом: Ступаючи до порога, дивилися на фотографії (с. 131); Я тис йому руку, відчуваючи, що її пальці холодні й що вони чомусь тремтять (с. 57); Прополовши, ми мовчки стояли перед пам’ятником (с. 102); Спускаючись, ми

покидали старезні невідомо ким і коли посаджені могутні липи (с. 104).

У тексті наявні дієприслівники з семантикою часу, які вказують на дію, яка випереджає процес, виражений основним дієсловом: Добре пригнувши його [дротика] за вухо, розгорнула газету (с. 133); Роздобуте їй передав терапевт, виманивши з палати (с. 183); Скінчивши, перекинула в миску склянку меду, перемішуючи ложкою густу масу (с. 185); Постоявши, Морозиха рушила (с. 349).

Дія основного дієслова випереджає дієприслівникову у реченні: Полежала і, спочивши, залізла під кожух, вкутуючись (с. 32); «Відчинивши дверцята хлівця, відразу ж їх і зачинила за собою, не впускаючи курей» (с. 121).

У повістях Бориса Харчука представлено цілий ряд дієприслівників з контекстуальною семантикою причини. Як правило, такі дієприслівникові словоформи, мають семантику, пов'язану з його почуттями: І, мовби побоюючись, щоб від її радості мак не переродився завчасно, поки висіє в землю, насторожено й клопітко зав'язувала торбинку, щоб на насіння не впало й пилиночки (с. 142); відчуттями: Спантеличений, я сказав, чого прийшов (с. 58); внутрішнім світом суб'єкта: Самозаглибившись, Ліна чи й почула, як котрась із хворих невдоволено дорікнула матері (с. 188); ставленнях до інших суб'єктів: Хворі, заздрячи, повернули голови, але з тактовності ніхто не підійшов (с. 215); мислительною діяльністю: Помовчала, згадавши, що не відігріла сир, і чомусь задумалася (с. 262); Згадавши, що наш гуртожиток, який містився у вцілілому від війни готелі, спрямувалися туди (с. 63); фізичним станом: Утомившись рвати травицю правицею, Христофориха перекинула мішечок собі під інший бік і управлялася лівицею (с. 16); моральним станом: Відпасувач, відчуваючи свою вину, теж приніс якусь мазь, але Христофориха не захотіла її взяти (с. 18).

У творах Бориса Харчука представлена й причина, викликана дією неістот, напр.: Синя хустина, розв'язавшись, з'їхала їй [Христофорисі] з голови на шию (с. 6); Тужавіло, наливаючись, колосся (с. 105). Борис Харчук вдається й до вживання дієприслівників з контекстуальною семантикою мети: В палату заглянув Ілля Мартинович, виманюючи Ліну пальцем (с.

183); Він ще трішки полежав, слухаючи синицю (с. 227); Контральто втихло, набираючи сили (с. 300); Мета знаходить свою реалізацію не лише через осіб, а й тварин: Півень знову затупцяв за порогом, наче б заганяючи курей у повітку (с. 203); Корова непомітно пригнулася своїм хребтом, аж прилягла, віддаючи молоко (с. 6); В хліві заревіла, кличучи її, корова (с. 21).

Дієприслівників з семантикою умови в аналізованих повістях найменша кількість: «Їй [Мар'яні] так кортіло, щоб свекруха Генця, привітавшись, промовила бодай слово, та свекруха, мовби стоячи у воротях, лише весело зорила на неї» (с. 211); «Правда, ці її думки – не покинути матір – були аморфними: вона й не уявляла, що робитиме, де працюватиме, перевівшись на заочне відділення» (с. 212).

Дієприслівники з допустовою семантикою теж представлені у повісті, напр.: Спалахнувши, вона відразу ж і зів'яла: вміла тримати себе в руках (с. 55); Мовби й не дивлячись на мене, і не удостоюючи своєю увагою, він кинув мені свою руку, рекомендуючись (с. 57); Не дочікуючись зупинки, попросив водія випустити (с. 78). У мові повістей наявні дієприслівникові словоформи з семантикою наслідку, напр.: «На неї [Морозиху] відразу ж дмухнуло димом і чадом, забиваючи памороки» (с. 332); «Кури стріпували крильми, зриваючи вітер, дзьобали в двері, викликаючи її [Мар'яну]» (с. 122); «Схопилася, полохаючи себе» (с. 15); «Вона [Соломонія] дивилася на траву, яка росла чубцями, прикриваючи пісок і камінчики» (с. 14).

Повісті репрезентують і дієприслівники з означальною-обставинною семантикою. Вони служать для характеристики процесу, вираженого головним дієсловом. Ці дієприслівникові словоформи у тканині твору вказують на: 1) манеру сидіння: Мар'яна сіла на ліжко, примощуючись край столу (с. 132); На чому стояв, на тому й сів, підкуливши ноги (с. 78); 2) манеру прийняття їжі: Поволеньки пила чай, сьорбаючи його з великої червоної фаянсової чашки (с. 133); Корова доїла пашу спокійно, то підіймаючи, то опускаючи голову (с. 6); 3) манеру перебігу природного явища: Дощ барабанив не перестаючи: шалкий вітер час від часу пориви сто задував у вікно, а в хаті розпросторилася тепла і висвітлена тиша (с. 133); 4) манеру спілкування: – Тютільки-тютіньки, милі, гарненькі, – кликала, сиплючи по зернині

зі жменьки й поступаючись, – у хлівець, у курник вони не підуть, хоча б заманити в повітку (с. 202); 5) манеру пересування істот і транспортних засобів: Пороркуючи, коні попливли, несучи вершників (с. 346); З лісу скрикнула, пролітаючи, електричка (с. 9); Йому [відпасичу] було байдуже до худоби, яка никала, не знаходячи собі місця (с. 11); 6) манеру лежання: – Я ніколи не лежала, хворіючи (с. 31); 7) манеру стояння: Піднявши голову, стояла корова (с. 5); Корова не хотіла пастися, і вони обоє якийсь час стояли, задерши голови, наслухаючи, як дзвенять рейки і гудуть електровози (с. 13).

Інфінітив виявляє себе необхідним компонентом структури дієслівного складеного присудка. Лексико-семантичну основу присудка утворюють інфінітиви повнозначних дієслів. Допоміжна частина охоплює особові форми модальних і фазових дієслів (або прикметники з модальним значенням), які доповнюють лексичне значення.

У повістях означеної збірки наявні фазові інфінітиви, які вказують на: 1) початок дії: А Сонько сидів-сидів, лупав-лупав очима, та й почав вечеряти (с. 132); А як сонце стало заходити, річечка зарум'яніла, очерети зачервонились (с. 137); І скніючи в підвальній коморі під насінням, проганяючи важкі думи, вона згадувала, як з горем і бідою почали будувати хату (с. 146); Він розохотився, почав набирати з грудки більше (с. 169); Підсипала в грубу вугілля й заходилася готувати матері не будь-що: начинку в курячій шийці (с. 211); Той, підсвистуючи, наслідуючи мелодію «Мой адрес не дом и не улица…», заходжувався протирати вітрове скло (с. 229).

2) закінчення дії: Мар'яна перестала гладити Сонька (с. 136); Жінки перестали вишивати, плести на шпицях і перешіптуватися – палата заніміла (с. 187); Марунка і Таська покидають бобратись в піску (с. 234); Христофориха покинула рвати траву, виполола кут молочайки, вицідила з кореня й зі стебла біле молочко й змащувала поранену дійку: ґедзі гіркого не їдять і так чіплятимуться (с. 17); Як мати скінчила йому оповідати цю казку, їй з очей капнули сльози і впали йому на голову: кап-кап (с. 258); Марунька й Таська кинули обідати – захапались, не знаючи, з чого почати: поїли б очима усе дощенту (с. 277). У тестах наявні з модальними слова типу могти, мусити, треба: «Та вона вже не

могла зупинитися» (с. 138); «Та й на подвір'ї нікого: хто, крім скульптурної Катерини, зміг би мене почути?» (с. 56); Нікому не треба слати телеграм (с. 181); Мусила тримати дома (с. 18).

Використання інфінітива з атрибутивним значенням, тобто такого, який забезпечує у реченні роль означення, досить обмежене. Це обмеження видно і в текстах повістей, напр.: Тільки їй нема часу стати й постояти: обламує гичку (с.147): Полковник не зійшов з коня, сказав, що б'є ханові чолом і що не час пити кумис: інший напій везуть свати, вже наближаються (с. 348); І не мала зваги вступити, зайти у це село в густих садах, у кучерявих вербах: навіщо заносити у цей рай свою невтішність? (с. 336); Вона [Морозиха] забирала сина зі школи – з Академії, бо найбільша наука – любити рідну землю (с. 345); – Це ж гріх – не поїхати. Правда ж? (с. 96); – Щоб не забувати науку перемагать (с. 96).

Інфінітив має здатність виконувати функцію обставини. Це обставина мети. Її вживання обмежується семантичним фактором. Інфінітив забезпечує цільове функціонування у тому випадку, коли пов'язується з дієсловом, яке означає рух у певному напрямку. У тексті повістей представлено кілька інфінітивів зі значенням мети, напр.: Він пустив коня пити воду (с. 137); Спочивши в червоному кутку на телевізорі, вони йшли готувати на вечерю манку (с. 185); І Мирониха думала про сина: він скінчив дяківну, тобто науку в слобідського дяка, і подався вчитися далі (с. 336).

З погляду семантики інфінітив забезпечує такі загальні значення, як нерозумність дії: – Позиркую ж на вас, та й думаю: і чого б ото вам мерзнути? (с. 118); вагання при виконанні певної дії: Зупинитись, стати й не оглянутись? (с. 50); постійність виконання дії: Голубити, милувати – обсипати дітей поцілунками було її потребою (с. 251); характеристика особи: Свиней йому відпасувати (с. 14).

В аналізованих повістях Бориса Харчука дієприкметники рівною мірою виступають у своїх типових синтаксичних функціях означення і присудка. Субстантивовані і ад'єктивовані форми використано епізодично. Дієприслівники вжито у всіх їх контекстуальних семантичних різновидах: темпоральному, причиновому, цільовому, умовному, допустовому, наслідковому і означально-обставинному.

У текстах повістей інфінітив найповніше забезпечує дієслівну репрезентацію, не використовуючись в іменниковій семантико-синтаксичній позиції. Вивчення специфіки віддієслівних утворень варто продовжити на аналізі матеріалу інших повістей Бориса Харчука.

Література: Вихованець 1988: Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І. Р. Вихованець. – К.: Наук. думка, 1988. – 256 с.; Вихованець 1992: Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К.: Наук. думка, 1992. – 222 с.

Уляна Гринишин, асп. (Івано-Франківськ)

УДК 811.161.2:81'38
ББК 81.411.1-22

Парцеляція як стилістичний засіб експресивності художнього тексту (на прикладі роману «Майдан» Бориса Харчука)

Стаття присвячена аналізу структурних та стилістичних особливостей парцельованих конструкцій на матеріалі роману Б. Харчука «Майдан». Визначено природу і суть парцеляції як одиниці експресивного синтаксису, розглянуто основні типи парцелятів та прокоментовано їх функціональні властивості.

***Ключові слова**: парцеляція, експресивний синтаксис, вакантна позиція, дублююча позиція, головні члени речення, другорядні члени речення, синтаксична конструкція.*

The article is dedicated to the analysis of the structural and stylistic particularities of parceling constructions on the material of the Kharchuk's novel "The Square". The essence of the parceling phenomena as means of expressive syntax is specified, the basic types of parceling are determined and the principal stylistic functions of parceling are described.

***Key words**: parceling, expressive syntax, vacant position, repeated position, principal and secondary parts of sentence, syntax construction.*

На сучасному етапі розвитку мовознавства, спрямованого в бік вивчення синтаксичних явищ з погляду лінгвістики тексту, актуальним стає дослідження засобів експресивного синтаксису,

які, трансформуючи синтаксичні конструкції, змінюють семантику художнього слова. У зв'язку з цим увагу дослідників усе більше привертають типи висловлення, побудовані на синтаксичному перерозподілі, розчленуванні та відокремленні компонентів, перерозкладі фразових структур тощо. Серед них найвиразнішим явищем вважаємо парцеляцію, тобто смислове і формальне відокремлення слів, словосполучень чи речень, графічно позначуване крапкою, знаком оклику або знаком питання.

У появі парцельованих конструкцій важливу роль відіграє «фактор комунікативної обумовленості, який не тільки стає імпульсом структурних перетворень, але й визначає спосіб трансформації речення: у парцелят потрапляють не ті компоненти речення, що репрезентують його граматичне чи семантичне ядро, а комунікативно найважливіші компоненти структури. Парцеляція фактично стає засобом зняття конфлікту між виражальними можливостями структури речення і необхідністю подання інформації під певним кутом зору, з додатковим оцінним семантичним компонентом, який у непарцельованих структурах звичайно є відсутнім чи прихованим» [Парцеляція 2001: 9].

Особливості функціонування явища парцеляції розглядалися на матеріалі французької, німецької, чеської, російської та інших мов (Ш. Баллі, В. Матезіус, В. Виноградов, Л. Щерба, О. Пєшковський, В. Бєлошапкова, О. Сковородников, Г. Акимова, Н. Арутюнова, Н. Формановська та ін.). У вітчизняному мовознавстві такі дослідники проблеми парцельованих конструкцій, як К. Городенська, А. Загнітко, С. Єрмоленко, Л. Конюхова, В. Федонюк, І. Вихованець, П. Дудик, Н. Івкова, Н. Конопленко, пов'язують це явище з комунікативно-функціональним планом речення. Метою нашого дослідження є аналіз структурних та функціонально-стилістичних особливостей парцельованих конструкцій на матеріалі роману Б. Харчука «Майдан».

Парцеляція (від фр. pazcelle − частка) − прийом стилістичного синтаксису, що полягає в розчленуванні цілісної змістово-синтаксичної структури на інтонаційно й пунктуаційно ізольовані комунікативні частини − окремі речення. В результаті членування одного речення, переважно складного або досить поширеного, виникає дві частини, з яких основна (більша)

називається базовою, а менша − парцелятом. Стилістичний акцент зосереджується саме на парцеляті [Мацько 2006: 164].

Аналізуючи парцельовані конструкції, розрізняємо такі їх основні типи: контактні та дистантні; одночленні та багаточленні; конструкції з парцелятом у вакантній та дублюючій позиції; з парцелятом, приєднаним на основі підрядного та сурядного зв'язку. Аналіз досліджуваного матеріалу свідчить про неоднакову активність парцелювання різних членів речення на базі простих речень. «Ступінь парцеляції залежить від емоційно-психологічних умов мовлення, змістової важливості парцельованих членів, від їх граматичної самостійності в структурі речення» [Парцеляція 1999: 8].

Розгляд різних видів парцеляції у романі Б. Харчука «Майдан» дозволяє стверджувати, що другорядні члени речення відокремлюються частіше, ніж головні. Насамперед це стосується синтаксичних структур з відокремленими означеннями, серед них: **узгоджені** парцельовані означення у вакантній позиції: «*Тоді я почула, що сказав твій дід. У тебе був дід, і він робив сокирою.* ***Білий****, наче молоко»* [Харчук 1991, 1: 94]; «*Монька без кожуха, голим пупом світить і б'є в барабан.* ***П'яний»*** [Харчук 1991, 1: 100]; «*Любила Йосипа, і Йосип , може, взяв би її , коли б не той Єндриховський.* ***Згвалтована. Дурна»*** [Харчук 1991, 1: 124]; «*На її дашку – шуцман з кулеметом – шуліка в гнізді.* ***Заспаний****, завжди* ***сердитий»*** [Харчук 1991, 1: 127]; «*Підніс хреста вище голови, хрестив хрестом обійстя і все, що бачив перед собою.* ***Постарілий****,* ***нужденний****, зовсім* ***не подібний*** *на свого синка Тура, тільки й того, що* ***верткий»*** [Харчук 1991, 1: 148]; **узгоджені** парцельовані означення у дублюючій позиції: «*Я з ним зустрічався.* ***Такий собі, квадратний*** *чоловік.* ***Хитріший*** *од лиса»* [Харчук 1991, 1: 99]; **неузгоджені** парцельовані означення у вакантній позиції: «*Бертольд Шірах ступав собі по насипу стежкою, яка вже протряхла.* ***В добрих чоботях****, що не пропускали води,* ***в мундирі****, автомат на грудях, а на ремінному повідку великий сірий пес з блискучими медалями на шиї»* [Харчук 1991, 1: 57]; «*Привели його.* ***В підризнику****,* ***з хрестом і чашею****"* [Харчук 1991, 1: 102]; «*На відкритих грузовиках у два ряди сиділи солдати.* ***З червоними спеченими обличчями****,* ***оголеними руками і розхристаними грудьми»*** [Харчук 1991, 1: 49]; конструкції з

узгодженими та неузгодженими парцельованими означеннями як у **вакантній**: «*Ганіська визирнула із сіней – за порогом стояв полонений. «**Босий**, **у галіфе й гімнастерці** навипуск, **без ременя**, **простоволосий**: **чорна кучерява голова – чуб, наче з комина»*** [Харчук 1991, 1: 146], так і в **дублюючій** позиції: *«Молоді хлопці й дівчата намагалися йти обіч, розтягнувшись, наче заслон чи охорона. **Чорняві**, **кароокі**, **з опущеними руками**. **Лиця потемнілі»*** [Харчук 1991, 1: 153]; «*А там, на майдані, розгорталося й ширилося, групуючись навколо купки старійшин, власне, навколо однієї людини – поважної, у літах, у своїй гарній і мужній старості. **Не зігнутий**, **не згорблений**. **Сивоволосий**. **З довгою розчесаною бородою»*** [Харчук 1991, 1: 155].

Вичленування означень інтенсифікує смислове значення висловлення, перетворює парцелят у рему, що виконує функцію змістового центру синтаксичної конструкції. Зі стилістичної точки зору такі парцельовані відрізки художньо увиразнюють авторські описи. Розташування парцельованих означень у позиції після означуваного слова є характерним для вираження експресії та емоційності художнього тексту. Така позиція увиразнює означення, перетворюючи його у яскравий епітет, ставлячи його в умови, близькі до відокремлених зворотів, підкреслених інтонаційно. Означення можуть парцелюватися як самостійно, так і з повтором означуваного слова. В наступних прикладах відокремлені означення знаходяться у препозиції до означуваних слів, які повторюються: *«**Парася** збирає колосся. Божевільна, здичавіла **Парася»*** [Харчук 1991, 1: 123]; *«Снився **ліс**, з якого не можна було вийти. Глухий, темний, дрімучий **ліс»*** [Харчук 1991, 1: 189]. Повторення означуваного слова у парцеляті створює ефект ритмізації прози, актуалізує уяву читача, відбувається зміна інтонування речення – саме у парцеляті акцентується означуване слово.

Між базовою частиною та парцелятом, що розташований у вакантній позиції, існує певний імпліцитний зв'язок, що створює словесну інтригу. А парцелят, розташований у дублюючій позиції, підсилює семантику означення у базовій структурі, актуалізує вже сказане автором, водночас доповнюючи опис чимось новим, вагомішим за попереднє. В аналізованому мовному матеріалі процес парцелювання **обставин** спостерігається значно рідше, ніж

означень. Серед широкого кола обставинних значень, виділяємо відповідно до обставинної семантики парцеляти часу, способу дії, міри і ступеня, місця. Щодо частиномовного вираження обставин, то найбільш продуктивними є відокремлення обставин, виражених прислівниками, причому у вакантній позиції: «*З гостинецького шляху виїхали і звернули на пастівень вкриті зеленими брезентами грузовики.* ***Багато»*** [Харчук 1991, 1:134]; «*Він припав до неї.* ***Тісно й боляче»*** [Харчук 1991, 1: 171]; «*А перед тим допити, тортури.* ***Вдень*** *і* ***вночі»*** [4, с.233]; «*Я прийду* ***пізно****. Може,* ***дуже пізно»*** [Харчук 1991, 1:78].

У наведених прикладах парцеляти, виражені одиничними прислівниками, структурно спрощують висловлення, проте водночас роблять його семантично багатшими. Парцельовані обставини можуть також виражатися й іменником у непрямому відмінку: «*В одній руці хустина, в другій – палиця. А її ніг не видко.* ***В тумані*** [Харчук 1991, 1: 132]; одиничним прислівником та дієприслівниковим зворотом: «*Люди побачили її з паненятами й посунули на майдан.* ***Мовчки****,* ***не вихоплюючись*** *одне перед одного»* [Харчук 1991, 1: 201]; або порівняльним зворотом: «*Соня сиділа, поклавши на коліна рацію, опустивши на неї голову.* ***Ніби спала»*** [Харчук 1991, 1: 183]; «*Вибрала, висмикнувши три снопи, а далі в засторонку порожньо.* ***Наче печера»***[Харчук 1991, 1: 229]. Такий стилістичний засіб надає висловленню ширшої візуалізації, а також допомагає автору виразити власні асоціації щодо змальованого образу.

У романі рідше використовуються моделі із парцельованими **додатками**. Як правило, у конструкціях прямий або непрямий додаток розташований у базовій частині, а один чи два додатки винесені у парцелят. Таким чином, на відміну від означень, які у парцеляті займають і вакантну і дублюючу позицію, додатки переважно знаходяться в дублюючій позиції: «*Ви маєте їсти* ***картоплю****! Саму* ***картоплю*** *і трішки ячмінного* ***хліба****!»* [Харчук 1991, 1: 125]; «*Він думав* ***про матір****.* ***Про всіх*** *своїх»* [Харчук 1991, 1: 52]; «*І не видно було* ***жодного єврея****.* ***Ні*** *єврейського* ***старшини*** *зі списком у руках»* [Харчук 1991, 1: 175]. Непродуктивною є парцеляція додатків у вакантній позиції: «*За наказом німецької влади я нині поверну собі майно, зліквідоване більшовиками.* ***В*** *світських* ***активістів*** *і* ***підсовітників»*** [4, с.119].

Таким чином, граматично непослідовне розташування компонентів висловлення створює враження авторської збентеженості, що успішно передається реципієнту, підсилює інтерес до читання твору, а також вдало імітує спонтанне усне мовлення. Серед головних членів речення в досліджуваному матеріалі активніше парцелюються присудки. Такий вид парцеляції допомагає досягти оптимального ступеня смислового потенціалу повідомлення, підсилює динамізм висловлення.

Як правило, парцельовані присудки займають дублюючу позицію з переважно безсполучниковим зв'язком між базовою частиною та парцелятом: «*Обернувшись до нього лицем, він уже й не дивився на мирян.* ***Запнувся»*** [Харчук 1991, 1: 88]; «*Тосик забарився.* ***Поголивсь, наваксував*** *чоботи»* [Харчук 1991, 1: 198]; «*З хати* ***вийшов*** *Філька.* ***Побачив, упізнав*** *Єндриховського»* [4, с.116]; «*На курсах Віта* ***була*** *першою.* ***Володіла*** *чималим словниковим запасом і добре* ***знала*** *граматику.* ***Вчила*** *донька лютеранського священика Гертруда»* [Харчук 1991, 1: 108].

У романі Бориса Харчука функціонують речення з такою мірою структурної неповноти, що творяться одним лише присудком, напр.: «***Заалалакала*** *–* ***відганяла*** *нечисту силу.* ***Не дійшла. Не перехрестила»*** [Харчук 1991, 1: 125]. Як бачимо, парцельовані прості дієслівні присудки, займаючи постпозицію, стають семантико-стилістичними центрами контексту, семантично доповнюють предикати базової частини, допомагають автору глибше передати емоційно-психічний стан персонажа, його бажання чи наміри**.**

Парцельовані присудки, поєднані сполучниковим зв’язком, трапляються у тексті дуже рідко: *«Він* ***пророкував*** *себе сонцем. І* ***шумів*** *хвилями вод. І* ***стояв*** *доброю хмарою»* [Харчук 1991, 1: 133]. Єднальні сполучники допомагають зосередити увагу читача на значущості кожного наступного повідомлення. Непродуктивними щодо частоти вживання в досліджуваному тексті виявилися відокремлені присудки, які займають вакантну позицію. Така конструкція є засобом конденсації висловлення структурно водночас дозволяє розширити семантичні рамки базової частини речення: *«Верещака в брилику й коротеньких штанцях.* ***Підстрибує, вигукує»*** [Харчук 1991, 1: 190]. У такий спосіб автору вдається актуалізувати невисловлену думку, зосередити увагу

реципієнта на зображенні стану та дій персонажа. Парцельовані підмети, як правило, виражаються іменником у формі називного відмінка і для них робочою є **дублююча** позиція: «*В хаті* ***дим****, дихнути нічим.* ***Сморід»*** [Харчук 1991, 1: 196]. Підмет, виражений одиничним іменником, з одного боку, надає конструкції лаконічності, а з іншого, – активно розвиває авторську думку.

Інколи парцелят може поширюватися означеннями: *«****Він*** *зачинив за нею двері, стояв збоку, рука на французькому замку, замок цокнув; тоді став плечима до дверей, і вона бачила його – був видний в темряві, в пітьмі – грубий, плечі на всю ширину вхідних двох-половинних дверей. ЇЇ* ***батько»*** [Харчук 1991, 1: 67]; «***Жменька життя*** *– і те під окупацією. Окупантське, під'яремне* ***життя»*** [4, с.131]. Останній приклад засвідчує іншу стилістичну функцію парцеляції – виражати підсумок сказаного.

Парцеляція підметів у **вакантній** позиції трапляється рідше, проте, на нашу думку, за смисловим навантаженням таке явище є сильнішим засобом експресивізації висловлення. Відсутність підмета у базовій частині певним чином інтригує читача, актуалізує його цікавість: «*Чому ж не знайшов собі якоїсь іншої жінки?* ***Однолюб*** *її матері – Улечки»* [Харчук 1991, 1: 68]; «*В цей час покликано її. Його, її батька* ***голос»*** [Харчук 1991, 1: 59].

У романі Б. Харчука «Майдан» спостерігаємо одночасне відпарцелювання кількох членів речення, тобто різновиди неповних речень можуть взаємодіяти. У такий спосіб на неповних структурах ґрунтуються значні за розміром контексти. Одночасно парцелюються: узгоджене означення та присудок*: «А Тосик, не загасивши у грубі, розбиває грубу.* ***Чорніший*** *за сажотруса. І* ***лається»*** [Харчук 1991, 1: 196]; неузгоджене означення та підмет: «*Стояла двірничиха.* ***У фартуху****. Звичайна собі* ***балакуха»*** [Харчук 1991, 1: 77]; узгоджене означення та обставина: «*Вагнер узяв серветку, витер губи і поклав її коло тарілки.* ***Білу****.* ***Рівненько****,* ***на*** *своє* ***місце»*** [Харчук 1991, 1: 240]; присудок та неузгоджене означення в дистантній позиції: «*Він* ***не висувався*** *наперед, стримуючи своє зацікавлення.* ***Стояв*** *позаду.* ***В*** *сірому, вільного крою* ***костюмі****,* ***в*** *блискучих жовтих* ***туфлях****,* ***з галстуком»*** [Харчук 1991, 1: 155]; неузгоджене означення та кілька присудків: «***Вмивалася*** *прямо з жолоба.* ***В*** *самій* ***сорочці*** *закривавленій.* ***Вмилася****.* ***Ввійшла*** *в хату.* ***Скинула*** *сорочку,* ***кинула*** *на нього,*

мертвого» [Харчук 1991, 1: 172]; додаток, присудок і підмет: «*Ще її не було на світі, коли вони зачали правуватися.* ***За межу***. ***Сусіди***. ***Зав'язалися*** *за царя.* ***Скинули*** *царя, встановилася Польща, і вони знову по судах.* ***Бідні****, аж сині»* [Харчук 1991, 1: 85]. Такі парцельовані конструкції є вищою мірою емоційно забарвленими та комунікативно значущими. Вони найяскравіше відображають процес спонтанного мислення.

Таким чином, проаналізувавши парцеляцію як один з продуктивних засобів увиразнення думки на матеріалі роману Б. Харчука «Майдан», ми виявили такі типи парцелятів: активно членуються конструкції з відокремленими другорядними членами речення, найчастіше означенням. Такі побудови допомагають автору створити стилістичний ефект живомовності, спонтанності викладу думки, а також розкрити внутрішній світ людини, виразити ідейно-емоційні глибини авторської свідомості, світовідчуття, передати емоційно-психічний стан персонажа. Як правило, такі парцеляти розташовані у дублюючій позиції відносно базової структури і виконують функцію підсилення, увиразнення чи конкретизації вчинків чи дій персонажів, а також надають висловленню динамізму, активності.

Загалом, стилістична парцеляція є дієвим засобом маркування семантики певних компонентів речення, а відтак проблема вивчення її специфіки виходить за рамки граматики мови, оскільки є об'єктом граматики мовлення. А це, своєю чергою, створює широке поле для дослідження та порівняння різних засобів стилістичної трансформації синтаксем.

Література: *Мацько 2006*: Мацько Л.І., Мацько О.М. Риторика: Навч. посіб. – К.: Вища шк., 2006. – 311 с.; *Парцеляція 2001*: Парцеляція в сучасній чеській літературній мові: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.03 / В.Є. Федонюк; НАН України. Ін-т укр. мови. – К., 2001. – 22 с.; *Парцеляція 1999*: Парцеляція в українському поетичному мовленні другої половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Т. В. Шевченко; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 1999. – 18 с.; *Харчук 1991*: Харчук Б. М. Твори: В 4 т. / Упоряд. Р. Б. Харчук. — К.: Дніпро, 1991. — Т. 1: Майдан; Межі і безмежжя: Романи / Авт. Передм. С. С. Гречанюк. – 539 с.

В статье анализируются структурные и стилистические особенности парцеллированных конструкций на материале романа Б. Харчука «Майдан». Определены природа и сущность парцелляции как

явления экспрессивного синтаксиса, рассмотрены основные типы парцеллятов, прокоментированы их функциональные особенности.

***Ключевые слова**: парцелляция, экспрессивный синтаксис, вакантная и дублирующая позиция, главные члены предложения, второстепенные члены предложения, синтаксическая конструкция.*

А.А.Ковтун, доц. (Чернівці)

УДК 811.161.2. 37
ББК 81.411.1 − 34

Багатство релігійної та церковної лексики у творах Бориса Харчука

Проаналізувавши семантичну структуру релігійних лексем і прокоментувавши значеннєві трансформації їхніх художньо-образних використань у мовотворчості Б. Харчука, автор статті прийшов до висновку, що глибоко народний письменник Б. Харчук презентував ключові релігійні лексеми у звичному для українців ракурсі, продовживши перервану імперськими ідеями радянщини велику традицію відродження 20-х рр. і виразно передавши істинно релігійний дух українців, збережений ними у XX столітті, незважаючи на атеїстичний апетит тогочасної влади та падіння авторитету духовних осіб, формоване упродовж століть.

***Ключові слова**: лексема, сема, семантичне ядро, системне / периферійне значення, денотат, конотат, енантіосемія.*

Having analyzed and reflected upon the semantic structure of religious lexemes and meaning transformations of the expressive means in B. Kharchuk's discourse, the author draws a conclusion that B. Kharchuk, a writer, deeply rooted in folk culture, presented key religious lexemes from a perspective common to Ukrainian people, thus continuing a great tradition of the Revival of the 1920s, disrupted by the imperial ideas of sovietism. The writer managed to convey explicitly a truly religious spirit retained by the Ukrainians throughout the 20th century, notwithstanding atheistic appetites of the then authorities and the decline of spiritual influence of the clergy that had been historically acquired.

Key words: lexeme, seme, semantic nucleus, systemic/peripheral meaning, denotatum, conotatum, enantiosemy.

Настійне нагадування літературно-критичного судочинства Б. Харчукові абеткової істини, що література – це не ідейне, жанрово-тематичне чи стилістичне однодумство з Нечуєм-Левицьким, Стефаником, Винниченком, Косинкою, Довженком та ін., накинуло на письменника безапеляційний вирок традиціоналіст. Справді, Б. Харчук за своїми глибокими переконаннями не міг писати виховні агітки, проповідуючи імперські ідеї денаціоналізації свого народу. Проте, ретроспекціонізуючи побутовий матеріал, письменник не механічно фіксує, а одухотворює традиційний досвід кількох поколінь. Його творчість просякнута глибокою шаною до чесного трудівника, який на пригнутих плечах тримає часточку світу, з чого „постала наша пісня, мова, національна свідомість, врешті історія наша" [Харчук 1991: І, 11]. Письменник прагне повернути загублену мораль, замість якої вмонтовано розпусту й безбожництво.

Б. Харчук повноводо передає живомовну українську стихію XX ст. Занурюючись у народну етику, він зумів відобразити високий рівень релігійно-естетичного світогляду українців, а отже, й багатство релігійного словника української мови. Використання сакральної лексики у творчості письменника активне, оскільки головні герої проходять через життєві перипетії мотиви, цінності, смисли з позиції віруючих людей, а будь-які емоції „входять і у визначення предмета, і у визначення події, чим і оживлюють їх" [Алефіренко 2009: 20]. „Живе" слово в устах людини перетворює мовця у зацікавленого суб'єкта пізнання, оскільки воно „не тільки позначає предмет як наявність, але й відображає дієве ставлення до предмета, бажане й небажане у ньому" [Алефіренко 2009: 19].

Постановка наукової проблеми, її значення. Аналіз основних джерел з цієї проблеми. Сучасне відродження в Україні суспільного статусу релігії як атрибута української нації дає можливість мовознавцям вивчати українську релігійно-церковну лексику, розвиток та функціонування якої тривалий час були поза увагою науковців. Нині написані дисертаційні дослідження з проблем релігійної термінолексики С. Біблою, І. Бочаровою, Н. Піддубною, Н. Пуряєвою, Ю. Осінчуком та ін. Сучасних мовознавців цікавить семантико-функціональний аспект слова як у Біблії, культовому спілкуванні (В. Німчук, Н. Бабич, С. Богдан,

Л. Шевченко, І. Павлова, Т. Мороз та ін.), так і поза конфесійним стилем (М. Скаб, О. Стишов, О. Каракуця, Є. Жерновей та ін.). Останнім часом науковці активно звертаються до питань збагачення поетичного мовлення конфесійно маркованими лексичними засобами (Т. Берест, Ю. Браїлко, І. Круть та ін.).

Маловивченою залишається репрезентація релігійної лексики в українському прозовому мовленні, яке віддзеркалює систему „мовних засобів, вибраних письменником із загальнонародної мовної скарбниці" [Виноградов 1959: 227]. У світотрактуванні письменників − ментальність народу, його історичний досвід, національні риси, а стилістична майстерність „обертається цілком у рамках історично усталеної мови і полягає у влучному комбінуванні того, що… відкриває перед ним усталена мова в усьому багатстві, створеному в ній рідним народом" [Булаховський 1955: 239].

„Помітними ознаками на культурі українського народу, в тому числі й передусім на загальноукраїнській мові та художній літературі" [Лесів 1989: 153], відбилася тисячолітня історія релігійної культури в Україні. Незважаючи на те, що радянська атеїстична політика своїм „духовним" виміром була спрямована проти „пієтизації" релігії (в Україні в XX ст. зникли спеціальні церковно-релігійні тексти; релігійні слова кваліфікували „як матеріальні архаїзми, або історизми" [Кондор 1998: 227]; проникаючи в художнє мовлення, релігійно-церковна лексика зазнала невластивих для неї функціональних та семантико-стилістичних модифікацій), величезний духовний потенціал означеного найдавнішого пласта української лексики було збережено. Твори Б. Харчука вважаємо скарбницею для вивчення стану функціонування і розвитку релігійних лексем традиційних знаків національної культури українців.

Мета роботи − дослідження специфіки функціонування релігійної лексики в художньому мовленні Б. Харчука. **Завдання**: з□ясувати особливості адаптації релігійних лексем у художньому мовленні XX століття в умовах офіційного нехтування радянською владою церкви й релігії, проаналізувавши семантичну структуру релігійних лексем і прокоментувавши значеннєві трансформації їх художньо-образних використань у мовотворчості Б. Харчука.

Б. Харчук часто актуалізує семантичний набір традиційного ядра (□всесильність□, □всепрощення□, □суддя□ та ін.) в синонімічному ряду ключових лексем: *Не боїться **бога** і людей, рідної матері, свекрухи і свекра встидалася б. А що для неї сором? Сором не дим − очей не виїсть* [Харчук 1991: І, 315]; *−...Ради всього святого, ради його, **всевишнього**, на небесах... − зняв руки* [Харчук 1991: І, 205]; *І Юстина проказує: □ **Мати божа**, в тебе син і в мене син. Кажуть, що твій раз воскрес, а мій воскресає кожного дня* [Харчук 1988: ІІ, 43]; *Ярина їла по дрібочці та все дивилася на покуття. Там і клапоть сіна, колоски із снопа, горщик куті. Для годиться. А над ними **богоматір**.* [Харчук 1991: І, 372]. Безумовно, контексти насичені сталими конструкціями із релігійними компонентами: *з богом; з нами бог; їй-богу; дай бог ноги; хай бог помагає; поможи, боже; хвала тобі, боже; зглянься, боже; слава богу; слава тобі, боже; зігріває милість всевишнього;дасть бог день, дасть бог їжу; бог забрав її до себе; не дай боже з хама пана; помагайбі* та ін. З-поміж використань багато апелятивів: *Ми бідні, але на чуже не поласилися, поможи нам, **боже*** [Харчук 1991: І, 84]; *− Куди я дінуся з дітьми? Ліпше б не родила їх. Зглянься, **великий боже**!* [Харчук 1991: І, 194]; *…чому ж ти, **боженьку**, не даєш впину людським думкам…* [Харчук 1991: ІІ, 274]; *Пережила нічку, не доведи **господи*** [Харчук 1991: ІІ, 250]; *□ Вернулися? Слава тобі, **господиньку**…* [Харчук 1991: І, 341].

Відгомін язичницького світобачення українців впливає на актуалізацію семантичного обсягу лексеми *Бог:* традиційну позитивну емоційно-експресивну тональність сакральної частини лексеми (□всесильність□, □всепрощення□, □безсмертя□) нейтралізують семи □множинність□, □слабкість□, □здатність умерти□ тощо. *... Роман цюкав сокирою − здалека відгукувалася луна. І Марійка думала, що то **бог**, який заснув у проваллях, збудився і свариться на них, що не облуплювали його дубів* [Харчук 1991: І, 188]; *□ Поховали бабусю, поховали її **богів**. Домовика, який стеріг хату, лад у ній…* [Харчук 1991: ІІ, 520]; *Тут не жив жоден з тих **богів** − поганський, християнський, єврейський чи найновітніший − фашистський посідач нового порядку* [Харчук 1991: І, 133].

Окремі семантичні ознаки лексеми *Бог* залучено для називання людей та їхньої діяльності, що передбачає звуження

системного значення релігійно-християнської лексеми: *Такий був дід Гаврило − смерд над смердами,* ***бог-кріпак*** [Харчук 1991: І, 131]; *Тут жив* ***живий бог****, ніким не вигаданий і ніким не даний. Він не потрясав карами своїх біблій, не пророкував, як всі до нього, будучи плинними й невидними. Той* ***бог*** *проявляв себе матеріальною силою* [Харчук 1991: І, 133]; *Той* ***бог*** *− робота, звичка, тяжка, яка не знає ні меж, ні втоми* [Харчук 1991: І, 133].

Людей за їхніми вчинками Б.Харчук характеризує також лексемою *святий*, як, наприклад, героїню Ліду, яка подалася у монастир для спокутування гріхів за свій рід, чи працьовитих українських трударів поля: *Ліда! Боса Ліда!* ***Свята****!..* [Харчук 1991: І, 467]; *І ваші найрозумніші голови, які вміли робити хліб… теж мають пропасти. Ви* ***святі, святі****…* [Харчук 1991: ІІ, 150]. Але частіше слово *святий* письменник залучає для енантіосемічних переосмислень: *Мене жучать, а я не можу слова сказати! Він що,* ***святий****?! Який там* ***святий****!.. Якщо не* ***святий****, то мусять за ним грішки водитися* [Харчук 1988: І, 436]; − *Дивіться, яка* ***свята та божа****, в біленькому* [Харчук 1991: І, 172].

Митець відтворює християнське бачення світу за допомогою релігійного значення лексеми *душа*, чим „іменували ту субстанцію, яку вдихнув у людину Бог” [Скаб 2003: 93]: *Ярина* ***душа****, знявшись у високості, світить звідти зорею* [Харчук 1991: І, 410]; *Коли западає вечір,* ***душа*** *проситься з тіла.* ***Душа*** *хоче кудись летіти* [Харчук 1988: ІІ, 29]; *Їхній батько віддавав* ***богові душу****…* [Харчук 1991: ІІ, 97]; ***Душі*** *вимерлих і побитих добрих людей і тих, хто в далекій дорозі, прилітають до своїх хат, як голуби до гнізд, бо чого ж так видно?* [Харчук 1991: І, 62]. Невидима, нематеріальна душа може набувати чітко окреслених матеріальних характеристик („3. *розм.* Про людину (найчастіше про визначення кількості) [СУМ 1970: ІІ, 445]): *На осінніх чистих полях* ***ні душі*** [Харчук 1991: І, 173]. Важливо, що словом *душа* також іменують не тільки „людину з прекрасними рисами характеру” [СУМ 1970: ІІ, 445], а те, що найцінніше для людини з матеріального живого світу, наприклад корову: *Чуєте, що коїться? Рятуйте* ***душу****, а не корову. Вона моя* ***душенька****…*[Харчук 1991: ІІ, 241]. Сема матеріальне актуальна для значення „5. Заглибинка в нижній передній частині шиї” [СУМ 2011: ІІ, 446], чи „місце внизу горла спереді” [СУМГ 1996: І, 460], де, за давніми уявленнями наших

предків, живе душа: *У полотняних домотканих сорочках розстебнутих − **душі** відкриті: молоді чубані* [Харчук 1991: І, 209].

Актуалізовано й переносне значення „4. *перен., чого.* Саме основне чого-небудь, суть чогось // Центральна фігура чого-небудь” [СУМ 1970: ІІ, 445]: *Скільки ту хату покинули й не повернулися, а її **душа** жива* [Харчук 1991: ІІ, 22].

Широко представленим є значення „1. Внутрішній психічний світ людини, з її настроями, переживаннями та почуттями” [СУМ 1970: ІІ, 445]: *Він залітав у саму **душу**, сповнюючи її бентегою* [Харчук 1991: І, 239]; *Параліч **душі** й темрява зв□язали його тіло* [Харчук 1988: І, 143]; *...знав свою матір, до неймовірності добру її **душу**, яка нікому не бажала зла* [Харчук 1988: [І, 98]. Більшість таких використань фразеологізовані: *А Кос **відводив душу,** матюкаючись* [Харчук 1988: І, 318]; ***Мед на душу** їй Майїна мова…* [Харчук 1991: І, 372]; *Тодорка **скипає в душі**, ніби спінена калганівка у пляшці* [Харчук 1991: І, 43]; ***в душу закралася** якась **тривога*** [Харчук 1991: І, 84].

Одна з найдавніших груп релігійної лексики □ демонічні назви □ добре представлена лексемами: *чорт, нечиста сила, лукавий, диявол, сатана, біс*; більшість з них утворюють фразеологізми: *Антон подався в колгосп, і тепер **йому чорт дітей колише*** [Харчук 1991: І, 121]; *...**чорти мене наднесли** в той час, коли вона затютюкала* [Харчук 1991: І, 130]; *Він **залюблений** у свою Марійку, **ніби чорт у суху вербу*** [Харчук 1991: І, 252]; *Усі вони в спокусі, але **бережи їх, боже, від лукавого*** [Харчук 1991: І, 410]; *Як колись давно, так і тепер **біс** міг **ударити** йому **в ребро**, і він міг з’явитися не те, що звечора, коли все одяглося, а серед ночі…* [Харчук 1991: ІІ, 67] та ін.

Пряме значення демонічних назв реалізують, як правило, архісемне гніздо без виокремлення конкретних характеристик: *Роман посвистує, а вона думає: „Викликає **чортів”*** [Харчук 1991: І, 130]; *В розхристаній, роздертій сорочці. Чорні чашечки персів обвисли, ніби її ссе **нечиста сила*** [Харчук 1991: І, 123]; *Зааалалакала, відганяла **нечисту силу*** [Харчук 1991: І, 124]. Переносне значення „людина” реалізують рідко: *Він не забув, чого приїхав. Горілка і вареники не раз млоїли його, не вговтали… Сидів на покутті − втишений **чорт** під образами, і його борода була божою* [Харчук 1991: І, 43]. Функціонує і низка відіменникових

похідних з актуалізацією негативних сем □надскладність□, □заплутаність□, □моторошність□, □бридкість□ тощо*: У нас* ***чортяча*** *робота. Втомлюєшся* [Харчук 1991: І, 241]; *...не міг би добрати найменшого глузду: ієрогліфи,* ***чортівня*** [Харчук 1991: І, 413]; *− Сцєм-допустєм, що таке жінка? Обруччя для свічень чоловікові. Змія в кублищі, м□ята* ***диявольська****. Але як хочеться, щоб вона кусала! А як вона пахне!* [Харчук 1991: І, 257]; *...обернулося в щось* ***сатанинське*** [Харчук 1991: ІІ, 303]; *... йому ця служба* ***остобісіла****...*[Харчук 1991: І, 236].

З назв духовних осіб актуальні такі: *піп, отець, піп-отець, пан-отець, отець-священик, батюшка, пастир, священик, ксьондз.* За кількістю використань значно переважає лексема *піп*: 1) у нейтральному значенні „офіційна назва особи, яка має сан, середній між дияконом і єпископом” (*Паридуха вчепився за розвору, настоював, щоб* ***піп*** *теж їхав, але той не захотів* [Харчук 1991: І, 256]; *Спустили* з-*над царських врат ікону матері божої.* ***Піп*** *підвів до неї молодих* [Харчук 1991: І, 256]); 2) у значенні „священик” з іронічним відтінком насміхання, утвореному за моделлю „священик + негативна оцінка його діяльності”, яка заповнила „понятійну нішу” [Клименко 1982: 107] на позначення не лише денотативної, але й конотативної частини. Так, священиків засуджують за байдуже виконання своїх обов’язків (***Піп*** *наче розумів її. Він не служив, а калатав службу, щоб швидше. І ні одно його гарне слово, скоро мовлене − „Мір вам…” − не зачіплювалося в її голові* [Харчук 1991: І, 84]); за здирництво (*Тодорка навчила матір, як і що робити, а годіння з* ***попом*** *узяла на себе* [Харчук 1991: І, 249]); за пристосовництво (***Попик*** *у виграшному становищі: без нього не могли обійтися покоління* [Харчук 1991: І, 509]); вважають їх зайвими елементами нового соціалістичного суспільства (*Тобі потрібна така держава? −і питався: − З куркулями, з* ***попами****?* [Харчук 1991: І, 136]; □ *А я тобі раджу: в селі є* ***піп****, борися з* ***релігією****, організовуй культуру* [Харчук 1991: І, 391]); говорять з пастирями без поваги (*− Ще вода не освятилася, а ви вже ходите? − кинула* ***попові*** *під ноги й перепинила його* [Харчук 1991: І, 150]) і т. д.

Часто Б. Харчук уміло чергує використання лексем *піп* □ *отець* □ *батюшка* □ *священик* □ *пастир* не тільки для того, щоб уникнути повторення однакових слів (*...до* ***попа*** *в хату зайшов*

Терентій. Злякані ***батюшка*** *і* ***матушка*** *клякнули на коліна* [Харчук 1991: І, 395]). Мотивацію варіативності легко прослідкувати за контекстами: ***Отця*** *Іова мовби хтось витиснув з натовпу. Він скидався на сіру мишу −* ***попик****. Упав на коліна* [Харчук 1991: І, 205]; *Фрозина замкнулася в хаті, а* ***піп*** *не забирався, і Паридуха, взявши його за лікоть, відчув, що той лікоть неповороткий. − Хіба дам горець картоплі,* ***батюшко****?* [Харчук 1991: І, 150].

Іноді в одному текстовому фрагменті автор „грається” синонімічними лексемами, демонструючи ставлення парафіян до свого духівника. Наприклад, серед натовпу жителів села шукають зрадників, і це супроводжується таким діалогом з коментарями автора: *− А хто? − підбігла й стала перед ним Вітольда. − Хто?* *І* ***попик*** *знайшовся* (*попик* негативно-експресивна лексема, що готує читача до жалюгідного вчинку того, кому довіряли прихожани). *− Чужі, зайшлі… Хіба мало їх. − Хто? − Плєнні, вони! А мабуть, що вони, − проказував, заїкаючись,* ***піп****…* (*піп* відображає зневагу вірян до боягуза. *А. К.*) *− Хто переховув полонених? − викрикнув.* ***Отець*** *Іов усе ще не здіймався з колін* (*отець Іов* − офіційна назва посади + ім’я − для глузування над боягузом, який навіть плазує перед ворогом, щоб врятувати власне життя). *− Я знаю…− Кажіть!..* ***Піп*** *підвівся і споважнів* (громада очікує на мудрість духівника, проте автор не називає його *священиком*, а *попом*, натякаючи на погану для пастви розв’язку конфлікту). *− Ну! − гуркнув і тупнув ногою.* ***Отець*** *Іов закліпав очицями, роззявив рота…* (поряд з таким описом зовнішності священика *отець Іов* звучить комічно). *Заплутавшись у рясу,* ***піп*** *закрутився перед юрмою. Люди оступилися і стискувалися: на кого покаже, кого виведе?...* (зневажливе *піп*). ***Отець*** *Іов не взяв, цапнув за лікоть Опанаса* (глузливе *отець Іов*). *І заговорив − мова прорізалася: − Рабе божий, Опанасе, послужи громаді, і нехай бог поможе тобі. Послужи… − Виходь…− Сам вийду… А* ***піп*** *умовляв Фрозину* (зневажливе *піп*)*: − Фрозиночко, і ти, голубонько, раба божа… − Не сповідайте мене,* ***батюшко*** (традиційне *батюшко* для відображення пікового глибокого розчарування усього натовпу (жінка навіть відмовляється від сповіді священика) й спадання напруженості сюжетної лінії)*, − відказала вона…−* [Харчук 1991: І, 206]. Хвилеподібним нагнітанням психологічного напруження

ситуації за допомогою чергування лексем *піп* (у значенні зневажання) та *отець Іов* (у значеннях зневажання та глузування), на найвищій точці якого маємо апелятив *батюшко*, витворено довершений літературний образ негативного плану.

Отже, глибоко народний письменник Б. Харчук презентував ключові релігійні лексеми у звичному для українців ракурсі, продовживши перервану імперськими ідеями радянщини велику традицію відродження 20-х рр. і виразно передавши істинно релігійний дух українців, збережений ними у XX столітті, незважаючи на атеїстичний апетит тогочасної влади та падіння авторитету духовних осіб, формоване упродовж століть.

Література: *Алефиренко 2009*: Алефиренко Н. Ф. «Живое слово»: Проблемы функциональной лексикологии: монография / Н. Ф. Алефиренко. − М. : Флинта : Наука, 2009 − 344 с.; *Булаховський 1955*: Булаховський Л.А. Нариси з загального мовознавства. / Л. А. Булаховский. – К. : Рад. школа, 1955. – 248 с.; *Виноградов 1959*: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. / В. В. Виноградов. – М. : Худ. литература, 1959. – 655 с.; *Кондор 1998*: Кондор М. Із спостережень над богословською лексикою / М. Кондор // Сучасна богословська термінологія: від історичних традицій до нових концепцій: Матеріали Всеукраїнської наук. конф. – Львів, 1998. – С. 227 – 234.; Лесів 1089: Лесів М. Власні назви святих у поезії Тараса Шевченка // Варшавські українознавчі записки. – Зошит 1. – Варшава, 1989. – С. 153.; *Скаб 2003*: Скаб М. Семантична структура слова «душа» в сучасній українській мові // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. − Вип. 170 – 171. − Чернівці : Рута, 2003. − С. 92 – 96.; *СУМ 1970*: Словник української мови : В 11-ти томах. – К. : Наук. думка, 1970 – 1980.; СУМГ 1996: Словарь української мови : У 4-х т. / зібр. ред. журн. «Киевская старина»; упоряд., з дод. власного матеріалу, Б.Грінченко. − Репринтне вид. − К.: Лексикон, 1996.; *Харчук 1991*: Харчук Б. М. Твори : в 4-х т. / упоряд. Р. М. Харчук. − Т. 1: Майдан; Межі і безмежжя : Романи / Авт. передм. С. С. Гречанюк. − К.: Дніпро, 1991. − 539 с.; *Харчук 1991*: Харчук Б. М. Твори : в 4-х т. / упоряд. Р. М. Харчук. − Т. 2 : Кревняки: Роман. − К.: Дніпро, 1991. − 575 с.; *Клименко 1982*: Клименко Н. Ф. Формалізовані основи семантичної класифікації лексики / Н. Ф. Клименко, М. М. Пещак, І. Ф. Савченко. – К. : Наук. думка, 1982. – 250 с.

Проанализировав семантическую структуру религиозных лексем и прокомментировав смысловые трансформации их художественно-образных использований в творчестве Б Харчука, автор статьи пришел к выводу, что глубоко народный писатель Б. Харчук презентовал ключевые лексемы, продолжив большую традицию возрождения 20-х гг.,

прерванную имперскими идеями советской власти, выразительно передав истинно религиозный дух украинцев, сохранившийся в XX веке, несмотря на атеистический аппетит власти и падение авторитета духовенства, формировавшееся в течение столетий.

***Ключевые слова**: лексема, сема, семантическое ядро, системное / периферийное значение, денотат, коннотат, энантиосемия.*

Наталія Лісняк, доц. (Київ)

УДК 81 – 312
ББК 83.3 (4Укр)

Фразеологізми на позначення характеристики людини (на матеріалі повісті Б.Харчука «Йосип з гроша здачі»)

У статті аналізуються стійкі словосполучення на позначення характеристики властивостей, якостей людини.

Ключові слова: *фразеологізми, фразеологічні сполуки.*

Phraseological units denoting the characteristics of a person (basing on Borys Kharchuk's narrative story "Yosyp z hrosha zdachi")

Set expressions denoting the peculiarities and qualities of person are analysed in this article.

***Key words**: phraseological units, phraseological unites.*

У сучасній лінгвістиці об'єктом наукових досліджень все частіше стає фразеологія. Вчені активно вивчають народну фразеологію, фразеологію художньої мови. Захищено дисертаційні дослідження, у яких аналізуються окремі групи фразеологізмів, їх національна специфіка. Укладаються фразеологічні словники. Отримані результати не лише наповнять українське мовознавство з цієї галузі науки, а й значно розвинуть ці галузі, уточнюючи термінологію, вводячи нові поняття та створюючи лексикографічні праці.

Українська ідіоматика сьогодні аналізується з погляду семантики, структури та з погляду лінгвокультурної інформації, яку вона передає. В. Жайворонок зазначає, що фразеологія – це та сфера мовної діяльності, у якій в мовних фактах відбиваються етнопсихологічні особливості соціуму і разом з тим простежується вплив мови на формування його менталітету [Жайворонок 2007: 33].

Відомо, що фразеологізми найбільш образні й найдавніші за походженням одиниці, у яких відбувається тлумачення дійсності через метафору, метонімію. Предметом дослідження пропонованої статті стали фразеологічні сполуки на позначення властивостей, якостей людини. Про позитивні якості, властивості людини, відображені у фразеології, відібраної з фразеологічного словника української мови, писала Н. Венжинович [Венжинович 2008: 84 – 86].

Джерелом нашого опису послужила повість Бориса Харчука «Йосип з гроша здачі». С. Гречанюк зазначав, що вже перша книжка молодого деб'ютанта – «Йосип з гроша здачі» – засвідчила, що у нашу прозу прийшов письменник з оригінальною стильовою манерою, з багатим на інтонаційні відтінки голосом [Гречанюк 1991: 29].

Фразеологія творів Бориса Харчука ще не було об'єктом вивчення. Зважаючи на участь в укладанні словника фразеологізмів мови творів Бориса Харчука, ми маємо змогу не лише створювати картотеку, а й глибше вникнути в ідіоматику письменника, її зрозуміти й аналізувати. Тому таке дослідження є актуальним, оскільки, з одного боку, сам автор доволі цікавий, а з другого – його манера письма, мова неперевершена. Крім цього, у центрі творів Бориса Харчука завжди стоїть людина з її болями, турботами, з любов'ю до рідної землі, мови.

Метою нашої розвідки є системний опис зазначених фразеологічних сполук, якими автор розкриває риси людського характеру. У повісті «Йосип з гроша здачі» використано понад 150 фразеологічних сполук різної семантики і різної структури. Усі фразеологізми на позначення позитивних та негативних якостей, властивостей людини, відібрані нами з повісті Бориса Харчука, ми умовно ділимо на 19 груп (9 з них — позитивної семантики, 10 — негативної):

1. Фразеологізми на позначення визначного становища в колективі: *не ликом шитий*. (Після приїзду Глущенка Гордій відчув, що він також не ликом шитий, а людина ідеї, с. 72), *в приклад ставила* (В школі вважався кращим учнем… За те і його любила Єва Станіславівна, в приклад іншим ставила, с. 31), *угору пішов, на ноги зіп'явся* (Таранчук на ноги зіп'явся, с. 31).

2. Фразеологізми на позначення спостережливості, уважності, пильності: *не спускати погляду, не зводити очей, не спускати очей* (Йосип струже сопілку і не спускає очей з посадки, с. 43), *зміряв поглядом* (Зміряв Оленку радісним поглядом, с 87).

3. Фразеологізми на позначення працьовитості: *робота не чекає, від світання до смеркання, то сюди, то туди* (Він теж копає. Йосип не розгинається. То сюди, то туди навприсядки, с. 44), *піт очі заливає* (Йосип втомився махати косою. Руки дрижать. Піт очі заливає, с. 121).

4. Фразеологізми на позначення несміливої, нерішучої, несамостійної людини: *серце билося, як у горобчика,*(Він (Йосип) наблизився до входу. Серце билося, як у спійманого горобчика, с. 16), *держатися за спідницю, переминаючись з ноги на ногу*.

5. Фразеологізми на позначення справедливої людини: *вивести на чисту воду,*– Давай, гордію, виводь на чисту воду, с. 107), *випливе на чисту воду.*

6. Фразеологізми на позначення надійності, доброти: *дні й ночі* (Дід Архип просиджував дні й ночі біля своєї Каштанки, с. 122); *душа болить* (Думаєш, душа за нього не болить, с. 116), *руки під хворого не підкладеш*.

7. Фразеологізми на позначення совісної людини: *має краплю совісті* (І хлопці вирішили, що Мар'ян все-таки має краплю совісті, с. 39).

8. Фразеологізми на позначення доброзичливості, радості: *грають очі* (Ганна тулила голову корови до грудей. І вона господиня! – Дочекались? – грають у Химки очі, с. 96), *очі променяться* (Коваль не міг вимовити й слова. Його очі променились, с. 90), *серцем співає*.

9. Фразеологізми на позначення високих моральних якостей людини: *аж душа мліє, взяв на себе всю вину, защеміло серце* (Цією стежкою Маркіян щоранку до школи ходить. А мені, мабуть, не доведеться. Від цих думок защеміло дитяче серце, с. 45). Як бачимо, виділені 9 груп – це фразеологічні одиниці на позначення позитивних людських властивостей, якостей.

У повісті є чимало фразеосполук негативної семантики:

1. Фразеологізми на позначення легковажності, байдужості, черствості: *в голові – витребеньки* (Проте у синка в голові – витребеньки, с. 94), *закам'яніле серце*.

2. Фразеологізми на позначення пихатості, впертості у людини: *бога за бороду тримає* (Наслухався різної наволочі і мислить, що бога за бороду тримає, с. 94), *настоював на своєму*.

3. Фразеологізми на позначення ледарства: *галок рахуєш* (– Чого галок рахуєш? Строк твоєї служби не закінчився. – с. 114).

4. Фразеологізми на позначення нерозумної, брехливої людини: *завів на слизьке, з глузду з'їхав,* (Хома ж зовсім з глузду з'їхав, с. 89); *голову задурити.* (Ти можеш голову задурити так, що забуду, як мою рідну матір звати, с. 469).

5. Фразеологізми на позначення скупості, зажерливості, жадібності: *ґудзика не дам*, (Ґудзіка од плаща не дам, с. 85) я*к мед, то й ложкою*, *дулю дам, аж за вухами лящало, голодний, як вовк*.

6. Фразеологізми на позначення недовірливості, підозрілості у людини: *дивитися скоса* (Пан керівник завжди дивився скоса на Єву Станіславівну, с. 34), *колоти очима* (Дід Архип з Грицьком вмостився на колодах. Неприязно кололи один одного очима, с. 110).

7. Фразеологізми на позначення злої, підступної людини: *точив злість* (Він точив злість на Антона з того дня, як той купив Зірку, с. 77), *затаїв, заховав лють під серцем, кипів від люті* (Кипів від люті Бородай. Хіба видано, щоб навіть Таранчуки не схотіли в нього жати, с. 57), *вп'явся очима* (Антін вп'явся у нього налитими кров'ю очима, с. 78), *не велика пані*, *налетіти шулікою*, *очі бігають-бігають* (Мотря…, мабуть, страх сердита, бо маленькі зелені очі бігають-бігають…, с. 94), *заткни пельку*.

8. Фразеологізми на позначення запопадливості, підлабузництва: *лапки лижуть, заглядав у рот* (А-а, то ти найкраще вчишся? — заглядав у рот Грицькові, с. 15), *причепилася як смола*.

9. Фразеологізми на позначення безупинної, безгамовної людини: *як Марко по пеклі* (Так товчуся, як Марко по пеклі, від світання до смеркання, с. 114), *на всю пельку горланив, як язик повертається, гуділи, як бджоли*.

10. Фразеологізми на позначення запальної, пристрасної людини: *аж пінився* (Не женці – Бородай примчався як шалений. – Чого гасав у село? – аж пінився, с. 83), *через мій труп*.

Як свідчить аналізований матеріал, для позначення позитивних якостей, вчинків людини найчастіше

використовуються слова-символи *душа, серце.* Саме через ці лексеми передаються людські почуття: радість, любов, туга, жаль, біль. У повісті Бориса Харчука «Йосип з гроша здачі» виявлено фразеологізми з лексемою Бог: *боронь Боже, крий Боже, святий Боже не поможе, Бога за бороду тримати.* Два перші з них уживаються для вираження застереження, а два наступні містять негативну конотацію. Зазначені фраземи мають загальнонаціональний характер і часто вживаються в розмовному мовленні.

У центрі уваги письменника – людина (дитина, юнак). У повісті «Йосип з гроша здачі» відбилися враження скрутного дитинства Бориса Харчука. Головний герой Йосип отримав смішне прізвисько – Йосип з гроша здачі, однак несміливий та справедливий хлопець поволі мужніє, гартується його характер. У Йосипа Таранчука були частіше сумні події, конфлікти, може, тому у повісті є чимало фразем негативної семантики. Однак він зустрічає чесних людей і поступово здобуває почуття певності у своїх силах, людську гідність. Це також відображають використані у повісті фразеологізми.

Література: *Венжинович 2008*: Венжинович Н. Українська фразеологічна картина світу (на матеріалі лексикографічних джерел). Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства / Збірник наукових праць. – Вип. 12. / До 100-річчя М.А. Грицака) Відп. ред.І.В. Сабодош. – Ужгород, 2008, с. 83 – 86.; *Гречанюк 1991*: Гречанюк Сергій. Задля цього й жив. // Харчук Б.М. Тв.: В 4 т. / Упоряд. Р.Б. Харчук. – К.: Дніпро, 1991. — Т.1:– С. 5 – 32.; *Жайворонок: 2007*: Жайворонок В. Українська етнолінгвістика. – К.: Довіра, 2007. – 262 с.

Фразеологизмы на обозначение характеристики человека (на материале повести Б. Харчука «Иосиф из гроша сдачи»).

В статье анализируются устойчивые словосочетания для обозначения характеристики свойств, качеств человека.

Ключевые слова*: фразеологизмы, фразеологические соединения.*

К.Б.Олексій, асистент *(Тернопіль)*

УДК 81 – 312

ББК 83.3 (4УКР)

Функціональне навантаження оцінної лексики в українських народних піснях, записаних Володимиром Гнатюком

У статті проаналізовано оцінну лексику в українських народних соціально-побутових піснях, записаних В. Гнатюком. Встановлено її семантико-стилістичні особливості у фольклорних текстах і те важливе значення, яке посів в українській етнокультурі В. Гнатюк як збирач і видавець цих текстів .

***Ключові слова**: оцінність, оцінна лексика, емоційність, функціональне забарвлення, соціально-побутові пісні, В. Гнатюк.*

In the article the estimated vocabulary of the Ukrainian folk social-domestic songs, recorded by V. Hnatiuk, is analyzed. Its semantic and stylistic features in the folk texts and the importance of V. Hnatiuk as a collector and publisher of these texts in the Ukrainian ethnoculture are established.

***Key words**: estimation, estimated vocabulary, emotionality, functionalcolouring, social-domestic songs, V. Hnatiuk.*

Однією з форм інтелектуального і комунікативного вияву літературної національної мови, що досить яскраво репрезентує ментальні характеристики народу, є усна народна творчість. Ментальність як природа світовідчуття, оригінальних рефлексій на навколишній світ виявляється у мовно-естетичній символіці, у внутрішній формі слова, у характері синтаксичної сполучуваності, у функціональному навантаженні різних тематичних груп лексики тощо. Таким чином, ментальна модель світу, відображена у мовних засобах, репрезентує етнонаціональну картину світу.

Ментальність українців вирізняється передусім емоційно-почуттєвим характером. «Висока українська емоційність, чутливість та ліризм, що виявляються, зокрема, в естетизмі народного життя і обрядовості, в артистизмі вдачі, у прославленні пісенності, у своєрідному м'якому гуморі тощо – це дар Божий, що визначає людність і є основою творчості»,зауважує В. Храмова [Храмова 1992: 10]. Усі ці

риси української ментальності є визначальними в усній народній творчості.

Інтерес до фольклору зберігається незмінним протягом багатьох років. Особливо він активізувавсяв останні десятиліття у зв'язку з актуалізацією студій, пов'язаних із вивченням міфопоетичних картин світу, проблем ментальності, знаків етнокультури тощо. Дослідження фольклорної спадщини передбачає насамперед вивчення її в записах таких відомих збирачів, як М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, О. Потебня, В. Гнатюк та ін.

Ще за життя В.Гнатюка у фольклористиці склалася думка про нього передусім як про збирача й видавця народнопоетичної творчості. Вченого цікавило все: народні новели, казки, легенди, перекази, а найбільше – пісні. Любов до пісні він виніс із батьківського дому. Пісня стала для нього «відрадою серця в дні горя і сліз», «сердечною дружиною», «вірною подругою». В.Гнатюк глибоко усвідомлював, що пісні забуваються і «пропадають раз на все для науки», тому своїм основним завданням вважав зібрати якомога більше зразків української народнопоетичної творчості. При цьому він не тільки тонко розумів і добре знав народну пісню в' її найпотаємніших нюансах, а й сам був носієм фольклору і знаходив у ньому душевну розраду в найтяжчі хвилини свого життя.

Мета роботи полягає в тому, щоб простежити функціональне навантаження однієї з лексичних груп (оцінної) в українських народних піснях, записаних В. Гнатюком. Структурно-стилістичні параметри оцінної лексики помітно вирізняють її з-поміж інших у номінативній системі української мови. Незважаючи на помітне і тривале зацікавлення лінгвістів питаннями, що стосуються природи емоційно-оцінного забарвлення, класифікації оцінних назв та под. (Н. Арутюнова, О. Вольф, В. Телія, В.Ткачук, Т. Космеда, Т. Вільчинська, О. Заболотська та ін.), чимало питань, особливо пов'язаних з її функціонуванням у художньому (фольклорному) тексті, потребують розгляду. Все це зумовлює актуальність дослідження.

Зауважимо, що обов'язковою категорією як художнього, так і фольклорного тексту, є модальність – об'єктивна і

суб'єктивна. Якщо перша відображає об'єктивність ситуацій, реалізованих у тексті, то остання виражає ставлення автора (у нашому випадку народу) до зображуваних подій та фактів, їх оцінку. Модальність тексту починається ще до його створення – з вибору теми та проблеми твору. Забезпечується вона різними засобами, серед яких важливу роль відіграє оцінна лексика.

Пісенні записи В. Гнатюка вражають своєю жанрово-тематичною різноманітністю. Серед них і весільно-обрядові, і соціально-побутові, і й історичні пісні, є тут і коломийки, колядки, гаївки тощо. Для нас актуальним видається дослідження насамперед соціально-побутових пісень, в яких провідними мотивами є соціальна нерівність, сирітська недоля, вдовине горе, переживання смерті від втрати близької людини. До таких пісень належать також рекрутські, жовнірські та емігрантські про важку долю відповідних категорій населення. І народ зазвичай постійний у своїх симпатіях та антипатіях. Він співчуває бідному жовнірові чи убитій горем вдові та засуджує тих, хто змусив людей страждати. Голос народу звучить то гнівно, то іронічно, то глузливо. І досягається це значною мірою завдяки поширеному вживанню оцінних назв.

У ході дослідження виявлено різні групи оцінних назв. Зокрема, встановлено, що переважають слова, емоційність яких досягається засобами словотворення, передусім використанням суфіксів суб'єктивної оцінки: *дівонька, синочок, воротонька, головонька, ранонъки, красненько, сорочечка, худібка, бородище, рекрутяло* тощо: *Не хилися, явороньку, бо ще зелененький, /Не журися, жовніроньку, бо ще молоденький* [УНП 1971: 136] або *Облізе ти бородище за наші дорібки, / Що-с нас звабив, що ми мали, хліба і худібки* [УНП 1971: 129].

Щодо вказаних назв, то більшість серед них становлять назви осіб: *жомнярик, матінка, вівчароньки, сестронька, панойку, вдівонька, гусарик* та ін. Традиційно оцінну лексику поділяють на позитивно і негативно забарвлену. Але якщо в українській мові загалом переважають негативнооцінні назви, то у пісенних записах, навпаки, – позитивнооцінні. За допомогою них народ виражає співчутливе ставлення до бідної, знедоленої людини, тому викликають вони експресію співчуття, жалю, наприклад: *Мала вдівонька єдиного синонька, / Як она 'го*

мала, на війну 'го послала [УНП 1971: 152] або *Мене мати годовала ой на воларика, / Пани мене записали та й на гусарика* [УНП 1971: 137].

Негативно забарвлені номени, здебільшого без суфіксів суб'єктивності, стосуються насамперед тих, хто визискує народ, посилає його на смерть, на війну (цісаря, панів, жидів), а також тих, від кого доводиться боронити рідний край (турків, татарів, французів, поляків). Оцінне значення актуалізується в контексті. Пор.: *Судять пани, судять пани, судять панські діти, / Присудили жовнірові в кайданах сидіти* [УНП 1971: 136]*; Бо то француз люд недобрий, як ся зачне бити, / А злапає нас у руки, то буде мучити* [УНП 1971: 143]*; – Годі, голі, жомнір, спати, / Бо йдуть турки рабувати* [УНП 1971: 157].

Загалом домінують назви, що передбачають елемент оцінки у своєму прямому значенні і які називаються власне оцінними: *вояк, злодій, ворог, москаль, каліка* та ін.: *Ой не оден просить, плаче, щоби 'го добити, / Без рук, без ніг, але мусить так каліка жити* [УНП 1971: 146]. Проте значно цікавішими у плані дослідження є емотивно-оцінні найменування, що набувають конотативного забарвлення у переносному значенні і які реалізуються через окремий лексико-семантичний варіант у структурі полісемічних слів [Телия 1986: 25]. Виникають подібні найменування на основі різних метафоричних та метонімічних перенесень і характеризуються яскраво вираженим оцінним значенням, наприклад, похідні від назв рослин або тварин (птахів): *Ой, сину мій наймиліший, мій ружовий цвіте! / А вже'ж ми ся не зобачим, аж на тамтім світі* [УНП 1971: 162] або – *Вернися, миленький, голубе сивенький!* [УНП 1971: 129]. Емоційне забарвлення слова досить часто залежить від його сполучуваності з іншими і може змінюватися в різному словесному оточенні. Пор.: – *Ой ти, коню вороненький, / Де твій панок молоденький?* [УНП 1971: 155] і *Нема тутка тих панків, котрі з нас там жили / Та за нашу тяжку працю пили та курили* [УНП 1971*:* 163].

Помітно вираженими в українських соціально-побутових піснях є слова емоційно-оцінні за своїм лексичним значенням, які виражають позитивну чи негативну оцінку явищ і предметів дійсності або почуття й стан людини: *милий, смутний, хороший,*

рідна, бідна, щаслива, радісно, тужно, сумувати, дякувати, молити, любити та под.: *Ой у лузі, край дороги, зацвіла калина, / Породила матінонька хорошого сина* [УНП 1971: 132]. Привертають увагу серед подібних назв діалектні: *красний, красненько, файний* та ін.: *Не дивуйся, світе красний, /Що по тобі смутна ходжу* [УНП 1971: 125].

Чимало слів є назвами почуттів, як-от: *щастя, горе, лихо, журба, туга* тощо. Вдале використання їх надає емоційного забарвлення висловленій думці: *Та й то лихо бідних людей випхало за море… / Тут в далекій сторононьці щастя си шукають* [УНП 1971: 163].

Прикладами оцінних назв є усі поетичні слова на зразок *сизокрилий, вороненький, хлопці-легіники, голубонька* та под.: *А нас хлопців-легіників, у неволю забрали* [УНП 1971: 142]. Сюди належать поширені в досліджуваних текстах короткі й повні нестягнені за формою прикметники: *зелен, ворон* (кінь), *дробен, молодії, кирвавії, ласкавії* тощо: *Чорна хмара наступає, / Дробен дощик накрапає* [УНП 1971: 127] або *Мої сльози кирвавії / Й слова мої ласкавії* [УНП 1971: 128].

Типовим для текстів українських народних пісень є використання сакральної лексики, яка вживається виключно як оцінно забарвлена: *Чому сі ми в пана Бога щастя не впросила?* [УНП 1971: 126]. Лексема *Бог* часто супроводжується оцінними епітетами: *добрий, ласкавий, мудрий* та под.: *Бог ласкавий допоміг нам француза побити* [УНП 1971: 149]. До оцінних належать і слова, вжиті в переносному значенні, або які виступають як емоційно забарвлені синоніми до слів, ужитих у прямому значенні. Так, прикладом останніх є поширена в текстах пісень назва *ненька* як синонім до слова *мати: Вийшла його ненька й взяла плакати* [УНП 1971: 129] або лексема *пишний* — синонім до слова *гарний: Такого вже я не буду мати, який був мій Ясько пишний* [УНП 1971: 150] та ін. У переносному значенні вживаються такі назви, як: *вмлівати* замість *плакати, закропити* замість *пити, тримати* замість *битись, летіти* замість *наступати* та багато ін.: / *гузари враз із нами там битву тримали, /Як летіли всі до штурму, то «гурра!» кричали* [УНП 1971: 145].

У досліджуваних текстах знаходимо чимало інших засобів вираження оцінного забарвлення. Часто такі функції виконують різні мовностилістичні засоби: епітети, порівняння, метафори, фраземи. За допомогою них народ виражає різне оцінне ставлення від іронічного: *Пане капрале, прошу красно, трохи поснідати, /А мені, дурному рекрутові, то подарувати* [УНП 1971: 141]) до зневажливого *Провадять на войну, як пса на ланцюху* [УНП 1971: 138]). Нерідко через подібні тропи імплікуються почуття відчаю і суму: -*Озьми, мати, піску жменю, посій по каменю, / А коли той пісок зійде, тогди твій син прийде* [УНП 1971: 154] або *Плаче жомняр, плаче чорними очима,* / *Уже обід конець стола, а смерть за плечима* [УНП 1971: 154].

До оцінних належать, як відомо, і лайливі слова та вульгаризми, за допомогою яких народ виражає зневагу, презирство, ненависть, наприклад: *Зачинає нам французька банда приграватн* [УНП 1971: 146].

Фамільярно-розмовний відтінок забезпечують розмовно-просторічні назви, виражені різними частинами мови: – *Хлопці! Зрихтуйте му куплю, / Зрихтуйте му всьо в порядку, бо вам шкіру злуплю!* [УНП 1971: 141].

Прагненням якнайповніше передати народно-розмовну мову пояснюється велика кількість діалектизмів, більшість з яких несуть виразне функціональне навантаження, забезпечуючи емоційне навантаження мови: *Буде добре тутки, / Пан фір каже:– Не конечно, кантина близенько, / Візьми вудки пару фляшок та й вертай борзенько* [УНП 1971: 141].

Всі розглянуті оцінні лексичні одиниці в український народних піснях збуджують почуття, настрій чи уяву читача або слухача. Звідси і їх важлива роль у досліджуваних текстах.

Отже, дослідження функціональних особливостей оцінної лексики в українських народних соціально-побутових піснях, записаних В. Гнатюком, засвідчує, що в цій лексичній групі простежуються загальні тенденції і закономірності, властиві для лексичної системи української мови загалом. Виявлено як позитивно забарвлені, так і негативно марковані назви, причому, на відміну від загальномовної традиції, домінують перші. Відповідно переважають демінутивні утворення із значенням пестливості. Негативнооцінні найменування вжито у

стосунку до визискувачів, ворогів українського народу. Найчисельнішою групою в межах оцінної лексики є назви осіб. Серед них розрізняли власне оцінні й емотивно-оцінні номени. Як ідентифікатори певного середовища, як засоби характеротворення у піснях використовуються численні діалектизми, просторіччя, рідше лайливі слова.

Загалом оцінна лексика представлена різними частинами мови. Значною мірою це засвідчують слова, що належать до емоційних за своїм лексичним значенням. Ця група є другою за чисельністю в українських народних піснях. Часто досліджувані назви реалізують оцінну функцію в складі тропів.

Незважаючи на частковий характер, проведене дослідження засвідчує, що зібрані В. Гнатюком наприкінці XIX – початку XX ст. пісні стали вагомим внеском у скарбницю фольклористичних надбань україністики. Своєрідність їх тематики, характер і специфіка народнопоетичної мови і сьогодні становлять значний науковий інтерес, а самі народні пісні не втрачають пізнавального значення і художньо-естетичної цінності.

Література: *Телия 1986:* Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М: Наука, 1986. – 142 с.; *УНП 1971:* Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка / Упоряд. М. Яценко. – К.: Музична Україна, 1971. – 323 с.; *Храмова 1992:* Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 3 – 35.

Стефанія Панцьо, доц. (Тернопіль)

УДК 81 – 312
ББК 83.3 (4 Укр)

Принципи укладання словника фразеологізмів у творах Бориса Харчука

У статті висвітлюються принципи укладання словника фразеологізмів у художній мові Бориса Харчук. Наведено загальну схему словникової статті, вказано джерельну базу та матеріал словника.

Ключові слова: *фразеологічні одиниці, словникова стаття, ілюстративний матеріал, ідіоматика.*

Stefania Pants'o. The principles of compilation of Borys Kharchuk's belles-lettres idioms dictionary

This article highlights the principles of compilation of Borys Kharchuk's belles-lettres idioms dictionary. The general scheme of dictionary entry is presented; the source base and dictionary material are indicated.

Key words: *phraseological units, dictionary entry, illustrated material, idioms study.*

Борис Харчук – прозаїк, якому належить низка художніх творів різних жанрів: оповідання, повісті, романи. В них він зображує довоєнне, у період війни та післявоєнне життя українців-волинян. З плином часу його спадщина по-різному оцінюється літературознавцями та читачами, однак у ній з неперевершеною майстерністю використано багатство національної мови.

Нашу увагу привернули фразеологізми. З огляду на це і на певний досвід лексикографічної роботи [Лукаш 2002; Лепкий 2010] кафедра української мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка розпочала укладати словник «Фразеологія творів Бориса Харчука». Створення цієї лексикографічної праці присвячено 80-літтю від дня народження письменника, нашого земляка, життя і творчість якого пов'язані з Тернопільщиною.

Мета нашої розвідки полягає у висвітленні основних принципів укладання лексикографічних статей фразеологічного словника. Окреслена мета передбачає реалізацію таких завдань: 1) схарактеризувати основні принципи укладання лексикографічних статей; 2) проілюструвати засвідчений фразеологічний матеріал.

Словник охопить кілька тисяч сполук та їх варіантів, серед яких наявні трансформовані, індивідуально-авторські фразеологізми. Джерельною базою словника послужило 7 романів, 20 повістей та понад 10 оповідань Б. Харчука, які вийшли друком у різний період його життя. Матеріал словника становлять: 1) фразеологічні звороти; 2) прислів'я; 3) приказки; 4) традиційні формули клятв, божби, побажань, уживані в мові Харчукових творів.

Такий підхід зумовлений широким розумінням поняття фразеології в українській філологічній науці. Словник складається з фразеологічних одиниць, словникових тлумачень, цитат-

ілюстрацій та алфавітного покажчика. Фразеологічні сполуки в Словнику подаються за заголовним словом. Перше місце посідає іменник. Роль заголовного слова виконують також дієслова, прикметники, прислівники, дієприкметники, займенники.

Кожну словникову статтю побудовано за таким принципом: усі фразеологічні одиниці розташовано за реєстровим словом в алфавітному порядку, алфавітний порядок визначається першою лексемою у фразеосполуці; заголовні слова записуються великими літерами напівжирним шрифтом за алфавітом; після заголовного слова подається фразеологічна одиниця малими літерами напівжирним шрифтом, напр.: **ДУМКА –НАХОДИТИ, думку плекати – находити на вас**; фразеологічна сполука записується зазвичай у початковій формі, напр.: *вухом не повести, не мати діла, дуля під ніс, затуманювати очі, своя дорога, рости, мов на дріжджах.*

Після засвідченого фразеологічного звороту подається курсивом його значення у контексті, здебільшого з посиланням на відомі сучасні українські фразеологічні словники. Тут же у квадратних дужках вказується том, рік, видання, сторінка, а якщо словник однотомний, то зазначається рік видання і через двокрапку відсилання до сторінки. Напр.:

МІСЦЕ

місця собі не знаходити

Бути дуже схвильованим, втрачати душевну рівновагу, самовладання, спокій [ФСУМ 1, 1999: 342].

Далі записуються ілюстративні приклади. Якщо одна і та ж фразеологічна одиниця функціонує в різних творах, то до неї подається кілька ілюстрацій, напр.: ДУША – відвести душу.

Ділитися думками, переживаннями [ФСУМ 1, 1999: 116]. Знайшов Юхим перед ким *душу відвести. З роздоріжжя*, с. 52.; Антонові хотілося й самому *відвести душу*, викласти свої міркування про те, що його мучило. *Волинь* 3, с. 352.

Спільнокореневі варіанти фразеологічних одиниць подаються через знак дорівнює (=), а префіксальні в дужках, напр.: **БІДА біда гонить = біда жене (вигнала, пригнала).** *Нещастя змушує шукати кращих умов, переїжджати.*

Не питаюся, приймете чи ні, ***біда гонить***, так що вибачайте вже… *Волинь* 4, с. 413.

Біда знов ***жене*** нас у рідні краї? *Коляда*, с. 148.

– А чом пішов з дому, мамо?

– Біда вигнала. *Волинь* 1, с. 50.

– Поженити їх треба, – сказала Марія і її голова впала на груди. – ***Біда пригнала*** мене. *Майдан*, с. 250.

Якщо варіанти мають відмінне, різне значення, то фразеосполуки записуються окремо, напр.: **БІБ дати бобу**: *Сильно побити, жорстоко розправитись з ким-небудь* [СФУМ 1, 2008: 188]. – Вирвався з гестапо. – Воно й видно. Коли мені ***дали*** за нього ***бобу,*** – повела оком на Котова, я теж там була. Ще синці не зійшли. *Майдан*, с. 308.; **давати залізного бобу їсти**: *Розстрілювати. Мати кулі для стрільби.*

Ще нема й півроку, як Анань повернувся з фронтів, з війни: дійшов до Берліна, а тоді його перекинули на Далекий Схід. – ***Давали*** нам ***залізного бобу їсти***, ми їх і нагодували, – каже. *Коляда,* с. 144.

Заголовними словами обрано переважно іменники для полегшення пошуку фразеологічної одиниці, напр.: **ВСЯЧИНА най йому всячина** *Вживається для констатації чого-небудь, чим хтось незадоволений* [ФСУМ 1, 1999: 157].; – Приміром, розтолкуй, що означає суспільнити? Отець Анатолій пророчив, що жінок і дітей заберуть. Така катафонія піде, ***най йому всячина***. *Йосип з гроша здачі*, с. 104.

Невелику кількість заголовних слів становлять дієслова, прикметники, займенники, прислівники, дієприкметники у випадках, коли вони є стрижневими словами у фразеосполуках або фразеологізми відповідно до контексту мають своєрідну структуру, напр.: **ПЕРЕЖИТИ пережити себе**. *Втратити своє значення після смерті* [СФУМ 1, 2003: 493]. Панство ***пережило*** само ***себе,*** як переживає, трухлявіючи, дерево й усе на світі, і його мусово було бачити, хоч як би дуплянки не трималися. *Кревняки*, с. 341.

САМ сам не свій: *Хто-небудь перебуває у стані душевного потрясіння, дуже схвильований* [ФСУМ 2, 1999: 779]. Не будь певний, що Оленка згодиться, і що вмовить їх. Як до неї підступитися? Сидів ***сам не свій*** на уроках. *Крижі*, с. 183.

ПОСВАТАНИЙ як посватаний: *Тихий, нерішучий, скований у діях.;*– Ти що ж ***як посватаний***? *Світова верба*, с. 227.

Для зручності у користуванні реєстрові заголовні слова – іменники подаються окремою статтею у називному відмінку однини і окремою – множини, напр.: **ДЕНЬ день не чекає**: *Потрібно встигнути багато чого зробити.;* – Очуняв? Вставай, Йосипе! ***День не чекає***, — і почав шарити крючком під столом, дістаючи бланкового паса до молотарки, *Йосип з гроша здачі*, с.68.

ДНІ – дні й ночі: *Безперервно, постійно, протягом тривалого періоду і весь час* [ФСУМ 1, 1999: 251].; Дід Архип просиджував ***дні й ночі*** біля своєї Каштанки. Обкурював її димом з люльки, совав тремтячими руками шматочки хліба – не бере. *Йосип з гроша здачі*, с.122.

Якщо вжита фразеосполука тотожна за семантикою до фіксованої у фразеологічному словнику аналогічної одиниці, то останню записуємо поруч через знак =.

ЛАПКИ лапки лизати = лизати руки. *Виявляти прихильність, велику увагу до кого-небудь* [ФСУМ 1, 1999: 423].

Після пояснення значення фразеосполуки записується ілюстративний матеріал, контекст з відсиланням до назви твору (курсив) і сторінки, напр.: **КИПІТИ, кипіти від люті**. *Бути дуже лютим.**Кипів від люті*** Бородай. Хіба видано, що навіть Таранчуки не схотіли в нього жати! *Йосип з гроша здачі*, с. 57.

Ілюстративний матеріал подається різний за обсягом; одне речення, кілька речень, в тому числі й діалог, напр.:

ДУША на душі чисто = на душі гарно *Відчувати приємність, мати добрий настрій* [ФСУМ 1, 1999: 170].

Осінь облягла хмарами, вони купчились, розходячись. В неї (Оленки. – Авт.) ***на душі*** було синьо і ***чисто***, як у тих синіх і чистих криничках неба, що їх не заступили хмари. *Крижі,* с. 190.

КУРИ тобі про індики, а ти про кури дикі. *Невпопад.*

– Ти розізнав, що воно за колгосп? – гарячився Антін…

– Чи не приманки?…

– Гантоне, ***тобі про індики, а ти про кури дикі***, – втрутивсь Хома.

– Ая, здичавієш. *Йосип з гроша здачі,* с. 103.

— У гнізді фразеологічні одиниці нумеруються арабськими цифрами. Напр.: **БРОВА** 102 **бровою не повести**. *Не зважати, не реагувати на кого-, що-небудь* [СФУМ 2, 1999: 653]. 103 **кивнути**

бровою. *Звертаючи увагу на щось, на когось.* 104 **стріляти бровою**. *Поглядати на кого-, що-небудь, виражати певні емоції.*

У словникові статті входять різні за структурою фразеологічні одиниці. Переважають фразеосполуки, побудовані за структурою словосполучення. Напр.: *не вити вовком, вуха наставляти, голову задурити, з глузду з'їхати, дурня строїти, дивитися скоса, налетіти шулікою*. Разом з тим досить активними є фразеологізми, побудовані за структурою речення. Напр.: *щоб те добро та боком не вийшло, щоб вони самі скисли, руки під хворого не підкладеш*.

Укладачі не використовують позначок стилістичного характеру (вульг., жарт., ірон. тощо), оскільки такі стилістичні рубрики мали б суб'єктивний характер.

Словник завершуватиме алфавітний покажчик, у якому буде подано заголовний компонент, усі фразеологічні одиниці словникового корпусу. Покажчик полегшить пошук необхідного мовного звороту. Слова у ньому подаються у вихідній формі. Всі іменники заголовних слів наводяться у формі називного відмінка однини і окремо називного відмінка множини. Прикметники, дієприкметники записуються також у вихідній формі – називний відмінок однини, чоловічий рід; дієслова – в інфінітиві, займенники у формі називного відмінка однини. Зареєстровані фразеологізми у Словнику пронумеровані. Кожний зворот позначатиметься літерою і номером, це вказуватиме на місце фразеологічної одиниці в словнику.

Нами виявлено широкий спектр фразеологічних одиниць, які, з одного боку, належать до фразеологічного фонду української загальнонаціональної мови, а, з другого, – представляють волинську діалектну фразеологію.

У прозі Бориса Харчука наявна значна частина фразеологізмів, які є лише місцевими варіантами загальноукраїнської ідіоматики.

Описуючи життя, побут, участь у Другій світовій війні волинян, їх громадську активність, стосунки з людьми, риси вдачі, поведінку, Борис Харчук використав фраземи різних тематичних груп і різної структури. Виявлені мовні одиниці засвідчують багатство художньої мови письменника.

Література: Лукаш 2002: Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник / Уклали Ю.І. Скопленко, Т.В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2002. — 735 с.; Лепкий 2010: Фразеологізми у творах Богдана Лепкого. Словник / Гол. Ред. Панцьо С.Є. — Тернопіль: Джура, 2010. — 224 с.

В статье освещаются принципы составления словаря фразеологизмов в художественной речи Бориса Харчук. Приведена общая схема словарной статьи, указан базис источника и материал словаря.

***Ключевые слова**: фразеологические единицы, словарная статья, иллюстративный материал, идиоматика.*

Наталя Парасін, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 821.161.2

Звуконаслідувальна лексика в аспекті теорії прототипів (на метеріалі роману Б.Харчука «Кревняки»

У статті проаналізовано ономатопи в аспекті прототипні реалізації. Визначено тематичну групу звуконаслідувальних лексем у межах художнього твору, виявлено валентність джерел звуконаслідування і валентність ономатопів.

***Ключові слова**: ономатоп, прототип, Борис Харчук.*

The article analyzes onomatops in terms of prototype implementation. Defined groups of onomatopoeic lexemes within a work of art, revealed sources onomatopoeia valence and valence of onomatops.

***Keywords**: onomatop, prototype, Kharchuk.*

Поняття «звук» є складним ментальним уявленням, сформованим під впливом багатьох факторів – фізичного (акустичні особливості звуків), просторового (рух і локалізація об’єктів у просторі), комунікативного (звук як засіб спілкування), регулюючого (емоційна оцінка) [Gunina 2010: 346]. Лексика на позначення звучання є однією з найбільш досліджуваних об’єктів лінгвістичних досліджень. Інтерес до цієї групи зумовлений як чіткістю її структури, так і неоднозначністю семантики компонентів, різноманітними проявами функціонування тощо. Для установлення комплексу методів, які дозволять повною мірою розкрити особливості класифікації, семантики і функціонування лексики, що відноситься до тематичної групи мовлення, наведемо

короткий огляд наявних на сьогоднішній день в україністиці перспективних досліджень. Вагомими результатами заявили про себе студії дієслів звучання на системному рівні. Зокрема, детально проаналізовано інтер'єктиви (Л. Мацько), словотвірні поля лексики на позначення мовлення (М.Голянич, С.Гірняк), предикати мовлення (Н.Ніколаєва) та ін. З-посеред лексики звучання виділяється порівняно невелика за кількісним складом, але показова у плані мовленнєвої характеристики звуконаслідувальна лексика (О.Курило, Т.Возний), ономатопи та їхні деривати (Ю. Юсип), звуконаслідувальні слова (І.Гаценко), звуконаслідувальні дієслова (Є.Карпіловська, Л.Корнієнко), дієслова на позначення крику тварин (Н.Марчук)тощо. На початку XXI століття активізувалися порівняльно-типологічні зіставлення (І.Гаценко), не втратили актуальності і новизни стилістичні описи (Н.Плющ). Потреба глибокого вивчення лексики, яка номінує звукові явища, процеси, ознаки навколишньої дійсності з погляду визначення й аналізу складу та структури лексико-семантичного поля звуконайменувань, семної організації його складових, парадигматичних зв'язків одиниць поля спроектувала ґрунтовні статті і кандидатське дослідження І.Багмут [Багмут 2007]. Систематизація і узагальнення цих та інших досліджень зумовили усвідомлення специфіки слів, семантика яких базується на фонетичній мотивації, що привели до виділення в сучасному мовознавстві ономатопеї як розділу мовознавства.

Разом з тим лінгвістична наука нині характеризується постійним пошуком нових вирішень центральних проблем організації мови і її функціонування в контексті постійно поновлюваних знань про її ментальну основу, про мову як когнітивну здатність, про специфіку людського мозку і пізнавальних процесів, про можливості мовної картини світу і мовної свідомості [Болдырев 2006: 5]. Когнітивний підхід у лінгвістиці постулюється розумінням того, що мовні проблеми не можна розв'язати без урахування принципів, які визначають і регулюють пізнавальну діяльність людини. Антропологічний фактор відіграє основну роль у когнітивних дослідженнях. Переваги когнітивної лінгвістики проявляються і в тому, що вона відкриває широкі перспективи бачення мови в її різноманітних зв'язках з усіма мисленнєвими і пізнавальними процесами

[Кубрякова 2004: 3]. Розроблені в межах когнітивної лінгвістики моделі концептуальних структур дають можливість відтворити різні деталі, характеристики й ознаки, властиві процесу пізнання й категоризації світу, що на науковому лінгвістично-психологічному рівні об'єктивується у вигляді фреймів, сценаріїв, образів-схем тощо. Однією з найпоширеніших у названій низці є теорія прототипів, започаткована в 70-х роках XX століття американським психологом Е. Рош [Posch 1973]. Провівши серію експериментів з кольорами, Е.Рош довела існування базового рівня категоризації, що є психологічно найбільш значимим та відіграє провідну роль у розумінні й здійсненні процесів категоризації. Ідею базового рівня закладено в самій концепції прототипного підходу, повна назва якого «теорія прототипів та категорій базового рівня». При цьому лінгвісти мусять враховувати, що йдеться про принципово різні поняття, які треба розмежовувати: прототип категорії немовних (природних) об'єктів, прототип мовної категорії і прототип (прототипний засіб) репрезентації знань у мові. В першому випадку йдеться про психологічно виділений і тому найбільш типовий взірець певної категорії – яблуко або апельсин в категорії фруктів, автомобіль у категорії транспортних засобів, які служать когнітивними точками референції при категоризації інших об'єктів тієї ж категорії, певним еталоном при порівнянні. Прототип мовної категорії – це аналогічний взірець у категорії мовних об'єктів: дієслова фізичної дії в категорії дієслова, які виявляють найбільшу кількість дієслівних властивостей тощо. Прототип мовної репрезентації знання – це опорна точка у процесах пошуку адекватної назви для того чи іншого об'єкта і формування й передачі необхідного змісту, найбільш типовий засіб знання про певний об'єкт у найбільш загальній формі [Болдырев 2007: 30]. Проте сьогодні ця проблема охоплює не стільки співвідношення категорій мови і категорій логічного мислення, скільки участь мови у процесі мислення, формування категорій і концептів, збереження і передачі інформації про світ і характер його мовної рефлексації.

Аналізуючи причини появи прототипів у свідомості людини і, як наслідок, у мові, О.Кубрякова зазначає, що прототипність є наслідком усвідомлення фізичних, матеріальних властивостей світу навколо, тобто є наслідком інгерентних особливостей людського

сприйняття, перцептуальної значущості певних членів категорій, що набувають статусу прототипу [Кубрякова 2004: 112].

Незважаючи на те, що концептуальна вітчизняна лінгвістика представлена серйозною школою (О.Селіванова, Н.Слухай, О.Снитко та багато ін.), активно задіяний у світовій лінгвістиці вектор прототипного аналізу на наукових теренах України окреслений нечітко.

Метою нашої роботи є визначення рис, які можуть вважатися прототипними на рівні ономатопів. Метою роботи зумовлені конкретні завдання: описати структуру тематичної групи звуконаслідувальної лексики у творчості Б. Харчука; охарактеризувати валентність джерел ономатопів; визначити валентність звуконаслідувальних лексем. Джерелом студії обрано твори Б. Харчука, які презентують багатий матеріал народного мовлення.

У традиційній термінології термін «ономатопи» не має чіткого окреслення; ми використовуємо його для позначення голосової дії людини, спрямованої на звуковідтворювальну характеристику світу довкола неї.

Методика опису звукових дієслів базується на основі принципу їх поділу за джерелом звука. За цим критерієм, базовість якого донині не піддається сумніву і який виступає основою пізніших класифікацій, виділяють: 1) звуки неживої природи й артефактів; 2) звуки живої природи (тварин, птахів); 3) людські звуки [Рузин 1991: 17]. Обсяг роботи змушує відмовитись від повного аналізу обраної теми навіть на рівні матеріалу, вибраного з одного чи кількох творів окремого митця, тому в план проспективного аналізу включаємо тільки лексику, що відноситься до процесу відтворення людиною звуків тварин.

Виділяють два параметри семантичної характеристики атрибута звука: можливість його зіставлення з певним джерелом звука (хто або що продукує звук); можливість його зіставлення з типом звучання. Перший параметр представляє денотативний аспект, другий – сигніфікативний. В прототипних функціях «X каркає», «качка видає звук Y» компоненти легко замінюються. У міру віддалення від центра цієї системи співвіднесення стає все менш чітким [Рузин 1993: 17 – 18].

Найбільш виразною є відповідність між звуком і джерелом у групі ономатопів живої природи: киця м'явкає (видає звук «м'яв»), ворона каркає (видає звук «кар»). Саме ця група, на нашу думку, і має найбільш чіткі ознаки ономатотопів, тобто може трактуватися як прототипна. Сюди належать лексеми, що позначають звуки, утворені тваринами, серед яких, звичайно ж, переважають голоси свійських тварин. Усе навколо сільського жителя з ранку до вечора *ірже, мукає, кувікає, рохкає* [Харчук 1991, 2: 355]. Значною кількістю представлені у творах Б. Харчука лексеми на позначення звуків, що утворюють свійські птахи: *кури засокотали* [Харчук 1991, 2: 27], *півень кукурікав* [Харчук 1991, 2: 59], *курка й не кохнула* [Харчук 1991, 2: 71], *качур квакнув* [Харчук 1991, 2: 6]. З-посеред диких птахів виокремлено найближчого сусіда людини – горобця: *горобець цьвірінькав* [Харчук 1991, 2: 23], добре усім відомого дятла: *довба-вистукував дятел* [Харчук 1991, 2: 8], маловідомого фіяла та деяких інших. Світ комах презентовано єдиним представником: *бджоли гули* [Харчук 1991, 2: 27], *дзижчання бджіл* [Харчук 1991, 2: 453].

Вивчаючи співвідношення між елементами звуконаслідувальної системи і джерелом звука, І. Рузін увів поняття валентності, яке трактує як «здатність елемента певного плану зіставлятись з елементом іншого плану» [Рузин 1993: 21] на шкалі джерело – ономатоп. За цим параметром і усі джерела, й усі ономатопи поділяються на дві великі групи: полівалентні і моновалентні. Моновалентні джерела трапляються у текстах порівняно рідко: *З ним озвався:* ***фію-фію****… фіял, жовто-зелений птах* [Харчук 1991, 2: 8].

Полівалентність джерел зумовлюється значимістю тварин чи птахів для певного мовного колективу, явними специфічними акустичними характеристиками, здатністю апроксимуватися фонологічною системою мови [Харчук 1991, 2: 21]. Полівалентні джерела продукують неоднозначні на рівні людського перцептивного сприйняття звукові комплекси, які по-різному репродукуються людським мовленням: ***корова*** *мукає* [Харчук 1991, 2: 9] і *реве* [Харчук 1991, 2: 29], ***кабан*** *рохкає* [Харчук 1991, 2: 9] і *гуде* [Харчук 1991, 2: 9]. Майже всі тварини і птахи у творах Б. Лепкого є полівалентними в аспекті голосового вияву. Приналежність звукового комплексу до одного джерела разом з

тим не заперечує існування різних форм реалізації цього комплексу, що виявляються у словотвірних вигуково-дієслівних варіантах: ***ку-курі*** [Харчук 1991, 2: 59] і ***кукурікав*** [Харчук 1991, 2: 59] та синонімах: ***цвірінькнув*** (горобець) [Харчук 1991, 2: 23] і ***Жив-жив*** (горобець) [[Харчук 1991, 2: 23]; ***не кохнула*** (курка) [Харчук 1991, 2: 71] і ***засокотала*** (курка) [Харчук 1991, 2: 27]. Якщо розглядати ономатопи на рівні системних відношень, то частину з них можна вважати абсолютними синонімами, які відтворюють багатоманіття звуків навколишньої природи і здатність людського вуха вловлювати різні відтінки голосів тварин, проте часто звуконаслідувальні форми мають виразне додаткове семантичне навантаження, яке конкретизує ситуацію у плані її небезпеки чи, навпаки, безпеки, задоволення чи незадоволення, тобто тих параметрів, які наближаються до емоційних характеристик. Одомашнені людиною досить давно, ці тварини і птиця стали частиною людського життя, тому й мова їхня не елементарна, а багата й різноманітна. Так, собака у звичайній, буденній обстановці, попереджуючи господаря про щось нове, певну небезпеку *гавкає* [Харчук 1991, 2: 10], *дзявкає* [Харчук 1991, 2: 19], *дзяволить* [[Харчук 1991, 2: 19]: ***Загавкав*** *собака. На подвір'ї з'явився молочар і гукнув*...[Харчук 1991, 2: 10]. Проте ситуація набирає незрозумілих, а отже, загрозливих форм, тому реакція, відтворена голосом собаки, змінюється: *Собака не міг йому простити, що дрочився з ним,* ***гавкав, гарчав***...[Харчук 1991, 2: 10]. Значно розширює межі полівалентності процес метафоризації, коли для характеристики голосової дії тварин вживають лексеми, що описують життя людей: *Дзяволів Мурза,* ***бухикав*** *Рудько – в село вступив Матуня* [Харчук 1991, 2: 453]; *Мурза посунув на один горбок, Рудько на другий, потім вони сунули горбками й* ***не брехали*** [Харчук 1991, 2: 83]; *Але собака не переставав гавкати, і молочар, парубок Фонька, русявий, аж червоний, у синенькій тенісці, спортивних штанях і кедах, став із себе вдавати собаку, загарчав, присідаючи й тріпаючи чубом, у якому мовби завжди сиділо сонце, і той, що на прив'язі, зовсім осатанів: так* ***розбрехався***…[Харчук 1991, 2: 10]; *Від порога* ***озвався*** *кіт* [Харчук 1991, 2: 5].

З погляду валентності ономатопів моновалентні звуконаслідувальні лексеми визначають голосову поведінку певного конкретного представника, і слово, яке називає голосову

дію, використовується тільки при описі звука цього представника: мукає тільки корова, кукурікає тільки півень, фіє тільки фіял.

Одиничними прикладами засвідчено наявність полівалентних ономатопів: ***дзижчать*** *бджоли* [Харчук 1991, 2 453] і *вікна* [Харчук 1991, 2: 42]; ***гарчат****ь собаки* [Харчук 1991, 2: 10] і *колеса* [Харчук 1991, 2: 48]; ***реве*** *корова* [Харчук 1991, 2: 29] і *важковіз* [Харчук 1991, 2: 31], ***гуде*** *кабан* [Харчук 1991, 2: 9], *машина* і *земля* [Харчук 1991, 2: 52], хоч їх реалізація виявляється тільки на рівні різних тематичних груп (ономатопи тварин, птахів і явищ неживого світу) і не засвідчена між компонентами однієї групи.

Прототипна категорія пов'язана з виділенням центральних і віддалених від центра об'єктів. Ономатопи є тією групою, яка дає можливість абсорбувати центр категорії, оскільки мова зафіксувала на цьому рівні наявність етимологічної основи – звуконаслідувальних вигуків: *Півень скинув головою, міцніше вчепився лапами за колоду й, нікуди не повертаючись, спрямувавши свого дзьоба до Шпаргел,* ***закукурікав*** [Харчук 1991, 2: 59], *Із-за дороги, з Шпаргелиного обійстя теж почулося:* ***кукурі-ку!*** [Харчук 1991, 2: 59]. Зауважимо, що пара «вигук – ономатоп» буває неповною, що значно звужує прототипні можливості. Так, звук горобця може сприйматися як ***жив-жив*** [[Харчук 1991, 2: 23], але дієслово на позначення його голосу відтворює інше джерело: горобець ***цвірінькає*** [[Харчук 1991, 2: 23].

Отже, з позиції когнітивного аналізу прототипом категорії дієслів звучання є дієслова, що позначають звуки свійських тварин і птахів, за якими інгерентно закріплено значення акціональності. Критерій валентності джерела звуконаслідування і ономатопів виявляє центральні об'єкти прототипної структури звуконаслідувальної лексики, об'єктивуючи метонімічну і метафоричну моделі розвитку прототипного значення. Ядром прототипної моделі ономатопів вважаємо дієслова, утворені від звуконаслідувальних вигуків. Поглиблене вивчення сенсорної лексики, зокрема, звуконайменувань, дасть змогу окреслити прототипний метод освоєння дійсності людиною і визначити його основні компоненти.

Література: *Багмут 2007*: Багмут І. В. Лексико-семантичне поле звуконайменувань у сучасній українській літературній мові (склад, структура, парадигматика) :автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

філолог. наук: 10.02.01. – К., 2007. – 18 с.; *Болдырев 2007*: Болдырев Н. Н. Прототипы в языковой категории знаний / Н. Н. Болдырев // Проблемы представления (репрезентации) в языке: Типы и форматы знаний. – М.: ИЯ РАН / ТГУ им. Г. Р. Державина, 2007. – Выпуск II. – 2007. – С. 29 – 37.; *Болдырев 2006*: Болдырев Н.Н. Языковые категории как формат знания. // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 5 – 22.; *Кубрякова 1999*: Кубрякова Е. С. Семантика в когнитивной лингвистике (о концепте контейнера и формах его объективизации в языке) // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 58. – № 5 – 6. – С. 3 – 12.; *Кубрякова 2004*: Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Российкая академия наук. Институт языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.; *Рузин 1993*: Рузин И. Г. Природные звуки в семантике языка (Когнитивные стратегии именования) // Вопросы языкознания. – 1993. – № 6. – С. 17 – 27.; *Харчук 1991*: Харчук Б. Кревняки. Роман // Борис Харчук. – Тв. : В 4 т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1991.; *Gunina 2010*: Gunina N.A. Cognitive semantics of the english verbs of sound // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В. И. Вернадского. – 2010. – № 10 – 12(31). – С. 342 – 348.; Rosch 1973: Rosch E. Natural categories // Cognitive psychology, 1973. – V.4. – P. 328 – 350.

В статье проанализированы ономатопы в аспекте прототипичной реализации. Выделена тематическая группа звукоподражательной лексики в пределах художественного произведения, виявлена валентность источников звукоподражания и валентность ономатопов.

***Ключевые слова**: ономатоп, прототип, Борис Харчук.*

Надія Тишківська, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 811.161.2’367
ББК 81.411.1 – 22

Синтаксична організація чужого мовлення в повістях Бориса Харчука

У статті аналізуються способи передачі чужого мовлення в повістях Б.Харчука. Виявлено, що кожен різновид відзначається своєю синтаксичною структурою, інтонаційними особливостями , емоційно-експресивними відтінками.

***Ключові слова**: чуже мовлення, діалог, невласне пряма мова, здогадна пряма мова.*

In article the ways of rendering of reported speech in the B. Kharczuk's narratives are analyzed. In works of fiction each variety is distinguished by its syntactical structure, emotionally-expressive shapes, stylistic direction.

***Key words**: reported speech, dialogue, indirect speech, represented speech.*

Художні твори є яскравими виразниками особливостей авторського світобачення, мислення, мовлення. Оповідна манера Бориса Харчука – виразно індивідуальна, її не сплутаєш ні з чиєю, хоча завжди відчувається потужна традиція класичної прози другої половини XIX століття , з її епічним диханням, психологічно місткими діалогами і демонстративною відстороненістю автора, який «не втручається», не видає своєї присутності коментарями, прямим (через голови героїв) звертанням до читача. Про що б не йшлося в повістях Бориса Харчука – про материнство («Палагна», «Шлях без зупинок»), про самотність («Соломонія», «Коляда»), про любов («Панкрац і Юдка», «Українські ночі»), – усі вони моделюють вибір героїв між людяністю і антилюдськістю. Перемагає Людина, якщо перемагає сумління. «Він писав, як правило, про тих, кому не до книжок: день у день при землі, у буденній, часто виснажливій, коли й угору глянути ніколи, роботі» [Греченюк 1991, 1: 31]. Їх життя – дія, розмови – діалоги про насущне, роздуми – про сокровенне. Тому-то майстерне використання прямої мови є найкращим засобом розкриття внутрішнього світу персонажа, основним прийомом його індивідуалізації.

Способи передачі чужого мовлення утворюють у сучасній мові цілу мікросистему, до якої належать такі конструкції, як пряма мова, невласне пряма мова, непряма мова, вільна пряма мова, здогадна пряма мова, напівпряма мова. Використання цих способів залежить від багатьох чинників, таких як жанрова належність тексту, його загальна стилістична спрямованість, поінформованість автора тощо. В художньому тексті кожен різновид чужої мови має своє особливе художньо-зображальне значення, відзначається своєрідною синтаксичною організацією, інтонаційними особливостями, емоційно-експресивними відтінками.

У повістях Бориса Харчука, за нашими спостереженнями, найбільш представлені *діалог* та *невласне пряма мова*. Якщо абстрагуватися від широкого тлумачення діалогу («один з типів

організації усного мовлення (поряд з монологом), який за своєю формою є розмовою двох або декількох (полілог) осіб» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 204], то діалог треба розглядати як таку складну синтаксичну одиницю, з допомогою якої здійснюється швидкий обмін репліками, зміст яких визначається контекстом цілого епізоду чи цілого твору. Як синтаксична одиниця діалог характеризується сукупністю таких ознак: 1) односторонній зв'язок, суть якого полягає в тому, що кожне наступне висловлювання (репліка) обумовлене в своїй структурі й семантичній основі попереднім. Таким видом зв’язку діалог вписується в систему суперсинтаксем (пор. з одностороннім зв’язком у приєднувальних конструкціях чи конструкціях з прямою мовою); 2) подібно до інших складних одиниць мовлення, діалог складається не з предикативних частин, а з реплік, кожна з яких може бути виражена реченнями всіх різновидів (і щодо будови, і щодо мети висловлювання) або еквівалентами речень; 3) кількість реплік і їх якісний рівень (тобто стислість висловлювання, перевага простих речень, особливо неповних; еліптичні одиниці, широке використання парцелятів, інтонаційний план) визначається не структурою діалогічних одиниць, а ситуацією, змістом інформації, яка поступає, і реакцією-відповіддю.

Діалог у художньому творі, крім основної функції – спілкування, виконує функцію художньо-естетичну: служить засобом самохарактеристики персонажів, тому є предметом авторського опрацювання й шліфування. Діалог у повістях Бориса Харчука є вагомою частиною тексту, інколи без авторських ремарок, свідоме уникання яких теж створює певний стилістичний ефект: читач сам домислює підказані обставинами подробиці; розмова відбувається стрімкіше, динамічніше, зв'язок між репліками стає тіснішим. Кількість осіб у діалозі – питання неістотне, бо діалогічність мовлення закладена у самій природі мови як засобу спілкування. Діалог може вести одна особа (т.зв. *внутрішній діалог* – розмова з самим собою) або й більше двох осіб (*полілог*), наприклад: «*Дораювалася». – «А розпаслася на поліцейському паюванні». – «Льоха. Та ще й поросна». – «Гарно зняв її Богдан з ешелончика». – «Так то так, а людські діти десь по Німеччинах». – «Не побивайтеся: привезуть нам німчиків…» – «Той Богдан лупив її , як сидорову козу». – «Та він покинув її,*

відрікся». – «Бо припекло, утікав на зламання карку: не одному залляв сала за шкуру». – «Кат» [Харчук 1981:9]. Або: «*– Скоро, видать, і нас поведуть. – Може, не встигнуть? – Може, забудуть? – Може, нас визволять?»* [Харчук 1981:32]

Кожен з таких полілогів передає стан надзвичайної схвильованості персонажів. Репліка кожного учасника є реакцією як на попередні репліки, так і на присутніх мовчазних свідків розмови. Герої Харчука – люди небагатослівні, тому передати внутрішній стан душі допомагають авторські ремарки: «*Христофориха не встигла обізватися, двері скрипнули – Ввійшов Відпасувач. Строгий, самовпевнений. – Ми заходимо до кімнати не інакше як постукавши… Добрий вечір! – Вона стояла, схилившись над столом, так і не встигши нічого прибрати. – Зиркнула й не привіталась – відтяла: – Стукати стукаєш, а «увійдіть» – не чекаєш. Зайшов, а тоді просишся. Ти здавен такий! – І відвернула очі, щоб не бачити його, і дивилася на хліб, і хліб утишував її: святий* [Харчук 1986: 35].

Крім діалогів, висловлених, письменник часто використовує ще й діалоги уявні, беззвучні, адже герої багатьох його повістей – люди одинокі, самотні в старості, як Соломонія («Соломонія»), Мар'яна («Коляда»), чи в своєму горі, як Юдка («Панкрац і Юдка»), Павлинка («Палагна»). Діалог висловлений і беззвучний не аналогічні при всій своїй схожості. Для першого наявність конкретного співрозмовника – умова обов'язкова, за винятком тих конструкцій, в яких є риторичне запитання. Для беззвучного, уявного діалогу участь партнера не завжди передбачена, а навіть запланований партнер є учасником різних варіантів беззвучних діалогів: а) діалогу-суперечки з самим собою: « *– Та чого я радію, ніби справді маку наїлася?.. Як та чому? Хіба не буває: батько – чоловік, мати – людина, а син чи дочка ні в тин ні в ворота?* («Коляда»; «*З порога знову глянула на фотографії й дорікнула собі: – То ти така мати?.. Сидиш у добрі і теплі. Чого тобі ще треба? Хіба тебе хтось забуває? – Випоминала: – Сини про тебе дбають, Невістки присилають сукенки й спідниці. Хай і поношені трохи, а присилають. Прийшлось – донька день і ніч сиділа коло твого ліжка. А ти їх у закуточок?* («Коляда»); б) уявний діалог з фікційними партнерами (з птаством, з домашньою худобиною, із зелом, з насіниною, руками-ногами тощо). Такими

внутрішніми діалогами (вимовленими або й ні) Борис Харчук уміло створює образ самотньої, покинутої на старість матері, кожен день якої збігає у хатніх та городніх клопотах: «*Завозькалася і засовалась з гноєм, викидаючи його з хлівця через віконце. Аж упріла, перемагаючи себе – своє безсилля і слабкість. – Ви, мої ноги, не підгинайтеся, а тримайте мене, Ви, мої руки, не відпадайте, як неживі, Ночі тепер довгі ,– наказувала своїм ногам і рукам, заохочуючи їх»* («Коляда»).

– Злякався? – запитала кота,–- А ви чого стоїте? Понаїдалися, пийте воду, – казала курям і заохочувала горобців, щоб злітали з вишні. – Я ж вас не гоню, цвіріньчики! – і ясними, щасливими очима подивилась на своє обійстя («Коляда»). З коровою розмовляє так само одинока, хоча й багатодітна мати – Соломонія: « *– Я Соломонія. А ти, миню, теж Соломонія. Так охрестив ще твою бабуню наш Христофор. Вона тоді була телятком. Його дали мені з ферми як премію»* («Соломонія»).

Невласне пряма мова є продуктом книжно-поетичного мовлення, яке вона збагачує новими тонкими емоційно-експресивними засобами. З допомогою невласне прямої мови досягається органічне злиття авторської мови і мови персонажів, що веде до взаємопроникнення двох мовних стихій – описової і розмовної, тобто створюється двоплановість висловлення: передається внутрішня мова персонажа, його думки настрої, але виступає за нього автор. Невласне пряма мова використовується для розкриття невисловлених персонажем думок, переживань і прагнень : «*Їй хотілося туди, до них – до Тимора, до Софрона. Очі западалися, голова цокнула об мур, і стара спохопилася – навіщо я заздрю мертвим? Гріх заздрити мертвим, а ще більший гріх просити смерті. Нехай криваві вбивці й найбільші лиходії просять собі смерті як винагороди за ті кривди і зло, яких накоїли на землі*…(«Палагна»). У таких внутрішніх монологах авторська мова тісно переплітається з мовою персонажа, а сам автор начебто починає жити життям своїх героїв, подаючи описане через призму їх сприйняття: «*Сокотіли кури, вітер розчахнув вишню – все, що чуло вухо, все, що бачило око, кликало й потребувало її. Що без неї ця хата? Це обійстя? Цей садок і город? Кабанець не рохкав, кролі не товклися, кури наситились, підбігали до калюжки й пили воду, задираючи дзьобаті голови, а вона стояла і втішалася»* («Коляда»).

Невласне пряма мова допомагає зближенню авторського описового викладу, який є однією з ознак стилю Б.Харчука, з розмовною мовою персонажів, «веде до взаємопроникнення двох мовних стихій – описової і розмовної, збагачуючи описову розмовними конструкціями і експресивними нюансами вигукових та питальних інтонувань» [Коваль 1987: 286], наприклад: «*Подвір'ячка сиділа темною купою, намагаючись розстебнутими полами прикрити живота. Пальтечко тісне й куце. Поли не стягувалися , і вона доєднала їх своїми долонями, похнюпила простоволосу голову. У такій позі їй полегшало, хоч душа лементувала криком: мамо, нащо народили мене на світ? Нащо?.. І товкла, як воду в ступі: Чому мене есесівець не порішив на місці, я ж так просилася? Місяцями, тижнями я не виходила з хати, не показувалася на люди, а дні такі довгі… Тітко Палагно, тіточко, нащо ви мене втримали, коли есесівець пошпурив мною?* («Палагна»).

Зазвичай у конструкціях з невласне прямою мовою є т. зв. сигналізуюче речення з відповідним дієсловом мовлення чи мислення, яке вказує, що далі починається мовна партія персонажа (висловлена або невисловлена): «*Вискочила за поріг – сонце ще високо, вечір не близько. Сонце й перепинило її. Перш, ніж варити, мені треба було протерти мідні ручки на дверцях плити і духовки, подумала. А я заквапилася. Де ще той вечір? І все оглядалася на всі боки, чи нікого не видно. Хочеться жити – і соромно: а як же батьки, інші ? Через муки сумління, через гордість, дівочий сором, знаючи, що очікує. Але … жити. Вижити. Бо так хоче мама, тато»* («Юдка»).

Таким чином, невласне пряма мова виступає засобом розкриття внутрішнього світу героїв, використовується для розкриття їх ще не висловлених думок, переживань чи прагнень. Дуже рідко натрапляємо в повістях Бориса Харчука на інші структурні різновиди передачі чужого мовлення. Серед них: *здогадна пряма мова*, тобто тлумачення поведінки тієї чи іншої особи як вираження невисловлених думок. Інакше кажучи, здогадна пряма мова – це слова , які особа в дійсності не вимовляє, приписувані їй на основі жестів, міміки, вчинків тощо*: «Вона зняла кожух, щоб покласти Палагну навзнак, але стара заперечила рухом: не треба»* («Палагна). Формальним показником здогадної

прямої мови є слово *мовляв: « Не відриваючись від телефону, голова запитав: – У вас ще щось до мене?.. Я слухаю… – і, простягши руку, перебирав пальцями, загинаючи їх до себе, жестикулюючи Христофорисі, мовляв, кажіть, що там у вас»* («Соломонія»); дуже рідко ***непряма мова****: Бовтун запитував, чи не наближається канонада, бо тут мур і глухо* («Палагна»). Найчастіше причиною використання непрямої мови у повістях Б.Харчука є відсутність потреби передавати індивідуальні риси чийогось мовлення. Загалом у непрямій художній мові переважає стиль автора, а не персонажа.

Отже, вибір форм передавання чужого мовлення зумовлений насамперед метою: передати лише зміст чи, передаючи зміст, зберегти також і наміри, і емоції автора слів. Як справедливо зазначає А.І.Єфимов, «будь-яка синтаксична конструкція, вміло й оригінально використана в літературному творі, може бути засобом художнього зображення», потрібно лише розрізняти ті з них, в яких «закладені експресивно-художні властивості» і ті, які «набувають експресії завдяки вмілому вживанню і стилістичний профіль яких зрозумілий і очевидний лише в контексті твору» [Ефимов 1961: 413]. Борис Харчук, як майстер, слова вміло використовує різновиди передачі чужої мови, що сприяє поглибленому розкриттю образів твору.

Література: *Греченюк 1991*: Гречанюк С. Задля цього й жив…// Харчук Борис: Тв.: У 4 т / Упор. Р.Б.Харчук. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.5 – 32.; Ефимов 1961: Ефимов А.И. Стилистика художественной речи / А.И.Ефимов. – – М.: Изд-во Московского ун-та, 1961. – 517 с.; *Коваль 1987*: Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. – К.: Вища школа, 1987. – 351 с.; Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 750 с.; Харчук Б. Невловиме літо – К.: Радянський письменник, 1981. – 342 с.; Харчук Б. Подорож до зубра. – К.: Радянський письменник, 1986. – 367 с.

В статье проанализированы способы передачи чужой речи в повестях Б.Харчука. Установлено, что каждый вид отличается своей синтаксической структурой, интонационными особенностями, эмоционально-экспрессивными оттенками.

Ключевые слова*: чужая речь, диалог, несобственно прямая речь, косвенная речь.*

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВИ Й ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ

Людмила Савич, асп. (Тернопіль)

УДК 811.161.2(07)

Втілення у практику школи методичних ідей О.М.Біляєва (на матеріалі повісті «Вишневі ночі» Бориса Харчука)

У статті проаналізовано один із аспектів наукового доробку професора Олександра Біляєва – вивчення основних розділів шкільного курсу мови. Обґрунтовано доцільність використання методичних рекомендацій вченого, окреслено загальні особливості методики проведення уроків з аналізованих тем, визначено місце, зміст і спрямованість кожного розділу в курсі мови того чи іншого класу. Висловлено власний погляд на внесок лінгводидакта у розвиток методичної науки, а також розроблено систему вправ на матеріалі твору Б.Харчука «Вишневі ночі».

Ключові слова: *розділ шкільного курсу мови, вправа, система вправ.*

This issue analyzes one dimension of professor Alexander Bilyaev scientific achievement – learning the basic sections of language school course. It grounds advisability of scientist's guidelines utilization, it outlines general peculiarities of lesson holding methodology on analyzed topics and it reveals the place, content and direction of each section in language course of one or another grade. The issue states own opinion about the contribution of linguodidactics to methodology science development.

Key words: *section of school course of language, exercise, system of exercises.*

На сучасному етапі розвитку освіти, коли є різноманітність і багатоплановість наукових шкіл, течій, напрямів, поглядів на певні мовні та мовленнєві явища, значної уваги набуває питання вивчення основних аспектів мови. Для його вирішення потрібно переосмислити основні ідеї, розроблені в наукових працях попередників. У цьому плані заслуговує на особливу увагу лінгводидактична спадщина О.М.Біляєва.

Наукова позиція лінгводидакта зумовлювалась необхідністю висвітлення у методичній науці тих питань, що були

особливо актуальними, тому відомі курси викладання української мови в середній школі, написані науковцем, становлять один із найважливіших і найдосконаліших аспектів сучасної лінгводидактики і є основою для подальшого зросту методичної науки. Вченим обґрунтовано місце, зміст і спрямованість кожного розділу в курсі мови того чи іншого класу.

Мета статті – розкрити втілення методичних ідей О.М.Біляєва в практику школи під час вивчення розділів шкільного курсу мови в середній школі на матеріалі твору Бориса Харчука «Вишневі ночі».

Вивчення основних розділів мови починається в п'ятому класі з узагальнення і систематизації синтаксичних та пунктуаційних знань. Саме такої позиції дотримувався О.М.Біляєв. Багатьом науковцям це нововведення видавалось необґрунтованим, оскільки порушувало усталену послідовність опрацювання розділів: синтаксис має іти за морфологією. Практика вивчення цього розділу в масовій школі довела правомірність такого введення, адже ці відомості сприяють засвоєнню фонетики, будови слова, словотвору та морфології на синтаксичній основі.

О.М.Біляєв, детально опрацювавши вихідні аспекти вивчення мовного матеріалу в 5 класі, наголошував, що їхнє засвоєння полягає в тому, щоб: а)питання, відоме учням, попередньо повторити, поглибити; б) новий синтаксичний матеріал (зокрема речення з двома й одним головним членами, поширені однорідні члени речення тощо) не ґрунтовно вивчати, лише ознайомити з ними п'ятикласників, дати загальне поняття.

Методику роботи над реченням у 5 класі, на думку О.М. Біляєва, слід розпочинати з актуалізації уже набутих знань про словосполучення, лише тоді вчитель наголошує, що речення може бути з двома головними членами або одним. Для закріплення цієї теми виконується система вправ, основна мета яких – «по-перше, виробити в учнів уміння визначати в реченнях граматичні основи, по-друге, закріпити відомості про те, що закінчена думка може передаватися, крім групи слів, також окремим словом, по-третє, навчити дітей членувати мову на речення, знаходячи його межі, без чого неможливо правильно виділяти речення на письмі» [Біляєв 2005: 111] і усвідомлювати їх зміст.

Під час вивчення речень за метою висловлювання доцільно, на думку О.М.Біляєва, спершу відтворити здобуті знання, а тоді поглибити їх на порівняно складнішому теоретичному рівні та практичному матеріалі. В роботі над видами речень за метою висловлювання вчителі повинні враховувати такі аспекти: 1)найбільше уваги приділяти спонукальному реченню; 2) під час вивчення окличних речень звертати увагу на їх інтонування; 3) розтлумачити учням стилістичну роль розповідних, питальних і спонукальних речень.

Новим і важливим етапом в оволодінні елементарним курсом синтаксису є вивчення головних членів речення. При цьому слід урахувати, що підмет і присудок вивчали учні в початкових класах і є потреба в дотриманні принципу наступності і послідовності під час вивчення мовного матеріалу. О.М.Біляєв пропонував ознайомити учнів із тим, що поєднання підмета і присудка як головних членів речення не належить до словосполучення. «Важливим також є те, щоб учні зрозуміли, що підмет «може бути виражений не лише іменником, а й особовим займенником і кількісним числівником, а присудок, окрім дієслова, може виражатися іменником і прикметником, бути простим (з одного слова) і складеним (утвореним здебільшого з двох слів) – дієслівним та іменним» [Біляєв 2005: 114-115].

Складнішим для дітей є опрацювання теми «Другорядні члени речення». У п’ятому класі, відповідно до програми, слід детальніше зупинитися на розгляді цього питання. Вивчення додатка й означення не становитиме значних труднощів для учнів. Складність вивчення обставини полягає в різноманітності способів її вираження та видів за значенням.

Програма з української мови для 5 класу передбачає також роботу над однорідними членами. О.М.Біляєв пропонує вчити п’ятикласників знаходити їх, складати з ними речення, інтонувати їх, формувати відповідні пунктуаційні навички. Учений відзначає, що роботу над однорідними членами речення варто розпочинати з методу спостереження над мовою і лише тоді переходити до виконання завдань.

Під час опрацювання теми «Звертання» у п’ятому класі важливо, щоб школярі усвідомили, що воно не є членом речення і

навчилися впізнавати його, усно виділяти інтонацією, а на письмі – розділовими знаками.

Складовою частиною розділу «Відомості з синтаксису і пунктуації» є програмові вимоги про вживання розділових знаків, які обмежуються виробленням навичок вживання коми між частинами складного речення (перед сполучниками сурядності: *і, й, та, а, але*; підрядності: *що, щоб, де, куди, який, коли, тому що*).

Для закріплення цієї теми варто виконати наступні вправи, матеріал для яких знаходимо у повісті Бориса Харчука «Вишневі ночі».

Вправа 1. У наведених речення поставити розділові знаки і пояснити їх вживання: *Олена криво усміхнулась(,) а вона заллялася слізьми [Харчук 2010: 20]. Сторожко поступавсь(,) і ці думки зникали* [Харчук 2010: 4]. *Мати дорікнула(,) що замерзне(,) але дівчина огризнулась(,) що не боїться холоду* [Харчук 2010: 16]. *На прикованому табуреті сиділа заарештована(,) а за столом сидів її допитувач у золотих офіцерських погонах* [Харчук 2010: 40].

Вправа 2. Визначити речення за метою висловлювання: *Вона начеб не бачила його: де і що з нею* [Харчук 2010: .8]. *Марш у ліжко* [Харчук 2010: 19]. *А Олена сиділа покірна й зовсім не байдужа* [Харчук 2010: 48]. *Ти не змерзла* [Харчук 2010: 61]. *Ідеш, то не барися, іди* [Харчук 2010: 14]. *Він поруч з Оленою – вищий на цілу голову* [Харчук 2010: 19]. *Скажіть, невже ви в такому ходили до війни* [Харчук 2010: 45].

Вправа 3. Визначити другорядні члени речення: *На прикованому табуреті сиділа заарештована, а за столом сидів її допитувач у золотих офіцерських погонах* [Харчук 2010: 40]. *Олена крізь відхилені двері побачила, як заходить червоне сонце* [Харчук 2010: 38]. *Потім він швидко роззувсь, розвинув свої онучі, ступив босяка в чоботи й сказав, щоб вона перевзулась* [Харчук 2010: 60]. *Батько глянув на мене, випустив кілька і знову взяв мене на руки [Харчук 2010: 54]*.

Вправа 4. Визначити і підкреслити однорідні члени речення: *Її найдорожчі, найближчі, найрідніші – мам, тато, сестра* [Харчук 2010: 9]. *А вранці прийшли, зв'язали і повели його* [Харчук 2010: 13]. *Глухі й тверді мури витискали холодну вогкість і годували нею глуху й тверду тишу* [Харчук 2010: 29]. *Його*

поривало, підштовхувало, змушувало підвести голову, але лейтенант боявся, не зважувався, не смів [Харчук 2010: 45]. *З хати повискакували Олена й В'ячеслав* [Харчук 2010: 71]. *Все дивились і все милувались* [Харчук 2010: 55].

Вправа 5. Відшукати у поданих реченнях звертання і пояснити вживання розділових знаків: *Вона відірвалася від сосни і ступила в стуманілий морок: «Тату, тату…» Шкряботіла чобітьми, квапилась: «Мамо, мамо…»* [Харчук 2010: 13]. *Денисенко збагнув, що замислила Калина, й сказав: «Огляньтеся ,Фросино Денисівно»* [Харчук 2010: 18]. *Мамо, не кричіть* [Харчук 2010: 18]. *Синку, синку, а передачу можна?* [Харчук 2010: 20]. *Товаришу, товаришу, – торсав його в спину, – у вас єсть кошушина, чи там щось?* [Харчук 2010: 22].

Вправа 6. Визначити граматичну основу речень: *Вони зійшли на поріг. На дверях висіла колодка* [Харчук 2010: 67]. *Німці їй були ненависні* [Харчук 2010: 13]. *В'ячеслав підійшов до вішака, одягнувсь і натяг шапку* [Харчук 2010: 56]. *Він був загорнутий у чисту сорочку* [Харчук 2010: 29]. *Воно – наша душа* [Харчук 2010: 54]. *В повітці щось прошмигнуло* [Харчук 2010: 6]. *В'ячеслав повільно встав і повільно вийшов з-за столу* [Харчук 2010: 55]. *Він був вищий* [Харчук 2010: 55].

Отже, спостерігаємо, що О.М.Біляєв обґрунтував місце, зміст і спрямованість відомостей з синтаксису та пунктуації в 5 класі, надавши їм першочергового значення, бо саме ці елементарні знання допоможуть учням краще усвідомити особливості вивчення наступних розділів мови, зокрема фонетики.

Повна назва курсу, що вивчається у 5 класі – «Фонетика. Орфоепія. Графіка. Орфографія». У межах розділу вивчаються відомості про звуки, знаки письма, правила вимови і правопису; головне спрямування – систематичне вивчення власне фонетики, звукового боку мови. Відомості з фонетики «мають забезпечити правильний підхід до розуміння учнями звукової сторони мови і її відношення до письма» [Біляєв 2004: 2].

Аналіз програми для початкової школи продемонстрував, фонетика вивчається в елементарному вигляді практично. В основній школі набуті знання повторюються, поглиблюються, закріплюються на більш складних прикладах, порівняно з початковою.

На основі здобутих знань про звуки й букви, поділу слів на склади вивчається орфографія, зокрема це: ненаголошені голосні [*е*], [*и*]; спрощення в групах приголосних; правила вживання м'якого знака; сполучення *йо*, *ьо*; правила вживання апострофа; написання слів іншомовного походження. У процесі засвоєння фонетики учений пропонує розвивати усне мовлення, що у взаємозв'язку володіє «значними потенційними можливостями піднесення культури мовлення в школі» [Біляєв 2005 : 128].

Проводячи заняття з фонетики, не слід забувати, що вони можуть дати для розвитку мови учнів великий багаж знань, тому доцільним буде кожну тему закріпити різного роду усними та письмовими вправами творчого характеру. Серед цих вправ, на думку вченого, корисними будуть такі, як: переказ невеличкого оповідання за поданим планом; складання речень зі словами, важкими за своїм значенням, вимовою та написанням; усні повідомлення на задану тему; добір синонімів та антонімів; написання листів, оголошень тощо.

Заслугою О.М.Біляєва є те, що він детально описав систему уроків із фонетики, вказав на особливості її вивчення, накреслив основні етапи проведення уроків вивчення фонетики, розробив відповідну систему вправ.

Вправа 1. Розмістити слова в алфавітному порядку: *Порядок, чоботи, бруківка, упівголос, мур, вікно, листочок, солдат, глянув, згадка, слідчі, картина, циферблат, хватка, чорний, бадилина, кобура, обов'язок, якість, рядно, майстерня (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 2. Поділити слова на склади: *Зробив, несвіжою, втирається, вміє, присоромить, зламалася, кладка, захлинається, вперше, брід, іронія, жаль, незбагненний, радість, життя, згадка, годинник (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 3. Визначити звуковий склад слів; зіставити звуки і букви і поданих словах: *В'ячеслав, кореня, сяяли, наслання, вожді, ім'я, запитання, джерело, прізвище, життя, яма, дощ, вухо, дзвін, жайворонок, радість, вітрюган, плащ, казенний, премія, ґудзик, водою, операція, їдальня (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 4. Поставити апостроф у наведених словах і пояснити його вживання:

Матір'ю, обов'язок, рядно, спам'ятався, зв'яжуть, ім'я, червонястим, з'явилась, з'єдналися, лахміття, полум'ям, м'який, пам'ятаю, б'є, м'які, гладячи (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 5. У наведених словах пояснити вживання ненаголошених [е], [и]: *Поривається, стрепенувся, смиренно, тремтливо, прихилилася, розминутися, хвилина, дивитися, перебирали, призначені, незбагненною, чекав, присоромить, розпливалися (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Багато актуальних рекомендацій та цінних порад запропонував О.М.Біляєв для вивчення розділів «Лексикологія» і «Фразеологія» у 6 класі. Він вважав, що необхідно перш за все пояснити учням зміст наведених понять, а після цього опрацьовувати програмовий матеріал із лексикології. Основне завдання курсу «Лексикологія» і «Фразеологія» це – збагачення мовлення учнів новими словами; проте О.М.Біляєв конкретизує його, оскільки «йдеться не стільки про знання (розуміння) слів, скільки про вживання їх у власному усному і писемному мовленні» [Біляєв 2005 : 128].

Для засвоєння лексикології та фразеології учений пропонує такі рекомендації: 1) розпочинати роботу з опрацювання лексичного розділу слід із визначення поняття «лексичне значення слова»; 2) особливу увагу потрібно приділити синонімам, адже їх уживання збагачує мовлення, сприяє його виразності й точності, допомагає уникнути невиправданого повторення слів; 3) робота над лексикою може супроводжуватися роботою зі словниками.

Увиразненню і збагаченню мовлення сприяє також використання фразеологізмів. О.М.Біляєв наголошує, що ефективне вивчення фразеології повинно супроводжуватися відповідною системою вправ. Для закріплення «Лексики» і «Фразеології» учений пропонує виконувати такі завдання та вправи.

Вправа 1. Пояснити лексичне значення наведених слів: *Іронія, офіцер, вартовий, хвища, шинеля, жорна, пасмо, гріховність, мана, демократія, брутальний, рамена, замисел (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 2. Відшукати у реченнях синоніми: *Темні сили, що зібралися за довгу зиму в небесних висотах, опускалися і спадали, розлягаючись долом, затоплюючи світ* [Харчук 2010: 21].

Як же я візьму її на попередній допит, якщо вона простудиться і захворіє, бачиш, кулиться і хапає дрижаки? – стукнуло йому [Харчук 2010:25]. *Сон нахлинув негайно – здоровий, міцний, молодий* [Харчук 2010: 27].

Вправа 3. Відшукати антоніми у наведених реченнях: *Його ніщо не тривожило в сні – ні минуле, ні майбутнє, ні завтрашнє: він спав, як тільки і може спати людина, що втомилася, але чесно і самовіддано виконала свій обов'язок. Сон як раптово обняв, так раптово випускав його зі своїх обіймів* [Харчук 2010: 33]. *Життя – це долання безпросвітного, а смерть і є безпросвітне* [Харчук 2010: 53].

Вправа 4. Визначити сполучення слів, вжитих в переносному значенні

Почуття і думки варилися в задимленому світі [Харчук 2010: 41]. *Ця непокірна, нездоланна думка звела чорними півмісяцями, ріжками додолу, брови, засіла у впертому передніссі, й опущені очі тяжко запитують: «Як жити?»* [Харчук 2010: 47]. *Її задума, її печаль, як і її дихання, виходили з кутка й заповнювали цей кабінет з прокуреними стінами, - заґратованим вікном* [Харчук 2010: 53].

Вправа 5. До поданих слів підібрати антоніми: *Роздягнутися, нелад, співати, чорний, вовтузня, день, воля, підняти, вогко, дитинство, твердий, ступати, вкласти, ходити, закрити, сутінки, низький (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 6. З'ясувати значення фразеологізмів: *Олена криво усміхнулась, а вона заллялася слізьми* [Харчук 2010: 20]. *Денисенко сидів, затиснувши автомата коліньми, склавши руку до руки а рукавах кожуха, й насолодливо подрімував під шапкою-вуханкою: годі пасти задніх – нарешті відрапортує Свиридову.* [Харчук 2010: 21]. *Як же я візьму її на попередній допит, якщо вона простудиться і захворіє, бачиш, кулиться і хапає дрижаки? – стукнуло йому. – Поки довезу, перемерзне на сіль* [Харчук 2011: 22]. *Олена кидала навсібіч гострим оком під безугавне хляпання кінських копит і тарахкотіння воза* [Харчук 2010: 25]. *Довго не зважувалася підвести голову, начеб голова вже не держалася на в'язах* [Харчук 2010: 28].

Наступний основний розділ шкільного курсу мови – «Будова слова. Словотвір» (кожна з цих тем вивчається окремо,

оскільки, за шкільною програмою, обидва розділи оперують одними й тими ж поняттями). О.М.Біляєв застерігає від сплутування значеннєвих частин слова: «якщо в будові слова його частини показують, із яких морфем складається слово (корінь, префікс, суфікс, закінчення), то у словотворі вказуються основні способи творення слів за допомогою цих частин слова, якими є суфіксальний, префіксальний, суфіксально-префіксальний тощо» [Біляєв 2005: 133 – 134]. Радить учений до розділу «Будова слова. Словотвір» додати й орфографію, щоб підкреслити значення відомостей з будови слова і словотвору у виробленні орфографічних навичок.

Є потреба, на думку ученого, пояснення нового матеріалу розпочинати з визначення слів, що змінюються, і тих, що не змінюються. На цій основі вчитель переходить до з'ясування поняття «спільнокореневі слова». Тут він пропонує звернути увагу учнів на те, що спільнокореневі слова відрізняються не лише закінченнями, а й префіксами, суфіксами, і можуть належати до різних частин мови, наприклад: *учень, учений, вчитися*. Для закріплення знань потрібно підібрати відповідну систему вправ на розрізнення форм того ж самого слова і спільнокореневих слів, у яких би спостерігалися дидактичні принципи наступності і послідовності.

Вправа 1. Визначити будову слів:

Загорнутий, скинути, вузлик, облиті, перескочити, тюремний, розбудити, крейдою, стараються, проїзний, бадилинка, внутрішній, уперше, полонений, підібгав, ручний, переконання, поквапливий (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 2. До поданих слів дібрати споріднені слова: *довірливий, годинник, передбачлива, безтурботність, дбайливий, відпустив, задимлений, вітрюган, незбагненний, пересторога (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Словотвір, за словами О.М.Біляєва, – основне джерело збагачення лексичного складу мови, оскільки більшість слів у мові – похідні від інших слів. Вивчаючи словотвір, а саме, способи словотворення, корисно звернутися до підручника, де вони представлені наочно у вигляді таблиці.

Для закріплення набутих знань доцільним буде виконання системи вправ.

Вправа 1. Визначити способи словотворення слів: *Десятиліття, заіржавілим, райцентр, складніша, роздираючи, холодніші, відхилений, зірваний, схитнувся, заборонено, самописка, відкинув, безстрашшя (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Вправа 2. Від поданих слів за допомогою способів словотворення утворити нові слова: *Мисль, чути, матір, рвати, глянути, запитання, рамена, плече, двері, нужда, розвивати (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).*

Центральне місце в курсі навчання української мови в основній школі належить морфології та синтаксису, які допомагають краще засвоїти граматичну будову. Морфологія тісно пов'язана з орфографією, синтаксис – із пунктуацією; а їх вивчення служить основою для формування стилістичних умінь і навичок, розвитку усного та писемного мовлення учнів. Засвоєння морфології необхідно підпорядковувати розв'язанню таких основних завдань: 1) виробити в учнів чітке уявлення про систему лексико-граматичних груп слів; 2) ознайомити учнів із поділом частин мови на самостійні та службові, а також виділенням в окрему частину мови вигуків; 3) забезпечити усвідомлення учнями форм словозміни і навчити правильно використовувати їх (форми) для побудови словосполучень і речень; 4) подати відомості про словотворення частин мови; 5) виробити орфографічні навички, пов'язані з вивченням частин мови.

Вивчення морфології у середній школі спрямоване на одержання більш глибоких знань про значення і граматичні ознаки всіх частин мови, ґрунтовніше ознайомлення зі словозміною іменників, прикметників, числівників, займенників, дієслів, засвоєння системи орфографічних правил про правопис закінчень, а також суфіксів і префіксів усіх частин мови.

Особлива увага у лінвгодидактичній спадщині О.М.Біляєва приділяється детально окресленій системі уроків із морфології, зокрема вивченню часток і вигуків. Методист пропонує детально опрацьовані та описані основні етапи цих уроків, що можуть використовуватись учителями під час вивчення рідної мови. Позитивним є і те, що в названих розробках подана система вправ для закріплення набутих знань, умінь і навичок.

Вправа 1. Розібрати слова як частини мови:

Коридор, голова, зелений, бадьорий, легко, швидко, відхилити, думати, свою, його, десятий, два (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 2. Від поданих іменників утворити форму орудного відмінка

Пахне (весна), клацнув (каблуки), змахнув (шапка), хитнула (брова), заливають (молоко),зустрілися (очі), видавалася (суперечка),відчувала (шия), чорним (крило), водити (рука), ворушити (губи) (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 3. Поставити пропущені слова у необхідній формі.

Вартовий не відставав ні на крок, відчувала його (дихати) шиєю [Харчук 2010: 38]. *Їй задерло в (горло): коридор, (стіна) були прокурені ядушною махрою* [Харчук 2010: 38]. *(Яскравий) світло сліпило, вибираючи очі, (папіроса) дим душив* [Харчук 2010: 41]. *Він зробив (глибока) затяжку і закашлявся [Харчук 2010: 42]. Він забрав руку з її (плече) й торкнувся (рука) її кіс – (дівоча) ніжності [Харчук 2010: 55]. Олена показала (очі) на шапку й (шинеля) [Харчук 2010: 57].*

Вправа 4. Від поданих слів за допомогою словотвірних морфем утворити нові

Щасливий, жити, тиждень, користь, читати, легкість, креслити, розуміти, відчуття (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 5. Замінити форми однини множиною.

В ньому пахло весною [Харчук 2010: 57]. Для них хлюпав потічок [Харчук 2010: 59]. Вже скінчилось містечко [Харчук 2010: 60]. В кабінеті сутеніло [Харчук 2010: 40]. Годинник заведено [Харчук 2010: 34].

Вправа 6. З поданих слів скласти словосполучення

Ступати, швидкий; нестрашний, очі; газета, папір; різкий, світло; збагнути, переміна; бачити, перший; гасити, покірний; світити, стеля; підводити, голова, дякувати, матір (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Практика сучасної школи доводить, що морфологія тісно пов’язана з синтаксисом, який вивчається на його основі. При опрацюванні синтаксису у 8-9 класах слід пам’ятати, що перед початком вивчення систематичного курсу української мови учні

були ознайомлені із загальними відомостями з синтаксису та пунктуації, тому повторювати раніше вивчене недоцільно; синтаксичний та пунктуаційний матеріал повинен повторюватися і подаватися глибше й на вищому рівні з застосуванням нових, складніших завдань і вправ.

У восьмому класі, як і в п'ятому, вивчення синтаксису розпочинається з опрацювання словосполучення. Тут уже вивчаються складніші питання. Тому перед учителем, зауважує О.М.Біляєв, перш за все стоїть завдання провести чітке розмежування між словосполученням і реченням, а саме : речення – одиниця повідомлення (комунікативна одиниця), словосполучення – номінативна одиниця (одиниця називання). Поряд із цим важливо детальніше зупинитися на новому понятті – «словосполучення і речення – синтаксичні одиниці», акцентувати увагу учнів на їх ознаках – спільних і відмінних. Для цього лінгводидакт радить звернутися до таблиць підручників, за допомогою яких новий матеріал сприйматиметься значно легше.

Будучи співавтором програм і підручників із рідної мови, добре знаючи стан процесу навчання, психолого-педагогічні характеристики дітей певного вікового періоду, О.М.Біляєв назвав теми, під час вивчення яких в учнів виникають певні труднощі. Так, при вивченні синтаксису у 8-9 класах каменем спотикання для вихованців є: 1) розрізнення односкладних речень із головним членом речення у формі присудка і підмета; 2) розрізнення складносурядних і простих речень з однорідними членами.

У наш час у зв'язку з запровадженням у мовознавстві структурно-семантичної класифікації учні менше стикаються з труднощами при визначенні видів цих речень, на відміну від логіко-граматичної класифікації, за якою виділяли такі речення, як додаткові, підметові, присудкові; проте перед учителем поставлене завдання – «домагатися, щоб учні добре усвідомили і закріпили наведені в підручнику визначення правил» [Біляєв 2004 : 5].

О.М.Біляєв радить під час вивчення синтаксису в школі виконати відповідну систему вправ, яка допоможе сформувати в учнів певні уміння і навички.

Вправа 1. Визначити головне і залежне слово.

Непорочна врода, чорна хустина, бліде чоло, опущені очі, сповнена пристрасті, людська кривавиця, смішно прояснюється,

скрипнув зубами, сталося миттєва, пересилив себе, нужда припекла, невміло підправляти, ступив за нею, легко підстрибнула, йшов назустріч (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 2. Визначити, якими частинами мови є залежне і головне слова.

Крадуть воду, блимнув на годинник, стежити за рухом, відхилити нишком, виставити голову, ступати коридором, свіже повітря, дихала ним, вартовий клацнув, зволожувати губи, сумна година (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Вправа 3. Скласти схему поданих речень: *Глянув на годинник: було по восьмій. Він наставив їй свого пальця, показавши, щоб стояла й мовчала, а сам нишком відхилив двері й, держачись за ручку клямки, виставив у коридор голову* [Харчук 2010: 56]. *І тому, що вона сказала це так спокійно, так врівноважено, так переконливо, Денисенко нічого не міг збагнути* [Харчук 2010: 53].

Вправа 4. Зробити повний синтаксичний розбір наведених речень

В'ячеслав упізнав ці поля: наближалися до села [Харчук 2010: 67]. Злякано задзенькотіла шибка, з хати ніхто не озвався [Харчук 2010: 67]. Моя шапка, моя шинеля, не знають, як жити, бо вони не просто казенне майно, а призначені для певної мети [Харчук 2011: 49]. Сказав з порога Фросині, що тербишити передачу нічого, бо Олена дома та ще й не сама. [Харчук 2010: 70].

Вправа 5. Охарактеризувати засіб синтаксичного зв'язку

Розчинив двері, поцілувати руку, хатні двері, святий хліб, впустити в сіни, легенько постукати, рушати кроком (За твором Б.Харчука «Вишневі ночі»).

Звичайно, методика вивчення мови в школі постійно оновлюється, проте роль наукового внеску Олександр Біляєва в українську лінгводидактику важко переоцінити. Розроблені вченим методичні положення та рекомендації, доступні кожному вчителеві-словеснику, який має можливість послуговуватися багатством його лінгводидактичної спадщини залежно від бажання й уподобання. Особливу увагу приділяв О.М.Біляєв і розвитку зв'язного мовлення як одного з аспектів мовного курсу, що є предметом аналізу наступного підрозділу.

Література: *Біляєв 1980*: Біляєв О.М. Проблема методів навчання мови // Українська мова і література в школі. – 1980. –№ 10. – С. 57 – 67.;

Біляєв 1981: Біляєв О.М. Сучасний урок української мови. – К.: Рад. школа, 1981. – 176 с.; Біляєв О.М. Вправи в навчанні мови // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 6. – С. 2 – 5.; *Біляєв 2005*: Біляєв О.М. Лінгводидактика рідної мови: Навчально-методичний посібник. – К.: Ґенеза, 2005. – 180 с.; *Методика 1989*: Методика викладання української мови в середній школі: Навч. посібник / І.С. Олійник, В.К. Іваненко, Л.П. Рожило, О.С. Скорик; за ред. І.С.Олійник.– К.: Вища школа, 1989. – 439 с.; *Онищук 1971*: Онищук В.А. Дидактичні основи засвоєння учнями мовних навичок і вмінь // Українська мова і література в школі. – 1971. – № 3. – С. 23 – 29.; *Харчук 2010*: Харчук. Б. Вишневі ночі. Повісті. – Тернопіль: Джура, 2010. – С. 3 – 72.

В статье проанализирован один из аспектов научного достижения профессора Александра Беляева – изучение основных разделов школьного курса языка. Обоснована целесообразность использования методических рекомендаций ученого, очерчены общие особенности методики проведения уроков на анализируемые темы, обозначено место, содержание и направленность каждого раздела в курсе языка того или иного класса. Высказан собственный взгляд на вклад лингводидакта в развитие методической науки, а также разработана система упражнений на материале повести Бориса Харчука «Вишневые ночи».

Ключевые слова: *лингводидактика, методика преподавания языка, школьный курс языка, упражнение, система упражнений.*

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Гармонія особистості. Юлія Булаховська

Постать Юлії Леонідівни Булаховської – багатогранна. Вона сказала своє вагоме слово в науці, в мистецтві, в культурі. Вона глибокий дослідник проблем полоністики і компаративістики, тонкий аналітик поетичного твору, художньої прози, знавець проблем стилю, поетики, художнього синтаксису й лексики. Її науковий доробок вражає: дослідження поезії Юліана Тувіма (монографія), питання польської сатири 30 – 50-х років XX століття

з аналізом головних рис жанру у творчості митців трьох поколінь (монографія). Тут можна зустріти імена митців світового рівня, наприклад, це широко поцінований тепер Бруно Шульц. Приваблює постійний потяг науковця до зіставлень, контактних зв'язків, типологічних сходжень: «Типологія польсько-російсько-українських літературних явищ 60-70 років XX століття» (монографія).

Прекрасно знаючи художню літературу, вільно орієнтуючись у художньо-стильових течіях, Юлія Леонідівна прагне до пізнання і висвітлення справжньої неподільності твору на форму та зміст. Так виникає широке інтерпретаційне поле навколо знакового твору, імені, наприклад, коли йдеться про Леопольда Стаффа. До зіставлень із глибокими висновками залучаються й імена дещо призабуті, проте цікаві й непроминущі (Є. Євтушенко, Ю. Бондарев, К. Симонов, В. Распутін, В. Солоухін й ін.)

Трудно навіть перелічити всі вагомі праці Юлії Леонідівни. Кожна приваблює свіжим поглядом на світ слов'янської культури (монографія «Творчість П. Г. Тичини і польська література», «Станіслав Ришард Добровольський») з музичним і кольоровим забарвленням.

Юлія Леонідівна не обмежує своїх творчих зусиль лише кабінетною працею. Вона – громадський діяч, учасник численних конференцій, консультацій. Головує на державних екзаменах. Все це добре відомо усім, хто контактує з Юлією Леонідівною на обширах науки. Але Юлія Леонідівна – митець, письменник широкого профілю, проникливий поет, есеїст, гуморист. Вона автор численних збірок з романтичними заголовками, з палким нахилом, вона й мемуарист – щирий, беззастережний, з безоглядно-сповідальним спрямуванням.

Асоціативність художнього доробку і прозового і поетичного міцно тримає читацьку увагу, спонукає реципієнта стати співавтором, пригадати своє, щось додати, уточнити. Юлії Леонідівні пишуть, пропонують власні сюжети, читачі намагаються вгадати час, місце, визнати героїв, цікавляться, чи буде «далі».

Авторка обрала цікаву форму інтригування і залучення читачів до уваги – це своєрідні посиденьки в помешканні господині, інтелігентної дами Галини Михайлівни Сарнацької (псевдо авторки)

за філіжанкою чаю з київським тортом. Збираються друзі, представники різних професій із середовища столичної інтелектуальної еліти: правники, медики, науковці. Милі, доброзичливі й добродушні люди, кожен розказує щось своє, якийсь давній випадок, свідком або учасником якого він був. Кожен прагне здивувати, приголомшити або навіть налякати чи шокувати товариство чарівною силою речей. Лише в 2010 – 2011 роках з-під пера Юлії Леонідівни вийшли і побачили світ декілька збірок таких розповідей у формі оповідань, повістей, есеїв, а ще й віршів, бо авторка – поет, переважно ліричний, з віршами щемкими й хвилюючими. Володіючи легким, чудовим описовим даром, авторка приваблює читача вже заголовками, ось, наприклад: «Кримінальні історії та вірші від Дами Пік», «Більш, ніж дивні оповідання та вірші від Дами Пік».

У підтексті всього, що вийшло з-під пера Юлії Леонідівни, є обов'язкове втаємничення, балансування на межі реальності та містики, естетики жахів і всього того, що Д. Чижевський писав у статті «Поза межами краси». Навіть спроба господині чаювань дати якесь пояснення щодо виникнення містичних сюжетів уже містить у собі міцний заряд магії, ба навіть – чортівні: «Кримінальні історії та вірші від Дами Пік, яка, за словами старої Ворожбицької книжки, означає таємну недоброзичливість».

Старий непотріб, який купили в Києві на Петрівці, книжка без передмови, без вихідних даних, без імені автора – дивує, трохи лякає і хвилює членів цього своєрідного клубу інтелектуалів – «Зелена лампа». І ось під магією дивного фоліанта виникають у пам'яті присутніх дивні історії із щасливими й нещасливими фіналами. Кожен заголовок кличе і вабить: «Убивство в Палаці Еф», «З розповідей папуги-очевидця», «Думки мумій фараонів», «Скарги дахів висотного будинку», «Пас'янс» – кілька десятків таких заголовків оповідань, що обіцяють неймовірні пригоди, хвилюючі історії. А це ж іще ілюстрації з дивної книги, що її куплено на Петрівці, наприклад, «Самотнє немовля у купе вагону».

Правник Т., присутній на своєрідній презентації книжки від Дами Пік, слушно зауважує: «Оповідання не обов'язково читати поспіль, бо вони між собою жодною мірою тематично не

пов'язані. Краще читати не насамоті і навіть мені – правникові-криміналісту ставало часом якось моторошно…»[1]

У збірнику восьмому «Більш ніж дивні оповідання й вірші» також понад тридцять хвилюючих розповідей екзистенційного характеру. Є тут і повернення до попередніх творів – до широко відомого серед шанувальників історичних та фантастичних і пригодницьких сюжетів, до роману-фікції «Королева Нора» з опертям на історію Тристана та Ізольди: «Таємниче озеро (вставне оповідання з роману Ю. Л. Булаховської «Королева Нора та інші»)[2] Тут приваблюють буттєво-дискусійні теми: «Дискусія навколо Тунгузького метеориту», конверсійні теми: «Думки про переклади художніх творів», або мрійливо-загадкові «Розмисли самотньої Троянди…»

Розповіді на гостині у Сарнацької дотичні до вічних проблем буття, до психології людини, наприклад, думки про самотність, які певною мірою імпонують Дамі Пік, дотичні до її містичного іміджу. З мотивами прози перегукуються й самобутні поезії Юлії Леонідівни з їхнім хистким як море підґрунтям: «*Мені наснилось: я самотня в морі / І пливу тим «самотнім човном». / І в радощах, і у горі – / Ми з морем – завжди разом. // Чужим і байдужим хвилям – / Все одно надсилаю привіт: / І добрим, і злісним силам – / У морський незбагненний світ. // Де є: незчисленний простір, / Де є – незбагненне дно: / І щастя – казковий отвір, / І повернення слова «давно».*

Як примхливо, але ненав'язливо переплітаються контрасні образи, полярні зіткнення зла і добра з неодмінною перемогою добра, тепла і світла.

Юлія Леонідівна прожила довге й яскраве життя (нещодавно був чудовий ювілей). І хоча в житті, як на довгій ниві – все може трапитись і траплялося, проте до свого славного ювілею вона прийшла з вагомим вантажем щасливих, незабутніх зустрічей і спогадів. Доля дала їй люблячих батьків – відому співачку й відомого в світі вченого, її супроводжувало широке коло людей

---

[1] Булаховська Ю. Л. Кримінальні історії й вірші від Дами Пік. – К. : КМЦ Поезія, 2011. – С. 5.

[2] Булаховська Ю. Л. Більш ніж дивні оповідання й вірші від Дами Пік. – К. : КМЦ «Поезія», 2011.

значних, знакових, вражень і спогадів непроминущих, у неї три красуні-дочки, багато онуків.

Юлія Леонідівна ніжно любить хмаринку, травинку, тваринку – все, що оточує людину на її путівці життєвому. Тому так щемко і ніжно пише вона про тварин, птахів, комах, навіть про щура може сказати із теплотою. Низка її оповідань про друзів наших менших – це своєрідні новелки з оригінальними фабулами. У кожного звірятка – свій характер, здантіснь до вдячної пам'яті, вірності, незрадливої дружби. Ці оповідання овіяні й поетикою заголовків (на відміну від містичних, утаємничених назв про людей і життя їхнє): «Півник Буй», «Папуга Сонечко», «Біла голубка», «Тотошка з університетського Ботанічного Саду», «Рятівник Рекс». «Домашній метелик»[3].

У поетичному арсеналі Юлії Леонідівни багато способів відтворення навколишнього світу. Вона віртуозно володіє усіма звивами іронії, сатири, сарказму, насміху, гумору, натяку, зіставлень, її перо буває колючим, але може бути й щемким і ніжним.

Вона відчуває світ і як живописець, і як музика. Її поетичні замальовки нагадують картини, писані пензлем, вони пластичні й опуклі. Заголовки чуйно передають цю властивість художнього таланту: «Фарби маляра», «Погода й природа», «Пояснення до картини імпресіоніста», «Цвинтар у лісі». «Вальс «Дунайські хвилі», «Старий квартет», «Ліричні роздуми», «Бузок», «Примара минулого». «Малюнок імпресіоніста»: «Країна мрій», / Що змокла під дощем. / І фарба вій, – / Не зникла під плащем: / Від вітру – «застаріла» кров, / Як і «захована» в «Щоденнику» любов».

Імпресіоністична манера – це своєрідний метонімічний стиль з виразним підтекстом, системою лакун.

Поезія і проза митця не оминає й прозових і прозаїчних тем, наприклад, «Думки про переклади художніх творів». Вже з дитинства митець знала випромінювання наукових доктрин від свого оточення, друзів батьків (Максим Рильський, Олександр Білецький), тому й можливі такі опуси, як «Пригода у ВУЗі», «Дисертація на тему квітучих яблунь на Марсі». Булаховська-митець не може цілком відсахнутися від Булаховської-видатного

---

[3] Булаховська Ю. Л. Оповідання про тварин. – К. : КМЦ «Поезія», 2001.

науковця. Тому й з'являється спроба поетизації наукового тексту або онаучнення художнього. Цікаві тут міркування про практику власної перекладацької діяльності.

Друзям на чаюванні Галина Сарнацька (як своєрідний alter ego автора) викладає, опоетизовуючи, власне бачення основ художнього перекладу: спочатку обирає матеріал для перекладу – вона ж учениця і послідовниця великого Майстра і теоретика художнього перекладу – Максима Рильського. Тоді з'ясовується мета: переклад для себе, для душі чи для опублікування. Отже, на замовлення видавця. А хто ж буде користуватися цим перекладом? Якщо школа – учні, вчителі, студенти, викладачі, то чи є обрана тема в програмі? Авторці цих розмислів доводилося перекладати фрагменти програмових творів, що вимагало особливого підходу, уваги і – симпатії до автора оригіналу. Юлія Леонідівна перекладала з польської, французької, англійської, російської, чітко пам'ятаючи відому формулу М. Рильського про те, що переклад, може бути ремісництвом, майстерністю, мистецтвом. Переклади Юлії Леонідівни – мистецтво, бо творив їх митець. І ще повинен бути важливий фактор для митця – натхнення! І тут митець згадує про містичну роль Дами Пік, коли перекладала Оскара Вайльда, про свою залежить від неї («Тут не обійшлося без Дами Пік»)[4].

Домінуючою в творчому доробку Юлії Леонідівни є тема Ва́лків – чудової місцевості на Харківщині: «Передосіннє (замальовка) Ва́лкам», «Останній літній день (31 серпня): Ва́лкам», «Дивна колискова (Ва́лкам)» й ін. З Ва́лками пов'язані щасливі спомини про дитинство, про дорогих людей («Ва́лківська «Хатка природи»):

Останній літній день,
З вітрами і дощами, –
Він не залишиться надовго з нами,
Як дім старий, де уцілів… цвяшок,
А у війну згорів старий садок;
Осліпла сосна і заросла вже доріжка,
Що у траві сухій ще видною є трішки.

[4] Більш ніж дивні оповідання.

«Останній літній день (31 серпня): Валкам»[5]

Читати Юлію Булаховську-художника, мемуариста, новеліста, поета – це зануритися у незбагненний, утаємничено-реальний, інтригуючий світ, з його вишуканою формою й філософічним підґрунтям науковця.

Ігор Добрянський, проф. (Кіровоград),
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Одуховлення словесних вартостей
До 65-річчя Миколи Зимомрі

Вчитель. Його дискурсивна практика. Духовність. Гуманізм. Сподвижницька праця. Ці поняття містить доцільне переконання з досвіду. Бо ж відомо: кожний справжній освітянин є носієм окресленого ладу, покликаного утверджувати добре, красиве і вічне. Йдеться про одуховлення вартостей, що мають у зв'язку з нашим предметом розмови, передусім, словесну основу. Тому такий зачин, напевно, пасуватиме у цьому конкретному випадку. Адже йдеться про доктора філологічних наук, професора *Миколу* ***Зимомрю*** – педагога, для якого освітянська нива найважливіша і творить цілий світ розмаїття, як намисто. Він нині – відомий вчений-літературознавець, майстер художнього перекладу, член Національної спілки письменників України, завідувач кафедри германських мов і літератур Дрогобицького університету імені Івана Франка, академік АН Вищої школи України. Сутність його змагань – завжди розуміти будень в обнові. Словом, творити, дерзати у сенсі трудитися – його характерна риса. За плечима – чотири трудові десятиліття, упродовж яких по-господарськи сіяв зерна у Храмі знань, освоюючи культурні цінності різних часів і народів. До того ж, мабуть, вагоме усе ним написане, бо пройняте великою любов'ю до рідної землі. А ця любов породжує повагу і

[5] Булаховська Ю. З нового… / Юлія Булаховська. – К. : КМЦ «Поэзия, 2010. – С. 13.

любов до інших народів, інших культур. На шляху словесності Микола Зимомря знайшов свою долю, покликання, розкрився як непересічна творча особистість.

Коли заснувалася його стежка? Микола Зимомря народився 30 листопада 1946 року в селянській родині. Вона споконвіку проживала в селі Голятин, що на Міжгірщині, де й загубилося між пралісами великого пасма гір. До речі, тут побачив світ автор тритомної історії Закарпаття *Іван* ***Дулишкович*** (1815 – 1883), образ якого вже в наші дні повернувся до отчого порога в цінному мистецькому горельєфі скульптора – краянина *Михайла* ***Беленя***. А ще Голятин та навколишні верхи добрим словом згадав *Іван* ***Ольбрахт*** у знаменитому романі про опришка *Миколу* ***Шугая*** (1898 – 1921). Його головні арсенали, за народними переказами, «навічно» закопані у золотих ямах між горами, які своєрідним колом оперезали ущелинами й видолинками Голятин, Обляську та Келечин. Тому чеський письменник так і назвав перший розділ роману про незабутнього закарпатського опришка «Колиба над Голятином».

Микола Зимомря тут закінчив середню школу, а далі – шлях простелився до міста над Ужем, де вчився на відділеннях української та німецької філології Ужгородського університету. Студії завершив 1967 року. Судилося йому посмакувати вчительського хліба в п'ятій середній школі міста Ужгорода, де ще в 60– х роках традиційно викладалася німецька мова. Можна тільки пошкодувати, що згодом її так несподівано замінили французькою… Відтак на довгі літа пов'язалася його доля з Ужгородським університетом, де працював викладачем німецької мови, завідуючим кафедрою німецької філології (1973 – 1979), доцентом, професором, а також завідуючим кафедрою іноземних мов (1986 – 1993).

Цій трудовій біографії передували роки стаціонарного навчання в Берлінському університеті імені *Вільгельма* ***Гумбольдта*** (1969 – 1972). У його стінах уродженець Срібної землі (таке, власне, з легкої руки славетного письменника й педагога *Василя* ***Пачовського*** (1878 – 1942) метафоричне ймення має Закарпаття) успішно захистив кандидатську дисертацію «Сприйняття української літератури в німецькомовних країнах від першовитоків до 1917 року. До історії українсько- російсько-

німецьких літературних зв'язків» (Берлін, 1972). Її текст має обсяг 639 сторінок і написаний німецькою мовою. Дослідження молодого науковця отримало високу оцінку авторитетних українських і німецьких учених, зокрема офіційного опонента з Києва *Ярослави* ***Погребенник*** (1931 – 2010), а також визначного німецького славіста – академіка *Едуарда* Вінтера (1896 – 1983).

У розлогій праці Миколи Зимомрі аргументовано окреслювався феномен, характерний для творів *Івана* ***Котляревського***, *Григорія* ***Квітки-Основ'яненка***, *Тараса* ***Шевченка***, *Марка* ***Вовчка***, *Івана* ***Франка***, *Лесі* ***Українки***, *Василя* ***Стефаника***, *Ольги* ***Кобилянської***, *Михайла* ***Коцюбинського*** та інших українських майстрів слова в контексті тієї взаємодії, яка відбувалася різними шляхами, у тім числі на рівні контактно-генетичних зв'язків та художнього перекладу. Дисертаційний пошук уродженця Закарпаття отримав справжнє визнання, власне, як одного з помітних в Україні теоретиків художньої комунікації загалом і парадигми текстової інтерпретації – зокрема.

По десятьох роках – докторантура в академічному Інституті світової літератури імені *Максима* ***Горького*** в Москві (1980 – 1982), де Микола Зимомря як германіст репрезентував українську науку. Тут він завершив докторську дисертацію на тему «Міжлітературні зв'язки та роль перекладу в художньому процесі». Важливо, що це дослідження здійснювалося в рамках наукового співробітництва Інституту світової літератури з Берлінським університетом імені Гумбольдта. Тому й закономірним став захист, що відбувся також у тому ж вузі, в якому минули колись аспірантські студії М. Зимомрі. Двотомник став предметом захисту докторської дисертації наприкінці 1984 року. Наукову сумлінність її автора, новаторське осмислення взаємодії літературних систем як одного з вагомих типів художньої комунікації в органічній сполуці з перекладом – «рухомим» чинником художнього процесу загалом, – усе це арґументовано відзначили офіційні опоненти, відомі у науковому світі вчені – професори *Юрій* ***Борєв***, *Марк* ***Поляков*** (Москва), *Павло* ***Копанєв*** (Мінськ), *Манфред* ***Єніхен*** та *Антон* ***Гірше*** (Берлін). Що б додати? Минули літа й тому звідси – акцент: Миколі Зимомрі за сорок п’ять років дослідницьких пошуків вдалося досягти немало. В його активі біля тисячі публікацій. Хоч у літературознавстві дебютував 1970 року, проте перші друковані

кореспонденції та нариси з'явилися ще в 1959 році. Вони й започаткували його журналістські уподобання.

У дослідженнях М. Зимомрі осмислено вагомі явища літературного процесу, компаративістики, взаємодії культур народів Східної, Центральної та Західної Європи. З-поміж непересічних складників його доробку слід назвати такі книжкові видання: «Україна – Польща: культура, уроки, духовні змагання» (1999), «Тотожність та партнерство: студії взаємин найближчих сусідів» (2000), «Україна – Польща. Наукові студії сусідів-партнерів» (2004), «Україна – Польща. Монолог – діалог культур» (2004), «Україна – Польща: нові виклики епохи» (2006). Вони творять своєрідну серію під назвою «Україна – Польща» з п’яти томів (у шести книжках).

Не буде перебільшенням, якщо сказати: вказані бібліографічні одиниці – це однозначні свідчення, не тільки багатогранного таланту, а й активної громадської позиції та невтомної діяльності Миколи Зимомрі. Його науковим розвідкам притаманні яскраво виражені оцінки, точна емоційна мова, вірність виробленій стильовій манері. Серед пріоритетних фактів, які дослідник уперше ввів у науковий вжиток, заслуговують на увагу насамперед такі, що збагачують характеристику творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Марка Вовчка, цілої плеяди німецьких діячів науки і культури. Маючи велику одержимість і напружену енергію, вчений натхненний трудом, коли прямує незвіданими й неходженими стежками, досліджує невідомі або маловідомі факти для широкого читацького загалу, або ж питання, які тривалий час під впливом різноманітних обставин чи відповідних епох взагалі замовчувалися.

Доля подарувала М. Зимомрі можливість працювати у багатьох архівах і бібліотеках Львова, Києва, Москви, Санкт-Петербурга, Риги, Тарту, Берліна, Лайпціга, Ваймара, Галле, Дрездена, Кельна, Гайдельберга, Варшави, Кракова, Ченстохови... Очевидна селянська наполегливість і щаслива вдача дозволили філологові з чуттям «археолога» відшукати цілу низку невідомих прикладів з історії німецько-українських та українсько-німецьких, українсько-болгарських, українсько-польських, українсько-угорських культурних взаємодій, словом, знайти й осмислити чимало нового про таких визначних діячів на ниві німецької

культури, як *Й.-К.* ***Енґель***, *Й.-В.****Ґете***, *Ф.* ***Шіллер***, *Г.* ***Гайне***, *Й.-Ґ.* ***Гердер***, *Ф.* ***Боденштедт***, *А.* ***Лайст***, *Л.* ***Якобовскі***, *Ґ.* ***Адам***, К.-Е. ***Францоз***, А. ***Захер-Мазох***, *А. Ш.* ***Вутцкі***, *Е.* ***Вінтер*** та інші. Всі вони – тією чи іншою мірою – були причетні до історії України, її культурних надбань, послужили посередниками у складному процесі сприйняття (а нерідко й запозичення) українського слова в країнах Західної Європи і передусім – в Австрії та Німеччині.

Праці М. Зимомрі збагатили, зокрема, німецькомовну Шевченкіану. Так, у 1976 році в Берліні з'явилося велике монографічне дослідження «До сприйняття творчості Тараса Шевченка в німецькомовних країнах», а згодом ще кілька аналогічних публікацій, в яких переконливо оцінюються заслуги багатьох зарубіжних дослідників Шевченкової творчості. Слід назвати таких славістів, як *Г.-Л.* ***Цунк***, *Е.* ***Кайль***, *Я.-П.* ***Йордан***, *Й.* ***Шерр***, *Ґ.* ***Карпелес***, *Юлія* ***Вірґінія***, *В.* ***Ягич***, *В.* ***Каверау***, *А.* ***Єнсен***, *Ґ.* ***Абель***, *М.* ***Фолтіцеано*** та ін.

З-поміж багатьох ілюстрацій прочитання Шевченкового слова вирізнимо текст автобіографії Кобзаря в німецькомовному перекладі, що побачив світ у Лайпцігу ще за життя поета в 1860 році. М. Зимомрі як науковцеві пощастило першим в Україні подати цей вагомий факт і встановити ім'я перекладача. Як ця промовиста німецькомовна інтерпретація, так і справа з виданням у 1859 році Шевченкової збірки поезій у Лайпцігу – все це не обійшлося без невтомного *Пантелеймона* ***Куліша*** (1819 – 1897), талановитого перекладача творів Гете, а також пристрасного популяризатора творчості Т. Шевченка в Німеччині. Ці та інші факти проступають зі сторінок монографії «Німеччина та Україна: у нарисах взаємодії культур», яка опублікована німецькою мовою у книжковій серії альманаху українців Європи «Зерна» («Львів, 1999). Окремого слова заслуговує його російськомовна монографічна праця «Опанування літературного досвіду. Переємність традиції сприйняття творчості Тараса Шевченка» (Дрогобич, 2003). Відрадно, що вона з’явилася за сприяння Об’єднання українців Росії, зокрема, за активної підтримки його голови – *Олександра* ***Руденка-Десняка*** (1936 – 2006). До речі, у доробку М. Зимомрі є й польськомовна монографія – «Виміри духовних змагань» (Кошалін, 2006).

А ось штрих ретроспективного характеру: Микола Зимомря ще 1970 року розшукав два твори Лесі Українки, які сім десятиліть не були відомі на Батьківщині поетеси. Це – поезія «Бути чи не бути» та прозовий твір «Лист у далечінь». Про пріоритетність подібних знахідок М. Зимомрі писав визначний український літературознавець *Федір* ***Погребенник*** (1929 – 2001) у відгуку «Ще один автограф поетеси» зі шпальт «Літературної України» (1971 – № 1. – С. 2). Так, вони справді примітні під пером філолога, якому належать ґрунтовні заглиблення у художню світобудову Т. Шевченка, І. Франка, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького, а також М. Чернишевського та І. Тургенєва. Дослідницькі обрії науковця ширшають, з кожним роком набуваючи вагомого звучання.

Професора М. Зимомрю цікавлять актуальні питання культурознавства, краєзнавства, народознавства, української етнопедагогіки, мистецтва національного виховання. Це яскраво помітно у таких опублікованих статтях, як «Погляди німецькомовних учених на етнічну приналежність і мову корінного населення Закарпаття» (1993), «Концептуальні погляди *Августина* ***Волошина*** на синтез навчання та виховання в умовах школи й сім'ї» (1995), «Августин Волошин – видатний учений-педагог України» (1995), «До питання генези добра і зла у виховних оцінках *Йосипа* ***Терелі***» (1995), «Педагогічна думка та її місце в науковій спадщині культурно-освітніх діячів Закарпаття» (1996), «Екологія та її загальнолюдські начала в літературному процесі» (1997), «Окраса української словесності в оцінках німецьких учених першої половини XIX віку. До 200-річчя появи «Енеїди» Івана Котляревського» (1998), «***Адам Міцкевич*** у німецькомовній рецепції та її рефлексії з Україною» (1999), «Типологічні взаємодії літературних явищ у процесі рецепції» (2000), «Шевченко і ми. Образ Воскресіння в поезії Тараса Шевченка» (2001), «Морально-етична вартість послань митрополита *Андрея* ***Шептицького***» (2002), «Педагогічна спадщина *Олександра* ***Духновича*** в оцінках *Едуарда* ***Вінтера***» (2003), «Альфред Єнсен та його заслуги в історії польсько-шведських та шведсько-українських культурних зв’язків» (2004), «Рідна мова як чинник виховання особистості в контексті «Великої дидактики» *Я. А.* ***Коменського***» (2005), «Переклад як

образ життя. До питання перекладацької діяльності Івана Франка» (2006), «Модельний світ особистості у драмах *Бернарда* ***Шоу***, *Івана* ***Франка***, *Володимира* ***Винниченка***» (2007), «Творчість П.Й.Шафарика в німецькомовній рецепції та її розголос в Україні» (2008), «Феномен Григорія Кочура як перекладача: дискурс культурологічної традиції» (2009), «Сповідальна сила «жіночого письма» як явище української культури» (2010), «Духовність і чин: до питання про значимість особистості у взаємодіях Західної та Східної Європи» (2011). Це – тільки дещиця з того, що вчений видрукував як в Україні, так і за її межами, зокрема, в Болгарії, Польщі, Росії, Словаччині, Німеччині.

Заслуговує на увагу типологічно-контекстуальні підступи дослідника до вивчення історичного минулого Закарпаття з погляду на оцінки угорських, чеських, словацьких, німецьких, австрійських, польських учених. Під цим кутом зору він докладно розглядає наукову й художню спадщину уродженців Срібної землі та її шанувальників з минулих епох та сучасної доби (*М.* ***Балудянський***, *І.* ***Орлай***, *В.* ***Кукольник***, *М.* ***Лучкай***, *О.* Духнович, *П.* ***Лодій***, *А.* ***Волошин***, *В.* ***Гренджа-Донський***, *Ю.* ***Боршош-Кум'ятський***, *С.* ***Панько***, *Л.* ***Балла***, *П.* ***Скунць***, *І.* ***Чендей***, *В.* ***Ладижець***, *С.* ***Жупанин***, *В.* ***Кохан***, *О.* ***Рішаві***, *П.* ***Пойда***, *О.* ***Тимофієва***). Двома виданнями вийшла монографія «Августин Волошин» (1994, 1995), яка знайшла позитивну оцінку в літературі про найвидатнішого діяча Карпатської України (М. Мушинка, Т. Беднаржова).

У зв'язку з проблематикою українознавства та ролі комунікативної функції, яку українська література виконувала у важких соціальних умовах, М. Зимомря написав кілька концептуально вагомих статей, що умовно складають цикл «Натхнені образами України». Тут, бодай, назвати б такі позиції, як, наприклад: «Неопалимі мальви дружби»; «Творчість Петка Тодорова у колі зацікавлень Володимира Гнатюка»; «Угорська література в колі перекладацьких зацікавлень Фрідріха Боденштедта»; «Українські фольклорні образи у творчості польських романтиків»; «У руслі слов'янського річища: До 200-річчя від дня народження П. Й. Шафарика»; «Людвіг Якобовскі та українська література»; «Місце Перемишля в контексті культурно-освітніх зв’язків Галичини та Закарпаття»; «Польсько-українські

взаємодії в Галичині на зламі XIX – початку XX століть»; «Україна та Польща в дзеркалі преси періоду другої світової війни»; «Українське шкільництво та його парадигми в контексті полікультурного середовища»; «Шалінові хустки з національної пам'яті. До 70-ти річчя від дня народження *Дмитра* ***Павличка***»; «Використання персоналій та краєзнавчих матеріалів у навчально-виховному процесі»; «Якщо вогнем і мечем, то без світла. Інтерв'ю з Юліушем Сенкевичем»; «Гуманістичні засади як основа особистості вчителя»; «Від «Слова о полку Ігоревім» до «Чуєш, брате мій…» *Богдана* ***Лепкого***: прочитання Остапа Грицая як перекладача»; «Лемківські мотиви у творчості Якова Гудемчука та Ольги Петик»; «Тематична спорідненість прози М. Коцюбинського та А. Шніцлера»; «Взаємодія культур у контексті духовних змагань Михайла Драгоманова» та ін.

Що й казати, привабливість, цінність наукових праць дослідника – передусім в об'єктивній засаді на тлі пошукової щирості, в конкретному володінні багатством наукового апарату, розмаїтті мовної палітри, її стильових вимірів, нарешті, в уболіванні, за долю рідної культури. Як не згадати слова *Й. Ґ.* ***Фіхте***: «Будьте якнайбільше німцями, тоді ви будете справжніми людьми», які б варто нагадувати тим українцям, котрим байдуже материнське начало.

М. Зимомря чимало вже зробив для повернення розгублених скарбів, відродження духовних, морально-естетичних вартостей українського народу, а звідси – й загальнолюдських цінностей, гуманістичних надбань, що, як правило, «приземлені» до духовних змагань, наприклад, білоруського, російського, українського, польського, словацького, німецького, грузинського та литовського народів. Для кожного з них дослідник має окрему теку з матеріалами, укладеними за виробленою ним схемою, що також належить до творчої лабораторії словесника. У цьому зв'язку викликають зацікавлення численні статті М. Зимомрі про найбільш активних популяризаторів українського красного письменства у країнах Східної, Центральної та Західної Європи – *Й.-Ґ.* ***Гердера***, *Ф.* ***Боденштедта***, *П.* ***Тодорова***, *Е.* ***Вінтера***, *Е.* ***Райснера***, *П.* ***Кірхнера***, *Р.* ***Ґебнера***, *Р.* ***Сембратовича***, *О.* ***Горбача***, *М.* ***Мушинку***, *І.* ***Галайду***, *І.* ***Удварі***, *Ю.* ***Тамаша***, *І.* ***Качанюк-Спєх***,

а також *Анну-Галю* ***Горбач***, яка нещодавно відійшла за межу Вічності.

Так, він володіє здатністю пишатися не тільки власними національними традиціями, а й національними традиціями інших народів, розуміти ці традиції, ставитися до них з такою ж дбайливістю, з якою ставиться до власних, бачити їхню красу, вникати в ті почуття, які відчувають сини і дочки цих народів щодо своєї історії, культури, мови. Як тут не виокремити такий факт: науковцеві вдалося «розшифрувати» архетип, іншими словами, ключ до розуміння епістолярію Марка Вовчка, історії становлення її творів і, зокрема, унікального збірника «Двісті українських пісень», що посідає виїмкове місце у світовій фольклористиці. Вчений виявляє значну турботу про збереження народної пісенності як неоціненного надбання української культури. Свідчення цьому – укладений ним збірник пісень «Ой там горі, на вершечку» (1991; друге доповнене видання – «Верховинські співанки» (Дрогобич, 2001), записаних на Міжгірщині з уст народної співачки, рідної матері *Гафії* ***Зимомрі*** (1919 – 1995). Рано втративши чоловіка *Івана* ***Зимомрю*** (1913 – 1949), вдова-страдниця вивела в люди п'ятьох синів (дочка Марійка в ангельському віці пішла з життя). У книжечці вміщено ґрунтовний нарис сина «Народна криниця – невичерпна» – ніжно-трепетна розповідь про складну долю, що судилася матері-горянці... А перегодом побачила світ третя збірка пісенних текстів Гафії Зимомрі – «Бойківські наспіви» (Дрогобич, 2008). Вона містить зразки коломийок у записах Миколи Зимомрі, Григорія Дем’яна та Василя Кобаля. Це окреме видання упорядкували Олександра Німилович та онука народної співачки – кандидат педагогічних наук Олена Юрош. Тут природнім постає вкраплення про те, що у колі родини М. Зимомрі має місце продовження творчої естафети, яку перейняли дочка Олена та син Іван. До того ж саме вони й уклали бібліографію батькових праць «Микола Зимомря. Осердя наукового доробку» (Ченстохова-Ужгород-Дрогобич, 2007). Можна також відчути радість, коли взяти до рук «Українську музичну енциклопедію». У другому її томі вміщена стаття В. Грабовського та О. Юрош про Гафію Зимомрю. З фольклористичними уподобаннями пов’язана також цінна збірка «Благодать та її джерела» (Дрогобич, 2002), яку упорядкував і написав до неї післямову М. Зимомря.

М. Зимомря був одним із першовідкривачів таланту німецькомовної поетеси з села Кушниці, що на Іршавщині, *Ольги* ***Рішаві*** (1903 – 1993), опублікувавши про її творчий доробок біля двадцяти статей. Добрий розголос здобули два видання її творів українською та німецькою мовами «Голуба мандрівка» (Ужгород, 1979. – 159 с), «Рокам подвоєно ціну» (Ужгород, 1996. – 240 с.). Вони укладені М. Зимомрею. Обидва збірники містять переклади П. Скунця (1942 – 2007), одного з визначних українських поетів сучасності.

З-поміж інших видань, які упорядкував і видав М. Зимомря, слід назвати книжки: «Молитви серця» *Юлія* ***Боршоша-Кум'ятського*** (Ужгород, 1995), «Малинове коло» (Львів, 2000) Миколи Слабака; дві збірки Дмитра Павличка – «Наперсток» (Кошалін, 2000) та «Київ у травні» (Кошалін, 2001); «Лемківські пороги» (Львів, 2002) *Ольги* ***Петик***; «Юрій Гуца-Венелін. До 200-річчя від дня народження» (Ужгород, 2002); «Корінням з України» (Львів, 2000) та «Кольорові сни» (Дрогобич, 2003) *Павла* ***Головчука***; «Різноцвіття» (Кошалін, 2003) Якова Гудемчука та ін. А щойно побачив світ навчальний посібник «Текст. Система. Поетика жанру» (Дрогобич, 2011). Йому передували аналогічні праці: «Переклад: теорія та практика» Кіровоград, 2001), «Німецько-український розмовний практикум» (Дрогобич, 2004), «Німецько-польський розмовний практикум» (Дрогобич-Ченстохова, 2006), «Фразеологія: знакові величини» (Вінниця, 2008). Таким чином, допитливий студент має можливість прилучитися до різноманітного арсеналу джерел.

Звичайно, впадає в око розмаїття тем, що стають предметом дослідницьких студій вченого. Однак усі вони неодмінно торкаються тієї проблематики, яка є стрижневою, коли назвемо її підгрупи: взаємодія національних культур, теорія та практика перекладу тощо. Проте іноді нуртує запитання: чи варто розпорошувати дужу енергію на таке широке коло уподобань? Але на нього найкращу відповідь знає той, хто творить. У цьому контексті М.Зимомря радо називає своїх учителів, порадників, друзів – *Марію* ***Опаленик***, *Ірину* ***Мончак***, *Андрія* ***Ігната***, *Степана* ***Штефуровського***, *Євгена* ***Шабліовського***, *Едуарда* ***Вінтера***, *Ебергарда* ***Райснера***, *Марію* ***Деркач***, *Федора* ***Погребенника***, *Ярославу* ***Погребенник***, *Ніну* ***Над'ярних*** *Юрія* ***Борєва***, *Івана*

Хланту, *Василя* Марка, *Романа* ***Гром'яка***, *Олександра* ***Астаф'єва***. На жаль, окремі з них – у кращих світах...

Хіба варто робити вододіл між науковими зацікавленнями Миколи Зимомрі? Адже він охоче досліджує питання літературознавства, мовознавства, етнографії, фольклористики, історії, встигаючи сказати у різних напрямках своє слово. Це також засвідчують його змістовні книжкові позиції: «Животворна змагальність освіти» (Ужгород, 2000), «Веселка просвітленої пам'яті» (Дрогобич, 2010). Особливого розголосу заслуговують значні обсягом праці: «Джерела вічної краси» (Ужгород, 1996), «Долі в людях» (Дрогобич, 2006). Перша містить наукові статті, в яких розглядаються багатовимірні аспекти художньої творчості, історичного минулого, що висвітлюється на тлі діяльності *Івана* ***Пастелія*** («Невпокійні імпульси любові»), *Івана* ***Могильницького***, *Маркіяна* ***Шашкевича***, *Івана* ***Вагилевича***, *Якова* ***Головацького*** («Стежками «Русалки Дністрової»), Михайла Лучкая («У барвах сьогодення»), «Петра Лодія («Універсальність першоджерел»), Івана Орлая («На відстані епох»), Михайла Балудянського («Від передгір'я Карпат до Північної Венеції»), Василя Кукольника («Скарби Срібної Землі»), Григорія Квітки-Основ'яненка («Пороги у відкритий світ»), Тараса Шевченка («Досвітні вогні Шевченкової слави»), Марка Вовчка («Невичерпальність» (Марко Вовчок до світового визнання), Павла Йозефа Шафарика («Духовні острівці в океані взаємодії національних культур»), Антона Мальчевського, Адама Міцкевича, Северина Гощинського, Юліуша Словацького («Натхнені образами України»), Михайла Коцюбинського, Яна Райніса («Література – «цитадель духа»), Юлія Боршоша-Кум'ятського («Світло молитви та її акорди»), Петра Пойди («Дар та його зерна»), Лариси Робіне («Виміри незвичайної долі»), Едуарда Вінтера («З ім'ям України), Івана Франка («Ясність слова та його переклад»). Натомість видання «Долі в людях» охоплює понад п'ятдесят нарисів про культурно-освітніх і громадських діячів України.

Цей далеко не повний реєстр дослідницького ужинку М.Зимомрі насамперед вражає кількістю імен і різноманітністю творчих спрямувань і тенденцій авторів. У своєму науковому дискурсі критик переслідує мету – знайти і показати читачеві духовні меридіани спільності, зрідненості ідей добра,

справедливості, свободи, миролюбства, що проходять крізь літератури різних народів із давнини і до наших днів. Своїми дослідженнями науковець рухає, розпросторює вглиб і вшир духовне єднання народів, віддає свій талант і працює в ім'я благородної мети – взаємного збагачення культур, бо кожен його здобуток у цій царині іде на карб зміщення інтернаціональних почуттів народів. Прагнення автора – розкрити сутність людського в людині, природа якої наповнена болем за правду життя. Без сумніву, М. Зимомрі вдалося зазирнути в глибінь пристрастей, що нуртують у стражданнях за високе й вічне, а ще – за саме право жити на землі непоглумленим, незневаженим, а щасливим... Тому можна б висловити впевненість: читачеві запам'ятаються дужі енергією образи, живописно й аргументовано висвітлені у сполуці з конкретними ділами Івана Маргітича («Парость від його виноградної лози»), Миколи Мушинки («Благовісник праці»), Степана Добоша («Розсипані небом зорі»), Степана Кишка («Коли розквітне надія на весну»), Петра Гудивка («Впорядкована множина радостей»), Юрія Фірцака («Подих покликання»), Михайла Кречка («Вершини й долини неминущої гармонії»), Василя Марка («З алгоритмом «Чуєш, брате мій...»), Юлія Боршоша («Співпереживання – нурт устремлінь»), Юрія Герца («Одухотвореність живописної енергії»), Андрія Дурунди («Вага сльозинки на словесному листку»), Іллі Галайди («Поезія серця й причетності»), Анни Лаймінг («Кашуби над Слупією»), Василя Гомонная («Родючість грунту й теплінь думки»).

Чим приваблюють ці матеріали, власне, своєрідні студії, в яких мають місце вирування життєвих шквалів, де сумління проступає радісним світлом? Так, дикцією гуманізму, аби не спустошити душу, не кинути її вітру на поталу, оборонити віру й духовні цінності – великі просвітки в майбутнє... Йдеться про життєві уроки, які художньо відтворив М.Зимомря, закликаючи не декларативно, а переконливо, впорядковано до морального самопізнання, тобто не показної, а справжньої оцінки явищ, подій, людських учинків. Під зором дослідника, публіциста-аналітика зримі болісні шукання відповіді на давнє, як світ, питання: хто має право бути суддею – де-факто – для живих і невинних? Певна річ, моральним суддею, бо ж нерідко хамство бере верх над високим Смислом...

Поза всяким сумнівом, названі праці творять «внутрішню» цілісність, пройняту неминущими критеріями добра, видіння вічної краси. Скажімо, тільки з розвідок М. Зимомрі дізнаємося, що Й.-В. Ґете був одним із перших, хто спричинився до високої оцінки заслуг Івана Орлая перед наукою. У фондах Ваймарського архіву Ґете й Шіллера дослідник віднайшов рукопис листа, написаного Іваном Орлаєм у серпні 1806 року творцеві «Фауста», – цінний документ людських стосунків двох діячів-сучасників.

Варто наголосити: наукову спадщину уродженців Закарпаття дослідник розглядає крізь призму їхніх зв'язків з Росією, Болгарією, Польщею, Угорщиною, Австрією, Німеччиною, Словаччиною та Чехією (І. Орлай, М. Балудянський, З. Кукольник, П. Лодій, О. Духнович). Велика джерельна база, оригінальність авторських висновків та узагальнень, концептуальна глибина спостережень вченого – характерна ознака праць М. Зимомрі. Вони різні звучанням, проте їх об'єднує точність визначення завдань, коли йдеться про тематичну окресленість, приміром, німецькомовної Шевченкіани, художньої практики багатьох українських авторів, твори яких стали предметом зацікавлень з боку німецькомовної критики. Все це – позитивні складники процесу взаємодії національних культур. Наприклад, німецькомовні твори Ольги Кобилянської, Івана Франка чи Юрія Федьковича не наслідують, як це переконливо довів М. Зимомря, творчу палітру Гете, Шіллера, Гайне, а радше свідчать про трансформацію надбань німецької класики в річище нового літературного середовища.

Системний аналіз процесу сприйняття українського письменства в Австрії та Німеччині, всебічно проведений ученим, дає можливість побачити місце української літератури в контексті світової культури. Дослідник дійшов слушного висновку: українське художнє слово досі відоме світовій громадськості, на жаль, тільки на рівні представництва імен, а не творів. Іншими словами, динаміка пізнання й визнання художньої думки переважної більшості українських письменників ще не відповідає такій потребі р е ц е п ц і ї , тобто сприйняття, яка б визначала справжнє обличчя української національної культури. Виняток з цього правила становлять Т. Шевченко, І. Франко, В. Стефаник, М. Коцюбинський, Леся Українка, В. Винниченко, В. Стус. Подібні

висновки М. Зимомрі добре вмотивовані конкретикою фактів, типологічних паралелей, переконливими спостереженнями. Тому принагідно доцільно назвати й такий факт. М. Зимомря збагатив шевченкознавчу науку новими іменами (Г.-Л. Цунк, Е. Кайль. Л. Тішендорф), які до нього взагалі не розглядалися у зв'язку з життєвим і творчим шляхом Кобзаря.

Вивчаючи тему сприйняття української літератури в німецькомовних перекладах та критичних оцінках, М. Зимомря систематично визбирував архівні матеріали щодо подібної тематики, закоріненої в письменство російського, білоруського, грузинського, болгарського, угорського та литовського народів. У цьому зв'язку особливо примітні такі його дослідження, як «Роль Я.-П. Йордана в історії міжслов'янських взаємин (40-70-і роки XIX ст.)», «У дружбі з Тургеневим: Марко Вовчок», «Художественное наследие М.Ю.Лермонтова в переводах Фридриха Боденштедта», «Максим Богданович і Закарпаття», «Доля Лемківщини в поезії Тадея Карабовича», «Два генії: Григорій Сковорода і Володимир Соловйов» та ін.

М. Зимомря щедро ділиться ідеями, а часом і ним уперше віднайденими знахідками. Для нього головне – «аби добро служило людям», а за ким чи кому припаде пріоритет, для нього особливого значення немає. Може, тому він охоче виступає «від імені авторського колективу», хоч його стильова манера одразу впадає у вічі. Чимало його виступів узагалі не фіксовані, бо загублені в публікаціях «без підпису», колективних вітаннях з нагоди чи без неї; а вони – складові його професійних обдарувань. У цьому контексті важливий доробок М. Зимомрі як перекладача. Доброго розголосу набули збірки з його інтерпретаціями творів Дмитра Павличка німецькою мовою («Київ у травні», 2001; «Княгиня Європи» (2010), а також польськомовної поетеси Олександри Шевелло – українською («Гармонія псалму», 2003).

В останні роки ***науковий дискурс*** М. Зимомрі набирав нових якостей, тематично й проблемно збагачуються. Мабуть, цей факт найкраще проступає в упорядкованих ним збірниках, що мають не дистанційовану, а органічно позначену посвяту. Одне слово, вони присвячені конкретним визначним особистостям, діяльність яких загалом добре знана у науковому світі. Досі йому вдалося видати цілу низку книжок, що творить своєрідний цикл

вагомих позицій. Сюди належать дослідницькі студії про таких відомих культурно-освітніх діячів, як *Ю.* ***Гуца-Венгелін*** («*Ю. І.* ***Гуца-Венелін*** і слов'янський світ» (Ужгород, 1992), *Іван* ***Гранчак*** («Професор Іван Гранчак» (Ужгород, 1997), *Микола* ***Мушинка*** («Благовісник праці» (Ужгород, 1996), *Адам* ***Вірський*** («Тотожність та партнерство: Студії взаємин найближчих сусідів» (Кошалін-Кіровоград, 2000), Володимир Задорожний («Дар служити науці» (Ужгород, 2001), *Ярослав* ***Грицковян*** («Осередки української долі» (Дрогобич, 2005), *Олександр* ***Чередниченко*** («Теорія та практика перекладу»; «Система тексту: інтеркультурний вимір» (Київ-Дрогобич, 2008), *Анатолій* ***Мойсієнко*** («Світ мови: поетика текстових структур» (Дрогобич, 2009), *Любомир* ***Сеник*** («Особистість на тлі епохи» (Дрогобич, 2010), *Петро* ***Фещенко*** («Шлях духовності» (Дрогобич, 2011), *Іван* ***Мегела*** («Обрії наукового пошуку» (Київ, 2011) та ін. Звісно, впадає в око розмаїття імен. Воно певною мірою свідчить і про наполегливість дослідника, якому болить, якщо він бачить прогалину. Тому вдячний читач, треба гадати, віднайде щось для себе у численних передмовах чи післямовах до таких книжок, як «Орієнтації. Розмисли. Дискурси» Р. Гром'яка, «Українська компаративістика: концептуальні проекції» Л. Грицик, «Спалені камені» А. Мойсієнка, «Володар мудрості народної» І. Губаля, «Висоти вічних журавлів» О. Тимофієвої, «До тебе, Україно, піснею прийду» І. Трача, «Ізійди, сатано!» Л. Сеника, «Орнаменти слова» О. Астаф'єва та ін.

У своїх наукових працях М. Зимомря дотримується такого принципу, як поглиблення історичної пам'яті, правдиве, об'єктивне художнє відображення історичного минулого, усунення «білих плям» у культурній спадщині, досягнення гармонії та високої культури міжнаціонального спілкування. Хто знає, може, це й окреслював відомий учений, письменник, культурно-освітній діяч зі Львова, коли на титульній сторінці роману про життя свого покоління написав такий дарчий напис: «Дорогому п. Миколі Зимомрі з глибокою повагою і вдячністю за все добре і благородне, за подвижницьку працю, за Вічне, що є у Вашій душі, за любов до слова, вільного, як орел, і могутнього, як народ, який покликав до життя це невмируще і велике – Любомир Сеник. Львів, 28 квітня 2001 р.». І таких оцінок з-під пера побратимів – чимало.

Микола Зимомря – науковець і педагог. Ці дві ланки поєдналися в його особі на все життя. Вони добре взаємодоповнюють одна одну, що й визначає обличчя університетського професора в сучасному трактуванні як педагога вищої школи. З авторськими лекціями та спецкурсами він виступав у вузах України (Київ, Львів, Одеса, Донецьк, Кіровоград, Тернопіль, Івано-Франківськ, Чернівці), Росії (Москва, Орел, Уфа), Німеччині (Лайпціг, Берлін, Заарбрюкен), Угорщини (Ніредьгаза, Будапешт), Болгарії (Благоєвград, Софія); викладав германістику в Слупській педагогічній академії міста, в Кошалінській гуманістичній вищій школі та Ченстоховській Полонійній академії (Польща).

Понад тридцять п'ять років шліфував він свої педагогічні сходинки у стінах Ужгородського національного університету. І ось вже десять наступних літ – працює в Дрогобицькому університеті імені Івана Франка. Там і тут освітянин набув педагогічної майстерності, тієї творчості, яку розглядає системно, власне, як цілеспрямовану, свідомо організовану діяльність, що виражається у комплексі умов і факторів навчання, виховання, розвитку творчої особистості. Все це з відповідною метою сприяє оптимальній організації навчально-виховного процесу, доцільній різновидності організаційних форм, методів, засобів, підходів, стимулюванню щодо самостійного виявлення інтелектуально-пізнавальної, соціальної можливості студентської молоді, диференціації діяльності юнаків і дівчат в роки набуття професії. Усвідомлюючи високе покликання педагога вищої школи, професор М. Зимомря систематично, наполегливо опрацьовує різні питання педагогічної науки. Він розглядає її з позицій справжнього носія вищої школи, а її відображальні взорування бачить у людях. Для них варто жити й нести просвітлені ідеали для майбутніх поколінь.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Олександра Німилович, доц. (Дрогобич)

Гармонія між словом і співом (Корнелю Сятецькому – 70)

Давня традиція: на сцені її господарі стоять півколом. Хто знає, може, так вигідно диригентові. Адже він все мусить неодмінно бачити. А той, хто сольно співає, знає напевно: то радше для глядача. Останньому годиться поклонитися. Так, присутній слухає і – будьмо певні – не забариться його оцінка. Подібну рефлексію викликали рядки зі «Спомину про др-а Станіслава Людкевича» з-під пера Марії Сабат-Свірської (1895 – 1983), відомої співачки, солістки оперного театру у столиці Польщі – Варшаві. Ось, сутність її спостереження: «Хор вивчав Лисенка «Б'ють пороги» і «Вулицю» Філарета Колесси, котрий теж співав у тому хорі. Я заняла вказане мені місце і придивилась молодому диригентові. А гарний він був хлопець! Стрункий, брунет з чорним кучерявим волоссям, у чорному, оксамитовому тужурку і особливою краваткою. Був це чорний вуаль, зав'язаний у велику, фантастичну кокарду. В усміху його було щось дівочого, несміливого і розсіяного…» (Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / Упор. З. Штундер. – Жовква-Львів: Місіонер, 2010. – С. 13.). Допитливий читач мимоволі зверне увагу на деталь, що слугує виокремленню кольорової барви «чорний». І так завжди: хтось без упину споглядає, щоб зауважити те, що видається на той момент важливим, урочистим і вартим того, аби увійти у пам'ять учасника дійства світлим акордом… Так видається, що Корнель Сятецький пам'ятає про подібну картину щохвилинно, ба навіть тоді, коли примовкне на хвилю, а густі брови зімкнуться над переніссям – мій Боже! – галас не вщухає, а співати треба! Зрозуміло, співак тільки рушить назустріч – і все затихне одразу. Голос полине плавно-плавно. Годі й казати про враження, бо воно всуціль незабутнє. Як той Великодній день, коли сонце, схиливши на вечірній пруг, а все ще щедро освітлює розкішне царство трав.

Сьогодні можна стверджувати: Корнель Сятецький давно постав на повен зріст. Його ім'я як професора вокального класу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

Франка, завідувача кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Заслуженого працівника освіти України добре відоме не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Проте, без сумніву, в його особі перехрещуються передусім дві іпостасі: співак як носій лірико-драматичного тенору і педагог, власне, як організатор вищої школи. Що ж, життєва й творча стежина митця, як видається, була прямою й широкою, устеленою ружами. Проте це далеко не так. Мало хто знає, що на шляху до визнання Корнелю Сятецькому довелося здолати чимало труднощів і серйозних випробувань. Все починалося неквапно, як то й властиве для кожного уродженця села.

Корнель Сятецький народився 23 вересня 1941 року. Це сталося о такій порі, коли жителі села Сидорів, яке прилягло до Гусятинського району, що на Тернопіллі, вже заповнили свої комори вирощеним збіжжям. Як було не порадуватися старшині – матері Ганні Сятецькій (з хати – Скальна; 1906–1984) та батькові Кіндрату Сятецькому (1906–1966). Адже опісля другої Пречистої, Різдва Пресвятої Богородиці їхнє обійстя залила повінь щастя – народився син. Маленький зростав, сказати б, «у роздумах». Особливо тоді, коли навідалися тривоги для поступу, а ще, коли довідався про славетних синів і дочок Гусятинщини. З-поміж них справляли враження уродженці краю – письменники Богдан Лепкий, Денис Лук'янович, уславлені вчені – Іван Пулюй, Генрик Бігеляйзен, Олег Пилипчук та передусім – репрезентанти музичного світу, зокрема, композитор Денис Січинський, поет-пісняр Степан Галябарда. Тривоги? Та краще без них, бо ж, кожен, в кого заснувалося життя упродовж 40-х, добре знає, кажучи твердженням класика білоруської літератури Василя Бикова, «знак біди». Одне слово, війна відібрала батька від дітей і чоловіка від матері. Кіндрату Сятецькому судилося пережити темряву німецького полону, а також звідати незрячу чужину, де й помер у далекій Канаді. Синові випало поклонитися батьковій могилі, коли 1997 року перебував на гастролях у Вінніпезі. Щось у глибинах душі тріснуло: молився й висипав дрібку української землі на гріб Батька. Дещицю глини, яку взяв з материної могили і привіз у валізці… Навкруж лилося з його уст щось трепетне й незвідане, навіяне нечувано змістовною піснею «Чуєш, брате мій…». Либонь, навернулися тяжкі спомини про босоноге дитинство, позначене

напрочуд голодними 1947 – 1948-ими роками. До родини, яку очолювала мати-страдниця, прикипіли бабуся Марія, брати Володимир, Євген, сестра Євстахія та Корнель. Матері доводилося рятувати дітей від нестач. Старші брати і сестра наймались до заможніших господарів працювати, а мати з маленьким Корнелем подалася на Львівщину до Ходорова. Тут, у селі Городище, знайшли прихисток у родині греко-католицького священика Чайківського. Городище – батьківщина відомого диригента Національного театру опери і балету ім. Т. Шевченка – Івана Гамкала. Як виявилося тридцять років потому, у 1980 році, обидва митці дійшли висновку, що грали в одному вертепі на різдвяні свята: за споминами Івана Гамкала, Корнель грав роль «жида», а він – «пастушка». Отож були у цих похмурих згадках і світлі образи з дитячого життя.

Що й закроювати далі, коли світ нерідко ущерть виповнює собою різдвяна яса. Тоді й починається казка про школу. В її стінах Корнель виділявся поміж школярами тим, що вічно співав. Ні, невипадково вчителька співів назвала Корнеля Карузом… Та після семирічного навчання «Карузо» став їздовим на колгоспному лані, де трудодні каменем лягали на молоді груди… І водночас його зорі були високо. Очевидно, вони й привели Корнеля Сятецького до педагогічного училища, яке уславило містечко Чортків музичними традиціями. Тут, де народився знаменитий німецькомовний письменник Карл Еміль Францоз (1848 – 1904), відбулося його становлення. По закінченню навчання в 1961 році майбутній співак працює вчителем музики й співів у Тучинській школі-інтернаті. Невдовзі – служба в армії у Грузії, де теж намагався організовувати художню самодіяльність і займатись улюбленою справою – співати, та знову навчання. На цей раз у стінах Дрогобицького педагогічного інституту. Вдосконалював також вокальну майстерність і у засновника академічної вокально-педагогічної школи на Дрогобиччині Миколи Копніна (1925 – 1980). Від першого вересня 1969 року й до нині він трудиться там, де навчався, а саме: в Храмі науки, який з гордістю несе ім’я Івана Франка.

Відомо, що старовинний Дрогобич багатий на мистецькі осередки. Тут дві музичні школи, училище ім. В. Барвінського, музично-педагогічний факультет університету ім. І. Франка,

музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича, організація національної спілки композиторів України. Й справді жодна концертна програма чи зустріч не відбуваються без участі відомого співака, педагога, чудового інтерпретатора світової і української класики та перлин сучасної музики – Корнеля Сятецького. І публіка, завжди захоплена чарами унікальних тенорових голосових барв співака, в той чи інший спосіб намагається виразити виконавцеві свою любов, замилування і шану. Мистецтво К. Сятецького вражає простотою, безпосередністю, легкістю, а проникаючи в серце, торкається найпотаємніших струн душі. Як зауважує у публікації про співака музикознавець Володимир Грабовський, «К. Сятецький, володіючи красивим, сильним голосом, що рівно й повно звучить у всіх регістрах, крім того, звертається у своїй творчості до святая-святих тенорового співу – мистецтва бельканто… К. Сятецькому блискуче вдаються як ліричні італійські солоспіви (у певних колах його небезпідставно називають українським «Паваротті»), так і драматичні – «з металом», «з гарматами» – українські пісні, зокрема, Миколи Лисенка» (Грабовський В. Незборима магія співу // Бойки. – 2000. – №№ 1 – 12; 2001. – №№ 1 – 12; 2002. – №№ 1 – 10. – С. 206).

Життя, як книжка із багатьма застібками. Для нього золотою застібкою був його голос. Так, Корнель Сятецький пам’ятає себе в пісні від раннього дитинства. Тому неодноразово спів, цей Божий дар, допомагав вижити, торувати свою життєву дорогу в скрутні миттєвості. А витоки? Біля них, либонь, був прадід Максим Пушкаренко, справжній музикант, талановитий носій народних традицій, який особливо добре грав на цимбалах. А ще – уявний образ Батька; лише у 1956 році, після закінчення лихоліття сталінової доби, наважився надіслати першого листа, адресованого родині, довгі роки не даючи про себе жодної вістки, оберігаючи дружину і чотирьох дітей від репресій, залишаючись для них таким, який пропав безвісті.

Отже, спів для К. Сятецького – це своєрідна різьблена скриня, в якій Доля зберегла йому знак – йти вперед. І він прямував обраною дорогою, обіймаючи посади від викладача, доцента до професора. Варто зазначити, що від 1977 до 1987 року К. Сятецький очолював музично-педагогічний факультет, будучи деканом, а від 2001 року і до сьогодні керує кафедрою народних

музичних інструментів та вокалу. Тепло родинного кола, творене дружиною Ольгою (з хати Завадка) – старшим викладачем ДДПУ ім. І.Франка, піаністкою і педагогом, головою Дрогобицького Союзу Українок, донькою Дзвениславою, сином Романом і улюбленими внуками Софійкою, Корнельком, Данилком і Софійкою, завжди є надійною опорою, додає сил, натхнення, допомагає розкриттю нових граней творчого обдарування співака.

До речі, 1987 року Корнель Сятецький успішно завершив студії у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка з кваліфікацією «оперно-концертний співак, викладач» у класі вокалу професора, відомого оперного співака Остапа Дарчука. У місті Лева йому судилося співати в славнозвісному оперному театрі. Ім'я нового соліста одразу завоювало широку популярність. За 1987 – 1991 роки праці співак з притаманним йому внутрішнім духовним багатством, з голосом виняткової краси, створив чудові образи у творах української та зарубіжної класики.

Ще і сьогодні згадуються оперні спектаклі, коли К. Сятецький виконував партії Андрія в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Сулімана в «Роксоляні» Д. Січинського, Андрія в «Катерині» М. Аркаса, Молодого цигана в «Алеко» С. Рахманінова чи Владіміра Ігоревича в опері «Князь Ігор» А. Бородіна. Досягненням артиста стала партія Туріду в «Сільській честі» П. Масканьї. Це веристська опера, твір, який вимагає патетичного напруження, вміння уникати одноманітності в подібних інтонаціях, пошуку різних змістових відтінків. Все це з успіхом вдавалось К. Сятецькому, а пристрасність, з якою він співав була чистою і щирою. Співак захоплював слухачів також і емоційним проникненням у зміст, довершеністю образів, психологічною глибиною, задушевним тембром, акторською майстерністю. Не меншою популярністю користувалися і записи на Львівському телебаченні окремих арій, романсів, пісень у виконанні співака, особливо Молитва Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Знаменною була і концертна постановка опери «Алкід» Д. Бортнянського, яка відбулася в 1992 році в програмі міжнародного музичного фестивалю «Віртуози» у Львові.

Цікаву сторінку творчо-виконавських досягнень співака складають партії тенора у вокально-симфонічних творах, кантатно-

ораторіальних циклах. Особливо пам'ятними стали співпраця і знакові виступи з різноманітними відомими хоровими колективами та диригентами. Передусім це виконання: «Реквієму» Дж. Верді зі Санкт-Петербурзькою капелою ім. М.Глинки і симфонічним оркестром Львівської філармонії під орудою Владислава Чернушенка та хором Львівської опери (диригент І. Лацанич); «Реквієму» В. А. Моцарта разом із Заслуженою академічною хоровою капелою «Трембіта» (диригент народний артист Естонії Р. Матсов) та Лауреатом Національної Шевченківської премії капелою хлопчиків та юнаків «Дударик» (диригент М. Кацал); «Коронаційної меси» В.А.Моцарта, «Месії» Г. Ф. Генделя, «Оживуть степи, озера» М. Лисенка і «Літанії» С. Монюшка з капелою «Трембіта» (диригенти Ю. Луців і М. Кулик); симфонічної поеми «Шляхи повернення» французького композитора українського походження М. Кузана зі симфонічним оркестром Львівської філармонії під керівництвом диригента Р. Филипчука. Корнель Сятецький уперше виконав і записав до фондів Українського радіо вокально-симфонічну поему Ст. Людкевича на слова І. Франка «Монолог Мойсея» (диригент І. Юзюк, Львів, 1985).

З великим успіхом відбувались концертні виконаня (2007 – 2009) ораторії «Шлюби Яна Казимира» Мєчислава Солтиса з капелами «Трембіта» і «Краков'єнсіс» (Польща), симфонічним оркестром, до складу якого входили ансамблі «Віртуози Львова», «Краков'єнсіс», великий духовий оркестр штабу Західного оперативного командування під орудою Юрія Луціва. Цей монументальний твір звучав у Львові, Ченстохові, Буско-Здруй, Варшаві, Кракові, а серед слухачів був президент Польщі Лєх Качинський.

Корнель Сятецький надає великої уваги концертним виступам. Тут розкрились нові грані творчого обдарування артиста. На концертній естраді співакові важче, ніж в опері. Адже у цьому разі виконавцеві доводиться самому, без костюмів, декорацій, акторської гри розкривати образний світ твору, використовуючи тільки вокальні засоби, без допомоги партнерів. Власне концертна діяльність К. Сятецького стала органічним продовженням творчості на оперній сцені. І тут він користується ще більшим визнанням. До репертуару співака входить понад двадцять арій із

опер західноєвропейських, російських і українських композиторів – Р. Леонкавалло (арія Чаттертона з опери «Чаттертон», речитатив і аріозо Каніо з опери «Паяци»), Ж. Бізе («Кармен»), Ш. Гуно («Фауст»), Дж. Пуччіні, Г. Доніцетті, П. Чайковського, А. Даргомижського, М. Лисенка, К. Данькевича. Особливе місце в репертуарі займає камерно-вокальна творчість – романси Ш. Гуно, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Й. Брамса, М. Глінки, С. Рахманінова, Р. Глієра, Г. Свірідова, Ст. Людкевича, М. Лисенка, Я. Степового, Д. Січинського, Г. Майбороди, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Б. Фільц; пісні Дж. Россіні, А. Рудницького, Я. Барнича, М. Костецького, М. Фоменка, О. Осадчого, Р. Купчинського, З. Антонішака, Л. Якима; італійські, польські, російські та найулюбленіші і найдорожчі співакові українські народні пісні. Згадаємо лише кілька в його незрівнянному виконанні – «Чорнії брови, карії очі», «Ніч яка місячна», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Повій вітре на Вкраїну», «Дивлюсь я на небо», «Вже місяць сходить», «Вертай дівча».

У концертному репертуарі К. Сятецького понад десять творів видатного композитора Анатолія Кос-Анатольського, з яким співака поєднували особисте мистецьке спілкування, участь в авторських концертах, теплі приятельські взаємини. Тут варто згадати, що К. Сятецький у серпні 1981 року був першовиконавцем солоспіву А. Кос-Анатольського «Ніч на Підгір'ю» на слова Івана Франка. Відбулося це в концертній програмі з нагоди 125-річчя від дня народження поета і в присутності композитора, який високо оцінив інтерпретацію доволі складного солоспіву. Згодом, після зворушливого виступу співака в Києві, славний А. Кос-Анатольський у листі до К. Сятецького від 15 листопада 1982 року зазначав: «З великим задоволенням дізнався я цими днями про Ваш небувалий київський успіх. Воно так і мусіло нарешті статися. Слідкуючи на протязі багатьох років за розвитком Вашої вокально-виконавської майстерності, я з радістю спостерігав темброву вирівняність широкого діапазону, блискучу металічність верхів і їх все більшу еластичність і природну свободу емісії… Ваші сольні виступи є завжди окрасою концертних програм. Коли ведуча заповідає якийсь мій твір у Вашому виконанні – я завжди впевнений в успіху». Звичайно, таке визнання автора додавало снаги, впевненості й бажання до нових творчих звершень.

Корнель Сятецький активний учасник мистецьких імпрез, які проводить обласне управління культури, Національна спілка композиторів України, Львівська філармонія та Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка: міжнародних музичних фестивалів «Віртуози», «Musica Galiciana», «Контрасти», Всеукраїнських мистецьких проектів «Чорнобиль – молодь буде пам'ятати» (Київ, 2006, 2007, 2009, 2010), фестивалю «Струни душі нашої» (Дрогобич, 1996, 1998, 2007, 2008), спільних мистецьких проектів Міністерства Освіти та науки України, Міністерства культури і туризму України, концерів-лекторіїв «Микола Колесса – син століття» (Київ, 2007), «Українська музика у світовій культурі» (Київ, 2008), «Українська музика в контексті європейської культури» (Київ, 2009).

Як соліст співак брав участь у літературно-мистецькому дійстві до 194-ї річниці Т. Шевченка (Колонний зал ім. М. Лисенка Національної філармонії України); у Ювілейному концерті Національного Заслуженого Академічного Українського народного хору України ім. Г. Верьовки (Київ, Національний Палац мистецтв «Україна», 02.11.2008); у п'ятому концерті-лекторії «М. Вербицький у музичній спадщині» – до 20-ї річниці Незалежності України (м. Київ, Національний Будинок Органної та Камерної музики 13.12.2010).

Чи не примітний факт, коли Михайло Головащенко, відомий журналіст, дослідник, музикознавець, головний редактор часопису «Культура і життя», почувши спів К. Сятецького, схвильовано відзначив: «Пан Корнель Сятецький міг би співати у будь-якому театрі Європи. І найславетніші змушені були б поступитися йому місцем. Такого сильного і прекрасного тенора Європа не має. Вмійте цінувати його. Безголоса Європа була б щаслива, коли б вона мала такого співака» (Онищак А. День фестивалю четвертий // Галицька зоря. – 1996. – № 57. – 18 травня). Це твердження автора й упорядника ґрунтовних студій про творчість Модеста Менцинського, Олександра Мишугу, Олександра Кошиця промовисте й показове між численними високими оцінками діяльності Корнелія Сятецького як майстра сцени.

Окремо варто зазначити участь маестро в авторських концертах композиторів-класиків та сучасних митців, як І.

Соневицького, В. Балея (США), М. Кузана (Франція), М. Вербицького, Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фільц. Давньою дружбою і сердечністю позначене творче спілкування К. Сятецького з визначною композиторкою сучасності Богданою Фільц, яка після ювілейного концерту в Дрогобичі на рукописі свого вокального твору на слова Т. Шевченка «Ой по горі ромен цвіте» залишила пам'ятний запис від 4 грудня 2002 року: «Шановному і прекрасному виконавцеві Корнелю Сятецькому з вдячністю і найкращими побажаннями. З радістю почула Ваш чудовий спів, тепер вже професора університету, а також прекрасне виконання твору «Ох, як нам треба доброти» на слова Теодори Савчинської з родини Соломії Крушельницької і моєї».

2002 рік подарував чергову зустріч двох чудових співаків Йосипа Гошуляка (бас) з Канади і Корнеля Сятецького. Тоді вийшла друком нова книжка Й. Гошуляка під назвою «Миті життя. Фотоальбом». Презентації альбому відбулися у Львові, Тернополі, Стрию і Дрогобичі. Ювілейний концерт до 80-річчя співака у залі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка подарував зустріч Й. Гошуляка з лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка поетом Іваном Гнатюком, поетом і науковцем Михайлом Шалатою, композитором і диригентом Романом Сов'яком, музикознавцем Володимиром Грабовським, співаками Корнелієм Сятецьким і Богданом Щуриком, диригентом Степаном Дацюком, піаністами – Володимиром Баб'яком, Олександрою Німилович і Уляною Молчко, великою професорсько-викладацькою і студентською аудиторією. Згодом, висловлюючи вдячність за проведений у Дрогобичі концерт Йосип Гошуляк у листі до Корнеля Сятецького від 10 січня 2005 року, захоплюючись його голосом, написав, що «після наших зустрічей, після спілкування, врешті після Вашого мистецького високого виступу на ювілейному вечорі, Ви стали для мене дуже близьким, рідним, фаміліянтом».

Окремого слова заслуговує величезний успіх від мистецької співпраці К. Сятецького з відомими співаками у різноманітних вокальних ансамблях (дуетах, тріо, квартетах), зокрема з Л. Давимукою, Л. Зюбіною, О. Ленишин, О. Громишем, Б. Хідченко, О. Батовим, Т. Куценко, Н. Свободою, О. Кровицькою, Л. Божко, І.

Кушплером, С. Дацюком, І. Кліш, Л. Кострубою, Т. Павловою, Ж. Полевцевою, Г. Беззубенковим, Б. Щуриком, Ю. Трицецьким. Довготривалою і плідною на творчий ужинок стала концертна діяльність соліста К. Сятецького з провідними хоровими колективами «Дударик», «Трембіта», «Гомін», «Гаудеамус», «Бескид», «Боян Дрогобицький», академічною капелою ім. М.Глінки (С.-Петербург), знаменитими симфонічними оркестрами та диригентами – В. Чернушенком, Ю. Луцівим, І. Лацаничем, І. Юзюком, Р. Филипчуком, Р. Матсовим, М. Кацалом, О. Цигиликом, М. Куликом, С. Дацюком, П. Гушоватим, С. Стельмащуком, Я. Кулешком, М. Бурбаном, Р. Сов'яком.

Багато й успішно гастролював К. Сятецький і за кордоном. У 1996 році К. Сятецький як соліст, брав участь в урочистостях з нагоди 400-річчя Берестейської унії у Ватикані, а наступного 1997 року представляв Україну на фестивалі Фольклорама – 97 у Вінніпегу, Канада.

От лише одна із численних захопливих рецензій і чудових епітетів, якими обдаровували виконавця критики після його тріумфів на сценах багатьох країн світу. «Співакам Олександрі Ленишин та Корнелію Сятецькому публіка влаштовувала овації. Та й як могло бути інакше, якщо Олександра і Корнелій мають надзвичайно великі таланти, сильні голоси і великі знання і досвід. Їхні соло, а потім дует оцінили не тільки канадці. Багато вже років підкорюють своїми виступами публіку в Парижі і Мадріді, Римі і Ватікані та в багатьох інших країнах». Так писала про гастролі співака з львівським ансамблем «Юність» авторка публікації Люба Москаль в українсько-канадському часописі «Herald» («Вісник») у 1999 році.

У складі концертних груп та творчих колективів К. Сятецький гастролював із Заслуженою капелою «Трембіта» неодноразово у Польщі (2006, 2007); із Заслуженим ансамблем танцю «Юність» у Греції (1992), Канаді (1999), з «Прикарпатським дуетом баяністів» у Канаді (1997); з чоловічою хоровою капелою «Гомін» у Великобританії та Франції (1995), Німеччині (2002); у складі оперно-балетної трупи Львівської опери в Іспанії (1994, 1995, 1996, 1997); з народним інструментальним ансамблем ДДПУ ім. І. Франка «Намисто» у Польщі (2006, 2007); з «Бояном

Дрогобицьким» у Польщі, Чехії, Угорщині, Греції, Голландії, Північній Ірландії, Австрії, Франції.

Інтенсивна концертно-виконавська діяльність співака знайшла своє відображення у численних відгуках у часописах: «Herald» («Вісник»), «Ukrainian news» («Українські вісті»), «Ukrainian day» в Канаді; «Українська думка» в Лондоні; «Культура і життя», «Вільна Україна», «Молода Галичина», «Поступ», «Музика», «Українська музична газета», «Бойки», «Галицька зоря», «Франківець» в Україні. Цікаві й натхненні рецензії пера Л. Кияновської, О. Яцківа, В. Грабовського, М. Ластовецького, Л. Москаль, Л. Мельник, Р. Сов'яка, В. Луціва, Б. Пица, М. Герети, С. Стельмащука, А. Онищак розкривають стилістичну і емоційну багатогранність співака, пластичність, глибину і темброве багатство голосу, проникливість і художню майстерність артиста.

Попри активну концертно-оперну діяльність, К.Сятецький багато зусиль і таланту вкладає у своїх учнів, ведучи клас вокалу на музично-педагогічному факультеті ДДПУ ім. І. Франка та у Дрогобицькому державному музичному училищі ім. В. Барвінського, а від 2006 року й у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Пишається маестро своїми вихованцями, серед яких чимало лауреатів і дипломантів міжнародних і всеукраїнських вокальних конкурсів: народні артисти України І. Попович, М. Шалайкевич, соліст хору Віденської опери С. Савран, соліст Львівської опери Ю. Трицецький, артисти хору Б. Полюга, Х. Жук, доценти ДДПУ ім. І. Франка, заслужений працівник культури України П. Гушоватий, М. Лев, солістка державної хорової капели «Трембіта» Я. Крилошанська, заслужений працівник культури України, директор Городоцької ДМШ В. Турчин, соліст Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» Р. Герилів.

Дбаючи про музичний і, зокрема, вокальний ріст молоді, Корнель Сятецький став засновником конкурсу молодих вокалістів ім. М. Копніна, який відбувається у Дрогобичі від 2003 року. Працює професор і над удосконаленням навчального процесу, укладаючи навчально-методичні програми з курсу «Вокальний клас» для магістрів музично-педагогічного факультету та з педагогічної і науково-дослідної практики. У методичних працях педагог-практик

піднімає питання збагачення вокального репертуару студентів, розкриває шляхи і засоби творчого розвитку майбутнього вчителя музики у класі вокалу, проблеми формування технічних елементів співу чоловічих голосів. 2003 року вийшов друком навчальний посібник «Вивчення творчості Фридерика Шопена у загальноосвітній школі».

У науковому доробку К. Сятецького чимало публікацій присвячених окремим аспектам творчості українських композиторів, а саме: фольклорним засадам вокально-хорової творчості Миколи Колесси, питанням інтерпретації вокальних творів М. Лисенка, А. Кос-Анатольського, розкриттю дівочих образів у пісенній спадщині українського народу, життєвому і творчому шляху Заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю. Корчинського та основоположника академічної вокальної виконавсько-педагогічної школи на Дрогобиччині Миколи Копніна тощо. Примітно, що молоді фахівці кафедри народних інструментів і вокалу, очолюваної маестро, Валерій Шафета і Олександра Тимків у 2010 році опублікували навчальний посібник «Два кольори», до якого ввійшли пісні з репертуару Корнеля Сятецького».

Так, будьмо певні: Корнель Сятецький завжди у русі. Це – риса його як митця вогнистої вдачі. Розмовляти з ним – то справжня насолода. Співрозмовника цікавить все на світі. Чому, приміром, українське телебачення, яке називають «національним», – насправді таким не є; воно радше відіграє іншу, тобто протилежну роль з врахуванням наслідків від агресивної реклами. Одне слово, так виходить, що не туди рухається віз із духовним маєтком. Що вже вести мову про пісенну культуру українського народу? Свого часу Олесь Гончар підкреслював: «І коли кажемо про незалежність України, то це ж найперше мова, мова! Без неї незалежність – пусті слова…». Ці рядки містяться у Гончаревому «Щоденнику» від 19 липня 1994 року. Погоджуємося, коли акцентує на цьому досвідчений педагог, власне, такий, кому болить серце від несправедливості. А наприкінці діалогу, неначе ненароком, висловить Франкову думку:

Я не скінчу тебе, моя убога пісне,
В котру бажав я серце перелить
І виспівать чутє важке та млісне,
Все, що втіша, і все, що веселить…

Так, Корнель Сятецький давно віднайшов свій перстень, на якому виписані щасливі знаки. Всі вони творять гармонію між словом і мелодією. Вона, ця гармонія, животворна насамперед тоді, коли Ювіляр – знай не зірветься – своїм голосом пробуджує сонних, а водночас славить великий світ рідного народу. Йому й адресує уродженець Тернопільщини пісенні тексти Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Богдана Лепкого…

РЕЦЕНЗІЇ

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Христина Гаврилюк, аспірант (Дрогобич)

Покликання збагачувати взаємодію літератур

Щойно у Тернопільському видавництві «Богдан» з’явилася друком нова праця знаної в Україні та Німеччині перекладачки «Безмежнеє поле: Українська поезія у переспіві німецькою мовою

Ірини Качанюк-Спєх»[6]. Це – своєрідна антологія, що охоплює широкий – з огляду на хронологічні рамки – пласт художніх досягнень українських авторів. Ідеться про представників різних епох і літературних течій, від класиків до сучасних майстрів пера. Такий підбір закономірний, оскільки він ілюструє еволюцію та зміни, спільне та відмінне, що мало місце в історії української літератури. Примітно: у сенсі інтерпретації І. Качанюк-Спєх вдало розкриває іншомовному реципієнту красу українського поетичного сплаву. Завдяки майстерній репрезентації перекладача іншомовний читач неодмінно угледить паралелі з рідним словом.

Ірина Качанюк-Спєх – перекладач з багаторічним творчим досвідом. Саме їй належить повний німецькомовний переклад славної «Енеїди» І. Котляревського. Її перекладацькі прочитання – показові в багатьох аспектах. Щоб простежити особливості перекладацької методи крізь призму жанрової специфіки, зупинимось детально на окремих поезіях антології у німецькомовному поданні.

Годі уявити кращий зачин для книжки антологічного типу, ніж художньо довершені вірші Тараса Шевченка. Відразу впадає в око яскраво виражена національна тематика у поєднанні з глибинним фольклорно-пісенним началом. Вони відчутно різняться від решти вміщених творів. Воістину народна і для народу написана Шевченком поезія. Вона заснована на фольклорних стрижнях і мотивах, що окреслюють широкий спектр цікавих – в перекладацькому розумінні – лексичних явищ: постійні епітети, слова-реалії, діалектні словоформи тощо. Значна група постійних епітетів, зрозуміло, втрачається в трансформації мовою мети. Проте збережено широковідомий парний епітет *чорні брови, карі очі* – «dunkle Brauen, schwarze Augen» («Думка»). Інші пісенно-фольклорні словосполуки *старі батьки* – «die Ahnen» («Розрита могила»), *степи козацькі* – «Steppe» («Великий льох»), *синєє море* – «die Meere», *лютеє горе* – «die Klage» («Думка») в перекладі позбавлені поетичного означення, а в двох останніх нівелюється ще й яскрава стилістична функція подовженої поетичної словоформи.

---

[6] Безмежнеє поле: Українська поезія у переспіві німецькою мовою Ірини Качанюк-Спєх / Упоряд. М.С.Смолій. – Укр. мовою з паралельним німецьким перекладом. Вид. 2-ге, переробл. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 160 с.

При цьому І.Качанюк-Спєх вдається до певної семантико-експресивної компенсації, наділяючи сталий епітет *літа молодії* («Думка») двома варіантними формами в тексті перекладу: «meine Jugend» та «meine jungen Mädchenjahre». До того ж недаремно вони розміщені саме в такій послідовності, коли другий немов продовжує та посилює емоційний посил першого. Варто зауважити: дослівний переклад не відтворює сповна ті семантичні зв'язки та оцінні характеристики, які існують у сталих епітетах *світе тихий* – «stille Welt», *краю милий* – «die süße Heimat» («Розрита могила»). Але у жодному разі не мало б бути це транслітерова, як огріх чи радше – недогляд з боку перекладача. Адже відомо, що причиною тут служать не лінгвістичні відмінності, а розбіжності на рівні традиційно усталеного сприйняття образу різними світоглядними системами. А що стосується суто лінгвістичних чинників, котрі обумовлюють результат перекладу, то (окрім вже згаданої «неперекладної» подовженої форми, що не диференціюється в німецькій мові), неодноразово також зустрічаються і форми зменшувально-пестливі, як от, приміром: *вітри буйнесенькі* – «der Wind» («Думка»), де образ дещо спрощений у тексті перекладу. Не останню роль, відіграє і ритмічний малюнок, строго обмежуючи лексичні та синтаксичні маневри творця перекладного тексту.

Закономірно, що мають місце й окремі демінутиви і серед власних назв, зокрема (як звично в українській мовній системі) антропонімів. Останнє вимагає від перекладача прагматичного підходу та, власне, пошуку неординарних еквівалентів. Так, наприклад, у поезії «Розрита могила» аргументовано вкраплене звертання *Богдане*. Воно відтворене у перекладі «mein Bohdan», де загальний контекст та розмір строфи диктує застосування присвійного займенника, а задля компенсації демінутива у подвійному звертанні нижче вводиться загальний, еквівалентний в емоційному сенсі денотат. Він у німецькомовній версії виконує також транслітерован функцію; а подвійне звертання: *Богдане, Богданочку* передано співвідносним відповідником – «mein liebster Sohn, mein Bohdan». Зменшувальні варіанти імен *Пріся* та *Юрась* з поезії «Великий льох» І.Качанюк-Спєх транслітерує: Prisia, Jurasj. Адже вони закріпилися в історичних джерелах і художніх творах. Антропонім *Катерина* перекладений історично усталеним відповідником «Katharina», а власну назву у словосполученні

старий Дажбог у поезії О. Лупія перекладачка не тільки транслітерує, а й, у свій спосіб, роз'яснює іншомовному реципієнту – «Dazhboh, der Gott unserer Ahnen».

У перекладах топонімів часто спостерігається відхід від транслітерації через посередництво російської мови і повернення норми дотримання української орфографічної форми. Це – загальна тенденція в українському □ранслітеровано□а. Так, неодноразово у тексті на противагу звичному раніше «Kiew/Kiev» спостерігаємо орфографічну форму «Kyjiw»: *Київ* – «Kyjiw» (с. 88–89), *київські небеса* – «von Kyjiws Himmel», *Києва гора* – «von Kyjiws Hügelriffen» (с. 118–119), обрій київський – «Kyjiws Strand» (с.128–129). Однак, про певну нестабільність цього підходу свідчить паралельне вживання у тексті перекладу транслітерованих з російської мови українських назв. Адже поряд з «Dnipro» (для прикладу, *Дніпро* – «Dnipros Wellen» (с.138–139), утвореним від української фонетичної форми в німецькомовному тексті, зустрічається ще й «Dnjepr» (с. 22–23, 30–31), а також *Чорнобиль* – «Tschernobyl» (с.116–117). Локальні, рідко вживані лексичні форми слушно замінені транслітерованими загальновідомими варіантами: *Суботове* – Subotiw (с.16–17), □*ранслі* – Tschyhyryn (с.18–19).

Не можна оминути увагою велику кількість епітетів-кольорем у поезіях, які створюють неповторні пластичні образи. Окремі уривки, а часом і цілі вірші, наприклад у Я. □ранслітерова, настільки просякнуті ними, що формують в уяві читача виразний зоровий образ: «…внизу плинуть маки яскраві, / Мов вогнистий потік промінкий», «…волошки в сталевому житі / Синьооко у небо глядять» (с. 130 – 131). Варто зауважити: найбільші скупчення кольорем утворюються навколо образних лексем-домінант. Вони, у свою чергу, беруть початок з багатого джерела пісенного фольклору. Це, передусім, велика група образів широкого семантичного діапазону, що позначають природні явища та періоди: *весна*, *осінь*, *зима*, *небо*, *ніч*, *зірка*, *квітка*, *ліс*. Вона збагачена семантичними дериватами. Особливо виділяється облюбований багатьма поетами образ *весни*, через який передається широкий спектр почуттів як у буквальному, так і переносному сенсі. Йдеться про зміни загального ладу, устоїв, душевного та емоційного станів. Традиційна позитивна налаштованість особливо помітна у творчості Лесі Українки, а також Івана Франка. В низці поезій

названих авторів *весна* ототожнюється з *надією*. Багатогранний образ *весни* наділений численними атрибутами. Для того, щоб переклад максимально відповідав створеному в оригіналі настрою, перекладачці довелося залучати до свого творчого арсеналу різноманітні прийоми. Так, в перекладі «Contra spem spero» вдало збережено протиставлення домінантних образів. Вони відтворені на рівні семантичних аналогій: *думи, хмари осінні* – «Grillen, Wolken im Herbste», *весна золота* – «goldener Frühling», *весела весна* – «Frühling erscheint», *темная нічка невидна* – «dunkle und endlose Nächte», *зірка провідна, ясна владарка темних ночей* – «der nächtliche Wächter, der hell leuchtende Stern der Natur». Цілісний образ *весни* нерідко набуває в поезіях глибокої метафоричності та персоніфікації, яка нерідко роздрібнюється у перекладі на окремі образи: «Бла весна весела, щедра, мила, / Промінням грала, сипала квітки, / Вона летіла хутко, мов стокрила, / За нею вслід співучії пташки! (с. 40); «Es kam der Frühling, hurtig, goldumwoben, / Die Sonne strahlte hoch am Firmament, / Die Blumen prangten bunt in allen Farben / Und Vögel sangen froh am Himmelszelt» (с. 41). Подальший розвиток образ «весняної мрії» у Лесі Українки отримує у поезіях циклу «Сім струн», а саме: «Sol Rondeau» І «La Nocturno». У перекладній оцінці першого твору образи неначе дещо «відсторонені», бо бракує чітко суб'єктивного вираження ліричним героєм саме весняного раю. У другому ж, де деривати від лексеми *весна* зустрічаються ледь не у кожній строфі, їхнє містке атрибутивне оточення в оригіналі та розмір вірша зумовлюють певне практичне спрощення у перекладі.

Особливе розуміння ранслітеровано, смислової та загально-композиційної значущості кольорем має місце у поезії, де вони згенеровані у рядки «два кольори мої, два кольори: червоне – то любов, а чорне – то журба». Вони займають чільне місце у поезіях, зокрема, Лесі Українки, Д. Павличка, І. Франка, Б.-І. Антонича, В. Яніва, Л. Костенко, О. Лупія, Б. Сулима. І.Качанюк-Спєх виважено підходить до інтерпретації персоніфікованих та алегоричних різноемоційних образів. З огляду на внутрішньо-текстуальні фактори можемо виділити такі домінантні трансформації при перекладі кольорем в аналізованих поезіях: а) буквальний переклад: *білий килим забуття* – «weißer Teppich der Verstumpfung» (с.62 – 63), *вогняне обличчя Бога* – «das Feuerantlitz

Gottes» (с.66 – 67), *рожеві пелюстки надії* – «die rosa Blüten meiner Hoffnung» (с.74 – 75), *білі паруси* – «weiße Segel» (с.80–81), *срібне сяєво* – «silberner Schein» (с. 90–91), *червоні і чорні нитки* – «schwarze und rote Fäden» (с. 114 – 115), *білясті хмари* – «weiße Wolken» (с.118–119), *золота колиска* – «die gold'ne Wiege», *блакитні вії* – «hellblau Wimpern» (с.104–105); б) ранслітеровано заміщення, в основі якого часто лежить німецьке словоскладання: *грізні*, *чорні хмари* – «schwarze Wolkengeflechte», *ясненькії блискавиці срібні* – «Blitze Silberpfeile» (с.44 – 45), *стовбур кудрявий золотий* – «goldener Säule Hauch», *кришталеве небо* – «das Kristallhimmel» (с. 66 – 67), *зі срібла сани* – «Silberschlitten» (с. 68 – 69); в) підбір наближеної семантичної аналогії (нерідко сама кольорема при цьому опускається): *блакитна весняная мрія* – «die glühenden Träume der Jugend», *злотистая квітка-надія* – «die Blüten der zartesten Hoffnung und Tugend» (с. 48 – 49), *поржавіла хвоя і трава* – «ausgebrannt, vernichtet die Natur» (с. 116 – 117), *далі зелено-блакитні* – «saphir-grün die Auen», *золотава глибінь* – «die unendliche Tiefe» (с. 130–131), *жовтіє листя* – «gold-gelb verfärben sich die Blätter», *золота осінь* – «gold'ne Traum» (с. 134–135), *зелені яблуні* – «der Apfelbaum … voller Saft» (с. 136—137); г) генералізація значення без збереження колірного компоненту: *вершок сніжний* – «die Bergesspitze» (с. 58–59), *блакить* – «die Höhe» (с. 66), *жито золоте* – «das Feld», *зеленіть* – «erblühen» (с. 100–101), *бронза у соборнім дзвоні* – «die Glockentöne» (с. 122 – 123), *жовті дині* – «der Kürbis» (с. 136 – 137); д) конкретизація: *пісні соловейкові дзвінко-сріблисті* – «Klänge der Nachtigall, rein und so himmlisch» (с. 48–49), *темная хмара* – «die tief-dunkle Wolke» (с. 54 – 55).

Повна фразеологізована трансформація образів зі збереженим семантичним змістом має місце у переспіві таких рядків: *біло-чорне знання* – «Wissen um das Gut und Böse» (с. 78 – 79), *мені війнула в очі сивина* – «die Jahre zogen über mich hinweg» (с.114 – 115), *у золотавім дорогім вінку* – «in aller Herrlichkeit» (с. 120 – 121). Це свідчить про художність перекладного рішення, тобто не підрядкове відтворення системи образів. Продуктивним прийомом у перекладі поезії виявляє себе техніка компенсації. Вона не тільки дає можливість зберегти більшу кількість композиційні смислових одиниць, а й дозволяє розширити

внутрішні семантичні зв'язки між ними. Показовим в цьому плані є компенсаторний підхід при інтерпретації рядка: «А *волошки* в *сталевому* житі / *Синьооко* у небо глядять (с. 130) – «*Blaue Kornblumen* mitten im Felde / Heben lieblich zum Himmel den Blick» (с. 131) Вагомими в поетичному мовленні компонентами виступають зменшувально-пестливі лексеми. Демінутиви у власних назвах зазвичай транслітеруються. Проте подібний метод безрезультатний при відтворенні загального пласту лексики. Це, вочевидь, є однією з перших причин відчутного скорочення даних компонентів у перекладі.

Окремого інтерпретаційного підходу вимагають поезії, де демінутив виконує не тільки стилістичну, а й формотворчу функцію. Так, «RE Пісня Brioso» та «MI Колискова Arpeggio» з циклу «Сім струн» Лесі Українки побудовані на чергуванні дактилічної-жіночої та дактилічної-чоловічої рим. Цим створюється своєрідний віршовий ритм. Саме за допомогою зменшувальних форм іменника та прикметника і досягнуто ефект пісенності, що продемонстровано у назвах поезій. На жаль, у творі «Пісня» не вдається зберегти демінутивні суголосся. Однак, їхня втрата дещо компенсується за рахунок нагромадження синонімів та використання паралельних анафоричних конструкцій: «Реве-гуде *негодонька*, / Негодоньки не боюся, / Хоч на мене *пригодонька*, / Та я не журюся» (с. 42) – *Regengüsse, Donnern, Blitzen, /* Doch ich fürchte kein Gewitter; / *Unglück, Leid* will mich besitzen, / Doch ich bleibe unerschüttert (с. 43) – «Дощі ваші *дрібненькії* / Обернуться в перли дрібні, / Поломляться *яснесенькії* / Блискавиці ваші срібні (с. 44) – « Feinste Perlen müssen einmal / Eure Regentropfen werden, / Eurer Blitze Silberpfeile / Müssen brechen und verderben» (с. 45).

Частково вдається перекладачці зберегти демінутивне співзвуччя у творі «Колискова». Щоправда, тільки у першій строфі. Це зроблено з подвійним прицілом, власне, задля збереження власне лексико-семантичної одиниці та чіткого рисунку клаузул: «Місяць *яснесенький* / Промінь *тихесенький* / Кинув до нас. / Спи ж ти, *малесенький*, / Пізній-бо час (с. 44) – «Mitten im *Mondenschein* / Sacht unser *Kämmerlein* / Ein Lichtstrahl schweift, / Schlafe, mein *Kindelein*, / Spät ist die Zeit» (с. 45). «Тяжка *годинонько*! / Гірка *хвилинонько*! / Лихо не спить… / Леле, *дитинонько*! / Жить – сльози лить» (с. 44 – 46) – «Bittere *Plagen,/ Tränen und Klagen*, /

Unglück schläft nicht… / Sein Los zu tragen / Ist eine Pflicht». Більшість поезій в антології насичені тропами, що створюють яскраві емоційні образи. Водночас одним з ключових елементів для досягнення тематичного ефекту у Шевченковій поезії залишається реалія. У поемі-містерії «Великий льох» автор безпосередньо крізь призму філософської рецепції звертається до історичної тематики. Це акумулюється передусім у численних національно-специфічних лінгвемах. Вони ж – у поєднанні зі згаданими вище □ранслiт, а також етнонімами «жид», «німота», «москаль» – створюють плинне та насичене текстове полотно. Його необхідно відтворити не тільки на рівні текстових структур, а й на рівні переосмислення концептів, що стоять за ними з проекцією на зворотну реакцію від читача. Оскільки лейтмотивом поеми є гетьманська доба та події, пов'язані з нею, її смисловий стрижень становлять реалії історично-військового регістру. В першу чергу, впадає в око лексема *гетьман.* Вона □ранслітеровано в німецькомовному варіанті – «Hetman». Окрім неї, в тексті зустрічаються і похідні: *гетьманенко* та *гетьманша.* Їхній переклад не цілком однозначний. Порівняймо: дві реалії ідентичної семантичної структури відтворені по-різному – гетьманенко, тобто син гетьмана, транслітеровано через варіантну словоформу *гетьманич* – «Hetmanytsch». Це, очевидно, не роз'яснює на рецептивному рівні прямого значення слова для німецькомовного реципієнта. А лексему «гетьманша» розкладено на семантичні одиниці: дружина гетьмана. Її відтворено описово – «Hetmans Gattin».

Безумовно, підбір відповідників у поезії часто продиктований внутрішньою ритмомелодикою вірша. В антології неможливо виділити якийсь домінантний розмір чи строфіку. Адже вона охоплює поезію різних авторів. До того ж для доробку одного автора нерідко характерні творчі експерименти, які виливаються у неординарні твори. При зіставному аналізі оригіналу та перекладу поезій стає очевидним, що І.Качанюк-Спєх здійснила детальний аналіз структури та композиційної побудови з метою, щоб німецькомовна версія увібрала максимально чітке відображення українськомовного першотвору не тільки на рівні лексико-семантичної тотожності, а й в сенсі адекватності смислових текстових кластерів. Сюди, у першу чергу, можна зарахувати: чергування довгих та коротких рядків («І все-таки до тебе думка

лине», с. 38 – 39), розмаїття розмірів, римування жанрових форм у циклі «Сім струн», обрамлення строф епіфорою «гримить» в однойменній поезії І. Франка, паралельні конструкції та повтори у поезіях Б.-І. Антонича, І. Сеник та Л. Костенко, збереження тавтологічної рими («І я без слів», с. 72). Поезія «Два кольори» Д. Павличка, яка набула статусу всенародної пісні, не втрачає мелодійності. Вона добре прочитується німецькомовним читачем завдяки численним трансформаціям. При цьому у перекладі збережено первинно значущі домінантні образи-метафори.

У змістовній післямові І. Качанюк-Спєх підкреслює: «Представлена тут збірка – це барвистий букет поетичних творів поетів з України, а частинно таких, що були змушені працювати на еміграції. Сподіваймося, що ця книжечка принесе любителям поезії моменти радості та щасливих почувань». Залишається додати, що автори цих рядків поділяють висловлене твердження.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Христина Гаврилюк, аспірант (Дрогобич)

Дискурсивне й антропологічне прочитання творів Івана Котляревського

(Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси: Монографія. – Суми: Вид-во СумДУ, 2009. – 216 с.)

2009 року побачила світ цінна монографія «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси» Миколи Ткачука, відомого українського вченого-літературознавця, члена Національної спілки письменників України, доктора філологічних наук, професора Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. У дослідницькому доробку автора – понад 200 наукових праць з українського літературознавства. У полі зору науковця здебільшого український літературний процес XVIII – XX століть. Велику увагу вчений приділяє, зокрема, творчості І. Франка, М. Шашкевича, Л. Боровиковського, детально зупиняючись на розгляді естетичних

концепцій, жанрових характеристик їхньої творчості, питанні рецепції, компаративістичних та інтерпретаційних дискурсах української та світової літературної спадщини. Чільне місце в дослідженнях М. Ткачука посідає творчість зачинателя нової української літератури Івана Петровича Котляревського. Слід зазначити, що рецензована монографія не є першою спробою дослідника у вивченні цієї проблеми. Згаданій монографії передував виданий у «Вищій школі» 1995 року посібник «Естетична концепція людини в «Енеїді» Івана Котляревського». Нова праця комплексно підходить до осмислення творчої манери геніального полтавця, висвітлює його життєвий шлях і значення його доробку для розвитку української літературної думки, чому присвячено перший розділ монографії. У другому, найбільшому розділі «Рецептивні горизонти «Енеїди» Івана Котляревського» на тлі зіставлення з «Енеїдою» Вергілія аналізується естетична концепція української «Енеїди», без сумніву, головної справи творчого життя І. Котляревського та основного об'єкта дослідження цієї монографії. Дослідник детально зупиняється на інтерпретації категорій бурлескного гротеску, сміху, розглядає систему образів крізь призму просвітницького антропологічного дискурсу, а також виводить на якісно новий рівень проблему національного характеру в поемі. Третя частина праці розглядає мистецьку самобутність та особливості жанрової побудови п'єс «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник».

«Енеїда» І. Котляревського – знакове для української літератури явище з багатьох оглядів. Перший твір українською літературною мовою, поема, що відкриває нову епоху в українському літераторстві, енциклопедія українознавства… Перелік атрибутів, в яких «Енеїда» Котляревського відкривається в новаторському плані, можна продовжувати. Проте за понад двісті років існування поема в ході численних літературознавчих та авторських інтерпретацій та переосмислень [Зимомря 1998: 125] набула і багатьох стереотипів та ганчів, починаючи від сумнозвісних критичних Кулішевих закидів у «насильственній карикатурі», принизливого ярлика «котляревщини» як негативного феномену чи зведення до банального переспіву Вергілієвого твору. Багато з міфів стосовно мистецької вартості та цінності поеми намагається спростувати у своїй праці М. Ткачук. Автор

дослідження відстоює і аргументує оригінальність української поеми, виносить за тісні рамки бурлескно-травестійної традиції, хоч і не заперечуючи їх, та, водночас, показуючи значно ширший діапазон і глибший потенціал її смислів.

На основі зіставлення з іншими варіаціями на тему Вергілія, а особливо, з переробкою Осипова, що продиктоване інтересом дослідників бурлескної традиції до генези та фабульної прототипності останньої по відношенню до української поеми, зокрема М. Дашкевича, автор дослідження простежує рецептивний аспект естетичного сприйняття поеми і доходить висновку, що «Енеїда» І. Котляревського є водночас продуктом та джерелом рецепції, адже «у складному співвідношенні твір-текст-дискурс Котляревський щодо поеми Вергілія (а до певної міри і Осипова) постає як реципієнт, але водночас як творець свого художнього дискурсу, виходячи із власних уявлень про прочитаний текст, вибудовуючи на його жанровій матриці свої рефлексії, репродукуючи крізь експресивно-образні засоби свою модель світу й людини» (с. 34). Таким чином дослідник потверджує геній Котляревського, котрий зміг вдихнути в класичну сталу форму нову животворну ідею: «Автор робить такі взаємопереходи, так сплавляє серйозне і жарт, поважне і фарс, що виникає гармонія, яка притаманна тільки талановитим творам» (с. 39), «класицистична поетика зі своїм одновимірним розумінням ідеальних явищ життя такого новаторського естетичного виміру не знала» (с. 35).

Відштовхуючись від діахронічних розвідок Валерія Шевчука та рухаючись у філософсько-аналітичному руслі, М. Ткачук приділяє велику увагу амбівалентності художньої системи образів у поемі. Все це робиться на тлі зіставлення з давньоримською поемою. Вчений досліджує роль фатуму, зовнішніх незмінних обставин, почуття відречення та сліпе слідування наперед вготованій долі у творенні образів в обох творах, залишаючи за цими факторами провідну роль у розвитку фабули у Вергілія і виокремлюючи в українській «Енеїді» нові джерела творення характеру, а саме: внутрішню мотивацію, інтенціональність вчинків, емоційність та психологічний стан персонажів: «В першому випадку діяльність мотивується мовби «іззовні всередину», в другому – «зсередини назовні» (с. 42). Котляревський відкидає героїчну монументальність образів,

продиктовану класицистичною традицією, пробуджуючи до життя своїх героїв і даючи потужний емоційний посил та поживу для роздумів читачеві. Як зауважує дослідник, український Еней у стані крайнього емоційного збудження здатний проявляти модель поведінки, яка була б абсолютно неприпустимою для Енея латинського. І хоч, як підмітили дослідники, образи наділені «переважно тими рисами, що були властиві певній соціальній групі людей, визначали їх службове становище чи вік» [Неділько 1990: 52], містять «своєрідні загальні місця, поведінку-кліше, що передається одним і тим же художнім засобом» [Неділько 1990: 52], персонажі, зокрема, Еней І. Котляревського, на відміну від своїх аналогів здатні на вчинки всупереч волі сил, вищих за себе, і самостійно обирати свою долю. Та й «поведінка-кліше» – не що інше, як стандартний набір народних уявлень про категорії «позитивного» та «негативного», чіткий розподіл у простонародному розумінні на «добру» та «злу» людину, що й отримують вираження через дещо трафаретні висловлювання, на користь яких, проте, виступає сильне емоційне навантаження. Адже манеру, власне стиль мовлення поеми було обрано не випадково, а задля ширшого підсвідомого та інтуїтивного доступу адресатів поеми до закладених у творі ідей. В новаторстві образів Котляревського криється глибокий просвітницький підтекст. Чи не з Енеєвого «Олімпських шпетив на всю губу. / Свою і неню лаяв любу./ Добувсь і в рот, і в ніс Зевес» [Котляревський 2004: 61] серед іншого постало пізніше Шевченкове різке і вільнодумне «Все покину і полину / До самого Бога / Молитися... а до того /Я не знаю Бога» [Шевченко 1961: 313]. Заперечення «вищого» постає як певною мірою потреба до самоствердження, сигнал до непокори, відкидання пасивного існування.

До проблеми «тілесності» художніх образів у поемі та «матеріалістичності» оповіді автор дослідження подає детальну розвідку понять «тіло» та «тілесність» від класично-філософського теоретичного трактування, історико-культурних та психологічних концепцій до прикладного осмислення в літературознавчому та компаративному ключі. «Енеїда» твориться завдяки широкій і багатосторонній антропологічній картині, особливістю якої є, з одного боку, досягнута в результаті травестії приземленість, а з другого – гіперболізація зображуваного. Антропологічний дискурс

«Енеїди» Котляревського нерозривно пов'язаний з духовним, внаслідок чого образ постає повноцінно у єдності «тілесного» та «духовного», «матеріального» та «ідеального», як «мікрокосмос» у «макрокосмосі», проте єдність ця передбачає як співіснування, так і протиставлення. Отже, саме нарочита, підкреслена, а часто гротескно перекривлена тілесність є головним двигуном розвитку подій в обраній міфопоетичній площині. Вслід за О. Білецьким, М. Ткачук висловлює тверде переконання, що «матеріально-тілесна стихія має … не негативну, а позитивну оцінку; вона несе в собі космічний, всенародний характер» (с. 156). Антропологічна складова присутня повсюдно: і в смаковитих зображеннях численних бенкетів та гулянь, і в профанному змалюванні небожителів, і в історичних алюзіях, і в ієрархії типів персонажів, і в побутових предметах та соціальних явищах, і т.д. Оречевлення ідеального та одухотворення матеріального – це одна із точок перетину, в якій набувають вираження естетичні погляди Вергілія та Котляревського. Втім у Котляревського, на відміну від Вергілія, цей процес продиктований не міфологічними уявленнями, а бурлескною сміховою народною культурою, яка, як доходить висновку дослідник, «володіє власним буттям, власною образною динамікою» (с. 63).

Що стосується жанрової своєрідності української «Енеїди», то її слід розглядати в тісному зв’язку з її безпосередніми функціями та цільовою аудиторією, на яку її спрямував автор. Обравши за основу травестійно-бурлескний жанр, автор потрапив у ціль, адже не тільки, як стверджує М. Ткачук, «демократизував українську літературу», ввів її у широкі маси, але й переосмислив її в естетичному плані. Революційні ідеї Котляревського виявилися швидшими за свідомість та самоусвідомлення тогочасного суспільства. Через добре вторований шлях літературної ходи, закостеніле уявлення того, яким шляхом повинен надалі розвиватися літературний процес, не всім виявилося до снаги осягнути глибокий сенс, схований за напускною веселістю та сміховинністю, що й породило термін «котляревщина», до якого, однак, сам Котляревський має опосередкований і досить сумнівний стосунок, адже окремі епігони «Енеїди» хоч і запозичили з неї засоби і форму, та недогледіли мету і зміст, тим самим спричинившись певною мірою до знівелювання цінності

оригінального твору. Варто зауважити, що завдяки появі української поеми якісних змін зазнало і саме поняття «бурлеск». Як зауважує автор монографії, «Котляревський (на відміну від Поля Скаррона – М.З., Х.Г.) поставив перед собою інше завдання: не так пародіювати та висміяти зміст античного твору, як репрезентувати досі маловідомий у світі український народ, його історію, ментальність, звичаї, побут, змагання за кращу долю» (с. 68). Отже, бурлеск переходить межі пародії заради пародії і стає засобом донесення серйозної тематики.

В аналізі «Енеїди» Вергілія та «Енеїди» Котляревського наголошується передусім спорідненість фабули обох творів, точніше перейняття та водночас підпорядкування власним інтенціям українським поетом фабули-архетипу. Автор дослідження виокремлює дві сюжетні лінії: основну, панорамну, що розгортається навколо Енея та троянців, і дещо умовну другу, пов'язану зі змалюванням олімпських богів. Цілісність художньої картини досягається композиційним переплетінням обох. Сутність інтертекстуальних зв'язків виражають типологічні образи, які, незважаючи на тенденційність у змалюванні, чітко виражену атрибутику, часто-густо набувають цілком протилежних рис. Наратор Котляревського подає широкий діапазон портретних характеристик, показуючи мінливість людської природи в залежності від обставин, при тім не нав'язуючи особистого прихильного чи осудливого ставлення, а то й взагалі абстрагуючись від оповіді в народному стилі «Піду я до людей старих;/ … / І попрошу їх розказати, / Що чули од дідів своїх», «Писну – як од старих чував» [Котляревський 2004: 85] чи відповідно до класицистичної традиції – «Читайте ж, муза що бормоче» [Котляревський 2004: 219]. Так, як простежує М. Ткачук, образ Венери – це вияв жіночого начала в різних іпостасях. В одному з епізодів (відносно нейтральному вимірі) Венера постає як зваблива жартунка-молодиця, в іншому (крайньому позитивному вимірі) – як архетип матріархального ладу, образ матері-берегині, ще в іншому (крайньому негативному вимірі) – як офіцерська повійниця. В конфлікті з Юноною Венера є уособленням добра, проте не абсолюту, як в античному варіанті. В українській поемі бурлеском стерто чіткі розподільчі межі між сюжетними та образними домінантами, а ті, що так чи інакше проявляються, є

продуктами української колективної народної свідомості. Роль персоналій полягає не в окремішньому вираженні та довершеності образу, а в створенні цілісного художнього тла для шифрування прихованого смислу.

Детально зосереджується дослідник на макрообразі пекла в поемі, проводячи паралелі з аналогічними образами у Вергілія та Данте. Беручи за основу античну міфологію, близьку за суттю до християнської, поет реінтерпретує її, модифікує модель Вергілієвого пекла, вносячи до неї образи з народних міфологічних уявлень. Якщо у Данте безвихідь ситуації, жорстокі реалії дев'яти кіл пекла обумовлюються релігійними стереотипами та уявленнями, тобто типізуються основні традиційні характеристики, то картина пекла Котляревського індивідуалізується через її ціленаправлену соціалізацію, нанизування однієї на одну побутових історій жителів пекла. Фантастичні елементи ж метафоризують соціальні взаємозв'язки та ієрархію, морально-етичний занепад та деградацію. В описі пекла, хоч і у бурлескному світлі, чи не вперше в багатовіковій українській літературі поет розкриває, зосередившись здебільшого на тілесному, грішному началі, архетипний образ жінки, який вже у творчості Шевченка та інших класиків української літиератури набуває цілісних ознак, єдності тілесного та духовного. Як зауважують українські літературознавці, «навіть побіжне осмислення його (українського літературного процесу – М.З., Х.Г.) історії переконує, що головні етапи української літератури (тобто давній, київський, середній, – від кінця XV до кінця XVIII ст., і новітній – від Котляревського) виявляють дуже слабкі взаємозв'язки, а то й, здається, узагалі їх не мають. Це питання, певна річ, треба досліджувати комплексно і на певній порівняльній основі. Тоді з'ясується, що аналогічні явища властиві й іншим літературам (наприклад, тим, де мовна база – це стосується низки європейських літератур – переходить від середньовічної латини до розмовних мов). Але в українській літературі перервність різкіша. Найбільш промовисто це виявляється в тому, що, власне, у самосвідомості даної літератури (тобто, очевидно, не колективу як цілості, а самих літераторів, інтелектуалістів, носіїв традиції та духовності) питання історичної безперервності й спадкоємності або не порушується, або має до себе негативне ставлення… Новітня українська література, від

Котляревського до Шевченка і Куліша, в основному нічого не почерпнула — ні мови, ні тем, ні норм, ні натхнення – не тільки від давньої, а й від середньої доби. Справжнім винятком тут стала «Енеїда», твір, що набагато більше належить XVIII, ніж XIX ст., а, впроваджуючи нову літературу, мовно її уможливлюючи, до неї не належить» [Грабович 1997]. Тож Котляревський стає новатором не тільки в плані впровадження нової літературної норми письма, а й фактично вперше в історії українського літераторства вводить у систему художнього твору нові сюжетно-фабульні структури, проблематику та образи, які в подальшому стають домінантними і визначають напрям літературної думки в Україні на багато десятиліть наперед.

Не оминає увагою М.Ткачук і генологію жанру української «Енеїди», провідну роль пародії в її структурі, яка, однак, на думку дослідника, зовсім не зводиться до приниження чи викривлення оригінального твору, а висміювання «смислових концептів», «велемовності» (с. 93), створення дзеркального відображення твору, що існує у відмінному хронотопі. Адже сміх у поемі, за словами Т. Бовсунівської, на порядок вищий за суто пародійний сміх. Він амбівалентний за своєю формою і гуманістично-демократизуючий за інтенціональністю.

М. Ткачук розглядає цю амбівалентність, що накладає бурлескно-травестійні елементи на героїко-комічну матрицю, як продуктивний прийом образотворення, внаслідок чого поема сприймається як метанаратив, наратив наративу Вергілієвої «Енеїди», але в той же час не зводиться і до самого лиш поняття наративу. Аналізуючи новаторство на рівні синтактики, семантики та прагматики, підкреслюючи синкретизм художніх методів та стилів у поемі, дослідник висуває тезу, що естетичні пошуки Котляревського носять авангардний характер, а також передбачають чітку модель читача та добре вибудувану стратегію його взаємодії з автором. Таким чином заперечується суто міметичний підхід і створюється нова система творчої взаємодії, яку схематично можна би зобразити так:

І рівень: автор оригіналу

|

текст оригіналу

/ \

реципієнт-інтерпретатор оригіналу; реципієнт оригіналу
II рівень: реципієнт/інтерпретатор оригіналу
|
естетична інтерпретація оригіналу/ «новий» оригінал
|
реципієнт «нового» оригіналу,

Взаємодія «Енеїди» Вергілія та «Енеїди» Котляревського актуалізується максимально саме при глибинному естетичному переосмисленні та перетворенні, в результаті якого на основі оригіналу виникає новий оригінал з відмінними естетичними, етичними, інтенціональними та аксіологічними настановами. Дана проблема розглядається дослідником в руслі теоретичних засад перекладу, на основі виділених відомим словацьким вченим Діонізом Дюришином у його літературознавчій праці «Теорія порівняльного вивчення літератури» двох типів ставлення реципієнта до оригіналу – авторського та перекладацького. Як зауважує М. Ткачук, «первинна актуалізація оригіналу втратила свій смисл у сфері переспіву або перекладу, але зберегла свій вплив як інтертекст» (с. 107).

Метанаративний дискурс обумовлює специфіку образу наратора. Образ головного наратора проступає експліцитно в непоодиноких риторичних висловлюваннях до змодельованого ним же реципієнта і доповнюється образами наративних посередників, яких залучає сам наратор, то посилаючись на Вергілія, то апелюючи до музи, то згадуючи, що «од старих чував», то імітуючи бурсацьку тарабарщину мандрівних дяків. У результаті дієгетичний виклад, внутрішня реальність твору набуває форми діалогу автора з читачем, свого роду авангардного «експерименту». Поетика бурлескного гротеску вимагає аналізу в комплексі з наратором як безпосереднім її носієм. Не цілком погоджуючись з думкою Є. Вербицької, що наратором у поемі Котляревського є бурсак, М. Ткачук переконаний, що це, хоч і «народний розповідач, але водночас освічена людина, просвітник, гуманіст, громадянин, національно свідомий українець» (с. 150).

Зупиняючись детальніше на розгляді категорії сміху, М. Ткачук подає точки зору різних дослідників цього питання,

вкотре наголошуючи, що сміх слід розглядати як окремий образ української «Енеїди» в його амбівалентності та двовекторності (спрямування на об'єкт та суб'єкт іронії), універсальності та невід'ємності від фольклорної творчості.

Демократизація літератури та мовлення, звернення до реалістичного відтворення, схильність до вичерпності зображуваного портрету у його цілісності, трансформація участі та ролі автора у творі відбуваються на тлі посилення просвітительських тенденцій у суспільстві та, зокрема, мистецькій сфері. Незважаючи на численні фантастичні сюжетні вкраплення, бурлескно-травестійне «аранжування», як парадоксально це не звучало б, в «Енеїді» чітко дотримано головного просвітницького принципу – принципу художньої правдивості. Неодноразові авторські запевнення, що він описує все так, як чув від людей бувалих – не останнє тому підтвердження. Власне, травестія робить можливим актуалізувати хронотоп поеми в конкретній етноплощині, а бурлеск, хоч часто й гіперболізовано та водночас ненав'язливо і доступно, підводить читача до витоків сміхової культури як багатовікової традиції та способу українського буття. Таким чином, як зазначає дослідник, автор «зцементовує, з'єднує як літературно-пародійний, так і етнографічно-побутовий матеріал» (с. 132).

Широковживаним літературним знаряддям просвітницького критичного арсеналу автора стає схована за маскою сміху сатира, спрямована не стільки обов'язково на нещадне та безкомпромісне бичування людських і суспільних вад, втовкмачування їхньої невиправності, а на відтворення реальної, справжньої сутності людини. Показовою в цьому сенсі є картина пекла і його резидентів, серед яких не тільки традиційно негативні соціальні типи, а й інші верстви населення, простий люд, який теж не без гріха за душею. Таким чином Котляревському не властива й ідеалізація тих же гноблених на тлі осуду гнобителів. Критичне перо автора зачіпає кожного, не робить винятків, але навіть у найбільш сатиричних, приперчених бурлеском висловлюваннях відчувається невимовна любов автора до свого народу, ототожнення себе з ним, єднання своєї долі з колективним буттям, історичне світовідчуття. Історизм «Енеїди» – річ аж ніяк не випадкова. Поема з'являється, направду, в переломний момент для українського народу, тож навряд чи

автор міг оминути увагою насущні проблеми свого часу. Як підмічено в монографії, «буття із сфери міфу у сферу історії переключається тоді, коли у світі виникає боротьба за історичне виживання народів» (с. 136).

До питання гротеску в «Енеїді» як до різнопланового вияву авторської естетики зверталося не одне покоління дослідників, збагачуючи літературознавчу науку новими концептами, а сам твір – новаторськими та щоразу вичерпнішими інтерпретаціями. Не оминає категорію гротеску увагою й М. Ткачук, характеризуючи його як внутрітекстуальну величину, з допомогою якої «поєднуються побутове і сакральне, тимчасове і вічне, фантастичне і реальне начала…» (с. 149). В основі «Енеїди» Вергілія лежить те ж поєднання, проте міфологізм як сюжетна та ідейна основа античної поеми, міметичне світосприйняття передбачає специфічну модель рецепції, в якій, за Лосєвим, всі події, персонажі приймаються за чисту монету, існують реально, а не як результат авторської фантазії. У Котляревського ж образи синтезують реалістичність та фантастичність, створюючи в уяві химерні за своєю формою поєднання.

Реалістична площина поеми «Енеїда» Котляревського розкриває етнонаціональну зумовленість характерів персонажів. М. Ткачук підкреслює, що «для поета не існує абстрактної людини, одірваної від національної, історичної і соціальної основи» (с. 162). Персонажі актуалізуються в природному для них оточенні, через родинно-побутові та соціальні зв’язки, патріархальний устав, традиційний одяг та кухню, мову. Проте соціальний аспект – це тільки один з виявів. В поемі питання народності, національної самобутності та тотожності набуває універсального нероздільного характеру мегаобразу. Ідейний смисл поеми в критичній своїй величині так чи інакше зводиться до національного форманта, що, мабуть, найбільше розмежовує дві «Енеїди». Поневіряння українського Енея – це багатостолітні поневіряння українського народу, ідейно-духовні пошуки, спроби самоусвідомлення та національної ідентичності. Не можна недооцінювати значення обох «Енеїд» для світової та національної культурної спадщини. Очевидно, якби не таке явище, як антична поема Вергілія, не судилося б з’явитися й творові Івана Котляревського. Це ж

неодмінно позначилося б на подальшому розвитку літературного процесу в Україні.

Коротко зупинимось на третьому розділі монографії, присвяченому драматургії І. Котляревського. Дослідник трактує п'єси «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» в руслі ідей та канонів Просвітництва. В аналізі першої чільне місце займає розгляд композиції та сюжетної побудови, включення в соціально-побутове тло романтичного (зокрема, пісень, яких у «Наталці Полтавці» 19) та сентиментального (поетика зображення персонажів Наталки та Петра) елементів, віртуозної індивідуалізації образів-типів. Вчинки героїв пояснюються крізь призму суб'єктивних, особистісних, передусім психологічних чинників, а також об'єктивних соціальних обставин та законів. При тім Котляревський залишається вірним гумористичній традиції, яку переймають і його персонажі, ось уже багато десятиліть гарантуючи незмінний успіх сценічній постановці п'єси.

В морально-побутовому аспекті проаналізовано водевіль вчинків «Москаль-чарівник». Ставши мимоволі новатором в жанрі водевілю в українській літературі, І. Котляревський, дотримуючись усталених жанрових характеристик, збагачує його яскравими, живими індивідуалізованими образами, що, мабуть, є однією з головних ознак його «фірмового» стилю.

Монографія є комплексним, узагальнюючим дослідженням творчості І. Котляревського, яке детально і доступно тлумачить домінантні концепти його творчості, нестандартно підходить до естетики літературної діяльності, спонукає замислитись над національною складовою художнього твору як основним чинником самоототожнення з національним мистецьким надбанням та збагачення світової системи культурних цінностей. Дана праця стане в пригоді як науковцям, так і тим, хто просто цікавиться еволюцією літературної думки та слова в Україні кінця XVIII – початку XIX ст. та такою яскравою сторінкою цього періоду, як творчість І. П. Котляревського.

Література: *Бовсунівська 2006:* Бовсунівська Т. Українська бурлескно-травестійна література першої половини XIX століття (в аспекті функціонування комічного). – К., 2006. – 174 с.; *Грабович 1997:* Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с. – http://litopys.org.ua/hrabo/hr02.htm; *Зимомря 1998:* Зимомря М. Окраса української словесності в оцінках німецьких

учених 1-ї половини XIX віку. До 200-річчя появи «Енеїди» Івана Котляревського // Календар «Просвіти» на 1998 рік. – Ужгород, 1998. – С. 125–126; *Котляревський 2004:* Котляревський І. П. Енеїда. Ivan Kotliarevsky. Aeneid: [Translated by Bohdan Melnyk]. – Canada, Toronto: The Basilian Press, 2004. – 278 p.; *Неділько 1990:* Неділько Г. Я. Портрет у поемі І. Котляревського «Енеїда» // Творчість І. Котляревського в контексті сучасної філології. Збірник наукових праць. Редкол. А. А. Бурячок та ін. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 51–60; *Шевченко 1961:* Шевченко Т. Г. Кобзар. – Львів, 1961. – 618 с.

Людмила Грицик, проф. (Київ)

Духовне досягнення нації

(*Григорій Семенюк, Микола Ткачук, Ольга Слоньовська, Микола Сулима, Олександр Ковальчук, Олександр Ткачук, Надія Тимків. Українська література. Підручник для 11 класу загальносвітніх навчальних закладів. – К.: Освіта, 2011 / Профільний рівень. Рівень стандарту. Академічний рівень*).

У наш час шкільний курс літератури стає безсумнівним духовним досягненням нації. Саме мистецтво слова покликане формувати гуманістичні цінності, патріотизм, естетичний смак і широкий культурний кругозір учня, його освіченість, що є невід'ємним етико-моральним складником творчої особистості нашого сучасника. Завдання підручника – бути джерелом для пізнання самобутності національної літератури серед літератур світу, формувати читацьку культуру, адже начитаність може гарантувати глибину розуміння мистецтва, духовний потенціал учня. Відтак виховання творчої особистості, любові до Вітчизни, рідної мови і культури, гуманізму неможливі без духовного простору, якими наповнені твори нашого письменства. Цю місію виконує підручник з української літератури – альфа й омега шкільної гуманітарної освіти. Тому викликали інтерес підручники для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів (профільний рівень; стандарт, академічний рівень) «Українська література», що його написали відомі науковці й методисти, професори Г.Ф.Семенюк, М.П.Ткачук, Слоньовська О.В., Сулима М.М.,

Ковальчук О.Г та доценти Тимків Н.М., Ткачук О.М. за редакцією Г.Ф.Семенюка і побачили світ у видавництві «Освіта».

У ньому представлено цілісну картину українського літературно-мистецького процесу ХХ – поч. ХХІ століття, загальний його зміст, здобутки в галузі проблематики творів, жанрів, художні відкриття митців, особливості моделювання картини світу. З'ясовано ідейно-естетичні концепції людини і дійсності, стильові течії і напрями, тобто його філософію. Вперше цілісно висвітлено двоколійність розвитку красного письменства, що зумовило композицію підручника, в якому розглядаються особливості розгортання художнього дискурсу в Україні та в діаспорі, що подається в контексті єдиного художнього процесу. Йдеться про митців «Празької школи» поетів та «Нью-Йоркську групу» митців слова, які розширюють уявлення учнів про українську словесність як самодостатній естетичний феномен і як історичне явище в її закономірностях і характерних тенденціях. При цьому висвітлено стратегічні вектори розгортання літературного процесу з його драматичними сторінками, що мали місце в історії України минулого століття.

Важливо, що поряд із життєписами Павла Тичини, Максима Рильського, Олександра Довженка, Остапа Вишні, Олеся Гончара, Михайла Стельмаха, Павла Загребельного, Івана Драча постають творчі портрети реабілітованих за роки незалежності письменників: Осипа Турянського, Богдана-Ігоря Антонича, Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Григорія Косинки, Аркадія Любченка, Уласа Самчука, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олени Теліги, Оксани Лятуринської, Василя Стуса, Ігоря Калинця та інші. На жаль, з шкільної програми вилучено знаковий роман «Жовтий князь» Василя Барки.

Принципи історизму, науковості, доступності й глибини в інтерпретації художніх творів – характерні ознаки підручника. Яскраво висвітлена картина національного відродження 20 – 30-х років ХХ століття, утвердження модернізму та його стильових течій. Учні дізнаються про художню своєрідність неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, футуризму, авангардизму, неокласицизму, сюрреалізму, особливості розвитку лірики, прози, драматургії, театру, новаторство Леся Курбаса як світового виміру режисера. Стисло, але вичерпно аналізується

характер художніх шукань митців, що належали до літературних угруповань «Біла студія», «Фламінго», «Плуг», «Гарт», «Вапліте», «Західна Україна», «Ланка», «Логос». Це розширює пізнавальний інтерес до рідної літератури, осмислення естетичних відкриттів митців, творчість яких розвивалася у річищі світового письменства, що формує в учня національну гордість за рідну літературу.

Діалогізм – важлива прикмета підручника, який розрахований на співпрацю учня з книгою у процесі самостійного опрацювання матеріалу. Цю функцію виконують запитання та завдання рубрик, як-от: «Поміркуйте» – розвиває уміння учня аналітично мислити, самостійно осмислювати й логічно викласти свої судження. «Аналізуємо твір» – формує навички самостійно аналізувати художній текст, проникати в його ідейно-тематичну, сюжетно-композиційну художню своєрідність. Рубрика «Робота в парах» – один учень ставить запитання іншому, а після відповіді рецензує її, уточнює, доповнює. Однокласники стежать за діалогом, можуть поглиблювати їхні судження. Такий діалог навчає культури спілкування, уміння викладати матеріал, стежити за повнотою відповіді, за необхідності доповнюючи їх, розв'язуючи незрозумілі аспекти твору сусідові по парті. Заслуговує на увагу рубрика «Робота в групах», що сприяє колективному висвітленню проблеми, складанню й обговоренню найадекватнішого варіанту відповіді, про що доповідає один з учнів від групи. Важливою у формуванні естетичного смаку учня є рубрика «Мистецька скарбниця», що поглиблює розуміння українського письменства у світлі суміжних мистецтв – живопису, музики, театру, кіно, архітектури. Вивчаючи творчість Павла Тичини, учні розглядають картину Сандро Ботічеллі «Весна» і відповідають на запитання: «В якому алегоричному образі художник втілив весну? Чим цей образ перегукується з поезією Тичини? Процитуйте відповідні рядки. Опишіть картину Ісака Левітана «Весна. Велика вода». Що таке акварель? Якими фарбами змальовано образ весни в обох митців? Як саме на цих картинах і пейзажних поезіях Тичини виявляється ідея вітаїзму? Розкрийте філософський зміст картини Василя Касіяна «Спомини (Три віки)», проведіть паралелі з образами у «Пастелях» Павла Тичини».

Доречними є рубрика «Узагальнюємо вивчене», в якій стисло викладений матеріал у таблицях, що сприяє системному

засвоєнню знань, а рубрика «Перевірте себе» передбачає виконання тестів, які запропоновані в підручнику і слугують повторенню й систематизації знань з літератури. Безперечно, це новітнє явище у підручникотворенні, відзначається великим креативним потенціалом, формує естетично освічену, духовно багату особистість.

Заслуговують на увагу оглядові теми в підручнику, які поглиблюють знання з історії та теорії літератури. На уроках оглядово вивчаються теми «Література в Західній Україні (до 1939 року)», особливості розвитку літератури 40 – 50-х років, а також 60 – 90-х років XX століття. Доречно висвітлено творчі здобутки поетів-шістдесятників та постшістдесятництво, зокрема естетичні шукання митців «Київської школи» (Василь Голобородько, Віктор Кордун, Василь Рубан, Микола Воробйов та інші) і конкретно на текстах показано, що в українській ліриці верлібр є органічною й універсальною поетичною формою (це при тому, що деякі можновладці забороняли поетом писати верлібри, як ніби «чужим» українській поезії).

Позитивне враження викликає оглядова тема, присвячена історичній прозі другої половини XX століття, яка формувала історичну пам’ять народу, виконувала світоглядні, державотворчі функції, захищала моральні і духовні цінності, утверджувала людинолюбство між народами. На погляд Авторів, нині в глобалізованому світі відбуваються процеси омасовлення, дегуманізації людини. Ось чому історичний роман осмислює давнину крізь призму сучасності, а питання історичної пам’яті людини – центральне в українській прозі доби. Доречно наводяться слова російського письменника Петра Проскуріна про те, що «*народ без історії позбавляється права називатися народом, що це лише населення. Пізнаючи свою історію, своє коріння, кожен прагне пізнати себе і своє майбутнє. Коли ця спрага хоч трохи вгамується, людина часткою своєї душі прилучається до безсмертя»*. Таким є патріотичний пафос історичних романів Семена Скляренка, Павла Загребельного, Івана Білика, Раїси Іванченко, Романа Іваничука, Миколи Вінграновського та інших.

Новим явищем у викладанні літератури в школі є оглядовий розділ, присвячений тенденціям розвитку літератури кінця XX – початку XXI століть. Розділ розширює уявлення про сучасну

літературу, яку творять декілька поколінь письменників. Цікаво схарактеризовано постмодернізм як літературну течію у світовому письменстві та його своєрідність в українській літературі. Його естетичну природу літературознавці пов'язують з плюралізмом – поєднанням різних художніх систем. Тому у текстах молодих митців співіснують реалізм і бурлеск, неомодернізм і карнавал, художня довершеність і епатаж, деконструкція і креативне начало. Влучно окреслено типи дискурсів, тобто способів і форм організації мовної діяльності (писемної чи усної), його тексти, стилі, літературні угруповання. Розкрито специфіку заповідально-селянського, феміністичного, постмодерного дискурсів, з'ясовано, що таке масова (або тривіальна) література, сучасні жанрові форми, як-от фентезі, хéппенінг тощо. Одинандцятикласник зоорієнтується у творчості Ігоря Римарука, Василя Махна, Юрія Андруховича, Олеся Ульянченка, Любка Дереша, Юрія Іздрика, Марії Матіос, Оксани Забужко, повість якої «Казка про калинову сопілку» аналізується в річищі української міфопоетики та оповідної стратегії. Словом, підручник йде в ногу з сучасними тенденціями розвитку літератури кінця XX – початку XXI століття, а відтак орієнтує учнів в складному процесі нашого часу, особливостях розвитку лірики, прози, драматургії.

Автори спираються на історико-хронологічний принцип організації матеріалу і ретельної праці з конкретними поняттями теорії літератури як азбукою, інструментарієм, необхідними для аналізу художнього твору. Цьому сприяє рубрика «Словникова робота», що має на меті глибоке і функціональне засвоєння літературознавчих термінів, які поглиблюють теоретичний рівень літературної освіти учнів, розуміння мистецтва слова як процесу, де мають своє місце роди, жанри, стильові течії. Таку ж творчу функцію виконує наскрізне запровадження порівняльного вивчення творів українських митців у контексті зі світовими літературами. Здійснено це в рубриці «Міжпредметні паралелі». Зокрема, доречно й органічно зіставляється урбаністична лірика Богдана-Ігоря Антонича й Еміля Верхарна (збірка «Місто-спрут»). Відзначено, що митці осмислили суперечності індустріального міста, показуючи дегуманізуючий вплив на людину технічного прогресу, хоча й бачать в образі міста спресованість людської енергії, дивовижний витвір людського розуму і рук. Аналізуючи

роман «Місто» Валер'яна Підмогильного, автор літературного портрету про письменника М.П.Ткачук, розглядає твір у контексті ідей та сюжету «Батько Горіо» Оноре де Бальзака, «Любий друг» Гі де Мопассана, що увиразнює традиції і новаторство українського романіста. Компаративний, зіставний аналіз творів зарубіжних та українських письменників наскрізний у підручниках, що спонукає учня до дослідницької і проектної діяльності.

Підручники для навчання у форматі академічного та стандартного рівнів добре ілюстровані (матеріал дидактично доцільний, яскравий, розвиває художню уяву), видані в кольорі, проте у підручнику з профільним рівнем переважає чорно-білий колір (при перевиданні варто усунути цю недоречність).

Словом, підручники «Українська література» для 11 класу написані з любов'ю до учня, з розумінням його прагнень, інтересів. Автори зуміли складний історико-літературний матеріал викласти просто, цікаво, доступно, спонукаючи одинадцятикласників до самостійного здобуття знань і до заглиблення в ідейно-художній світ творів. Спостерігається тісний зв'язок підручників з життям: учням запропоновано вільно висловлювати свої судження, творчо мислити, вибрати свою етико-моральну позицію. Водночас висвітлення української літератури в контексті світової художньої культури сприяє національному самоусвідомленню, відчуттю своєї причетності до європейської спільноти.

Зоряна Лановик, проф. (Тернопіль)

Мандрівка душею Юрія Федьковича

(*Ковалець Л. Юрій Федькович: Історія розвитку творчої індивідуальності письменника. Монографія. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 440 с.*)

Після складних в інтелектуальному сенсі періодів постмодернізму, деконструктивізму, мультикультуралізму і т.п. все частіше почали лунати думки про кризу літературознавства. У компаративістиці вона виявилася через усвідомлення недостатності пояснення феноменів одних літератур «впливами» інших, у теорії літератури – «конфліктом інтерпретацій» (П.Рікер), в історії

великих національних літератур – крахом ілюзій про їхню позірну «вищість» чи «привілейованість». В українському літературознавстві ці «кризові» явища, спроектовані на національну культурно-історичну ситуацію, набувають дещо інших параметрів. З одного боку, позбувшись ідеологічного диктату недавнього минулого, українські гуманітарії повинні були надолужувати втрачені можливості у засвоєнні світового досвіду, від якого відгороджувала залізна завіса. З іншого – склалися сприятливі умови для оприлюднення замовчуваних чи заборонених творів репресованих письменників, викреслених імен, культурних явищ. Спроби паралельного руху цими двома шляхами мали і позитивні, і негативні результати. Рецепція і запозичення закордонних здобутків збагачувала і розширювала наші наукові обрії, але, водночас, нерідко штучно накладала чужі матриці на аналіз літературних явищ іншої художньо-естетичної національної природи. Надзвичайна зацікавленість забутими іменами і творами заступала собою необхідність переосмислення нашої класики, яка, начебто, уже вся була вивчена і представлена на різних рівнях літературознавчої науки, але насправді потребувала перегляду та реінтерпретації.

Сьогодні, коли ці лакуни певною мірою заповнені, українське літературознавство входить у нову фазу – утвердження свого національного статусу в оперті на здобутки українського письменства. Надважливим завданням бачиться створення нової концепції аналізу передусім класичного спадку з огляду на нову культурно-історичну ситуацію та виходячи із потреб новітньої наукової дискусії. Як не парадоксально, але саме класика виявилася несправедливо обійдена увагою, недостатньо поцінованою в останні десятиліття. Досі у шкільних та й академічних курсах літератури існують стереотипні кліше українських письменників як безликих глашатаїв фантасмагоричних ідей, досі насаджується думка, начебто українська література меншовартісна, нецікава, бідна. Цю ситуацію можливо переломити тільки шляхом оприсутнення в гуманітарному просторі невідомих або замовчуваних фактів нашого культурницького спадку, вияскравлення самобутніх рис нашого письменства, увиразнення особистісних граней талановитих письменників.

Саме з такою настановою написана нещодавно опублікована монографія Лідії Ковалець про Юрія Федьковича. Треба віддати належне сміливості авторки, яка не побоялась взятися за втілення такого задуму – простежити і ословити історію розвитку творчої індивідуальності письменника. Адже, як відомо, «чужа душа – темний ліс», і складно говорити про внутрішні стани і душевні прояви навіть найближчих людей, а тут мова йде про вкрай самобутню особистість, чи не найбільше міфологізовану в нашому культурницькому просторі. Тому дошукатися глибин істинного єства Буковинського Соловія – завдання не з легких. Не випадково авторка починає свою монографію із актуалізації усіх існуючих міфів про письменника, створених і ним самим, і його сучасниками, і радянськими критиками, – бо це саме той пласт, через який треба «докопуватися» до суті істинного «Я» митця. Ускладнює справу і надзвичайна багатогранність його особистості, і тернистість життєвого шляху, і неординарність творчої натури. Вважаючи Ю.Федьковича письменником «ґьотівського типу», Лідія Михайлівна вдається до методи, яку запропонував Х.Ортега-і-Гассет стосовно творчості Ґьоте – так званої «*зворотної оптики*», тобто пробує побачити життя митця зсередини, крізь призму його внутрішнього світу. В такий спосіб вона здійснює «мандрівку душею» Юрія Федьковича (як називав подібні студії про великих Лев Шестов), поступово проходячи всі етапи життя, його духовні злети і злами.

У цьому процесі особливої ваги і значущості набуває все, що потрапляє у поле зору дослідниці – від найменших деталей тогочасного побуту до панорамних картин історичної ситуації епохи. У монографії ретельно визбирані і належно поінтерпретовані численні факти і з життя Федьковича, і з життя буковинсько-галицької інтелігенції в контексті Габсбурзького простору. Усі ці компоненти гармонійно поєднані, взаємодоповнюють один одного, розкриваючи нові грані творчої особистості. Таким чином, хоч це прямо не декларується у тексті, монографія є втіленням складного *герменевтичного проекту*, де, за канонічним інструментарієм, беруться до уваги всі контексти (історичний, культурологічний, релігійний, етнографічний, філософський і т.п.) для здійснення історичної інтерпретації та всі складові внутрішнього світу (репрезентовані через вчинки, спогади,

листи, інші документи) для здійснення психологічної інтерпретації. І якщо перша є *реконструкцією* історичної ситуації, то друга наближається до *реставрації* портрета, де міліметр за міліметром відновлюється історична правда про Людину.

Звичайно, авторка свідома того, що залишаються білі плями, «місця недоокреслення», питання без відповідей, але водночас значна частина питань отримує відповіді, вчинки – мотивацію, кризи – психологічне пояснення. На основі досі невідомих архівних джерел розвіюються усталені міфи, вносяться уточнення щодо долі членів родини Гординських, увиразнюються фактори, які мали вплив на творчу еволюцію письменника. Що найважливіше, тут чи не вперше в українському просторі ламається стереотип низхідної динаміки Федьковичевого таланту, переконливо і арґументовано доводиться його роль як освітнього діяча для утвердження національної ідеї, значення його просвітницької діяльності для розвою української культури.

Безперечним позитивом рецензованої праці є дуже коректне обходження з матеріалом. Як відомо, неординарність особи Федьковича неодноразово ставала предметом навмисних чи ненавмисних перекручень, маніпуляцій. Його життєвий досвід насправді дає чимало простору для психоаналітичних експериментувань, які подекуди в сучасних дослідженнях вульгаризуються і втрачають наукову вартість. Лідія Ковалець дуже обережно залучає елементи психоаналізу для розкриття найтонших порухів душі письменника, проникливо вчитується в його тексти, інтуїтивно осягає найпотаємніші закутки його підсвідомого буття, щоби висновки не були поспішними чи надуманими. Виявляючи пієтет до шанованої особи, вона сповідує принцип, задекларований Л.Шестовим у праці «На вагах Йова»: «Великі люди найбільше цікаві для вивчення з огляду на те, що вони стоять вище всяких звинувачень… Якщо про звичайних людей ми говоримо з поблажливістю, …то до великих людей ми підходимо прямо і не боїмося назвати усі їхні особливості і риси справжніми іменами». Не боячись назвати все «справжніми іменами», авторка монографії показує багатогранність його особи у всій повноті, і, при тому, не меншій величі, а, навпаки, пробує збагнути, як уживалися в одній людині шляхтич і гуцул, провінціал і європеєць, військовий офіцер і тонкий лірик, освітній діяч і

астролог, душа компанії і схимник; намагається пояснити, чим було викликане несприйняття чи й відверто вороже ставлення до нього сучасників, чим були зумовлені недомовки чи перекручення критики, і як усі ці фактори підсилювали трагедію митця. При вдумливому прочитанні багато спостережень проектуються на сучасну ситуацію в Україні, частково пояснюють чи прояснюють причини неспроможності нації заявити про себе на повний голос.

Безперечна цінність книги виявляється у багатьох аспектах. По-перше, знімаючи маски з письменника, «мандруючи» його внутрішнім світом, авторка створює не лише максимально вичерпний, «не обтяжений ідеологічними приписами» (С.7) літопис його долі, а й літопис усієї складної і неоднозначної епохи, в яку він жив і творив. Численні історико-культурологічні екскурси з ідеологічними, політичними вкрапленнями (аж до розвідок про тогочасний стан австрійського війська та воєнні операції, в яких брав участь Федькович-військовий) створюють необхідне тло для розуміння складніших більш інтимних граней їхнього творчого втілення. Такий широкий закрій проблеми проливає світло і на долі інших письменників, культурних діячів – його сучасників, і на долю української нації загалом.

По-друге, вперше в науковому дискурсі оприсутнюється весь доробок письменника без замовчувань і купюр. З одного боку, вказуються вагомі позитивні риси тих видань, до яких сучасники ставилися скептично, не бачачи справжньої просвітницької і виховної настанови автора, який щиро вболівав за долю українців (і під таким кутом зору переосмислюється зародження масової літератури в українському просторі, адже ці видання справді були популярними в народі, виходячи багатотисячними тиражами). З іншого – висвітлюються майже невідомі сторінки спадщини письменника, зокрема не опубліковані раніше поезії останнього періоду творчості, що структурно мали би належати до «Диких дум», але з певних об’єктивних чи суб’єктивних причин були на багато десятиліть вилучені з літературного процесу. Нове потрактування отримує Федьковичева довбушіана, а також історична трагедія «Хмельницький». Розглядаючи останню як «лебедину пісню» її автора, його «прощальне слово» і заповіт землякам, Лідія Ковалець цілковито спростовує усталену думку про занепад таланту Буковинського Кобзаря, навпаки, доводить

його *прометеївську силу* у передчутті відходу у вічність. З аналізу цих творів проступають інші, досі невідомі риси Федьковичевого письма. Неоприлюднені раніше «дикі думи» ще раз підтверджують, що їх автор не обмежувався рамками романтичного світочуття, проникаючи у трансцендентні сфери буття, він виламувався за ці рамки, виявляючи риси модернізму, натуралізму, сюрреалізму, підтверджуючи свій титул «гуцульського Верлєна» (Араміс). Трагедія «Хмельницький» стала вінцем його партріотизму, кульмінаційним втіленням екзистенціалістських візій.

На окрему відзнаку заслуговують і поміщені у монографії студії світової класики у перекладі Юрія Федьковича, особливо його шекспіріана, досі обійдена увагою дослідників. Такий вектор не тільки утверджує образ Федьковича-європейця, знавця кількох мов, а й засвідчує європейськість західноукраїнського мистецтва загалом, його домінантну орієнтацію на кращі зразки Абендлянду. Ця частина доробку автора ще чекає ретельної фахової оцінки перекладознавців, як і компаративні елементи, побіжно простежені у монографії.

Дуже важливо, що рецензована історико-літературна праця має своїм опертям міцне теоретичне підґрунтя. Вивчаючи надскладний феномен – творчу індивідуальність письменника – дослідниця залучає теоретичні напрацювання багатьох суміжних сфер – філософії, психології, релігієзнавства, історії та ін., подекуди виразно, а подекуди пунктирно накреслюючи вектори можливих подальших студій. Вироблені підходи можуть стати орієнтирами у мандрівках іншими авторськими світами. Принаймні у цьому аспекті книга Лідії Ковалець синхронізується із все гучнішим у західній науці закликом повернення до витоків «чистої герменевтики», де після деструктивних теорій про «смерть автора» має утвердитися інститут автора / авторської інтенції як найважливіша і найвизначальніша концепція усіх форм інтерпретації.

Варто особливо підкреслити ще одну визначальну рису монографії – її вишуканий унікальний стиль, який втілює високе академічне мислення, однак не перенасичений термінами чи чужомовними запозиченнями, але вміло із тонким мовним чуттям інкрустований вкрапленнями буковинської говірки, лексичними нюансами тогочасної галицької інтелігенції, досі популярними на

західноукраїнських теренах латинізмами і германізмами, які справді дуже влучно передають усі тонкощі словесних конотацій. Водночас у словесному вираженні тексту виразно чується голос його авторки, небайдужої і до долі Юрія Федьковича, її оприсутнення в науковому і ненауковому дискурсах, і до долі усього українства. Завдяки цьому книга читається із легкістю, даючи можливість відчути небайдужому читачеві «насолоду від тексту» (Ж.Дерріда).

Структурування матеріалу, спосіб його викладу і мовного оформлення за формою впливу на читача наближає цю наукову монографію до художнього твору зі складною композицією, сюжетними хитросплетіннями, наростаючою інтригою. Згадані на початку міфи майже детективно розкриваються через документальні архівні свідчення, складні стосунки Федьковича з найближчими і друзями проходять різні етапи розвитку, сягаючи кульмінацій і несподіваних розв'язок, а його драматична доля навіть після смерті залишається non-finito, чекаючи на відгук і продовження уже в іншій формі у наступних поколіннях. І при цьому збережено необхідний баланс: книга не втрачає статусу наукової академічної студії, написаної в найкращих традиціях класичного європейського літературознавства, але щоразу вабить читача новими відкриттями у колізіях людських доль. Авторка монографії не нав'язує власних висновків, які висловлює дуже стримано і коректно, вона тільки запрошує до мандрівки душею однією людини, яка при проникливому і вдумливому прочитанні відкриває нові грані у розумінні людського буття.

Микола Ткачук, проф., **Вадим Ткачук**, доц. (Тернопіль)

Концептуальний погляд на українську масову літературу

(*Філоненко С. О. «Масова література в Україні: дискурс / ґендер / жанр». Монографія. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2011. – 432 с.*)

Простір масової літератури в сучасній Україні розвивається динамічно й бурхливо. Не дивно, що дослідження цього

літературного явища є одним із пріоритетних напрямів у гуманітаристиці. Масова література є невід'ємним складником сучасного літературного процесу, без студій над нею неможливо створити його повну картину. Увага зарубіжних літературознавців (британських, американських, австралійських, французьких, німецьких) прикута до феномена популярного письменства із середини XX століття, під впливом так званих «cultural studies». Ґрунтовні наукові праці Джона Кавелті, Клайва Блума, Кена Гелдера, Скотта МакКрекена, Джона Сазерленда, Тоні Беннета висвітлили естетику й поетику масової літератури, особливості її функціонування в аспекті культурного виробництва, жанрову систему та її трансформації на сучасному етапі. Вітчизняне літературознавство уникало розмови про сучасні розважальні жанри: фантастику і фентезі, любовні романи, детективи, пригодницьку прозу, які почали стрімко розвиватися з 1990-х років. Дискусію про масову літературу в сучасній Україні започаткувала Тамара Гундорова, порушивши питання про її зв'язки з постмодернізмом, про кітч як естетичну проблему модерного письменства. Крім неї, окремі аспекти проблеми популярної літератури розглядалися в працях і статтях Роксани Харчук, Ніни Герасименко, Тетяни Свербілової, Ніли Зборовської, Володимира Панченка, Володимира Даниленка, Ярослава Голобородька та ін. Утім, цілісного дослідження сучасної масової літератури в Україні ще не було проведено. У рецензованій монографії Софії Філоненко зроблено першу в українському літературознавстві спробу цілісно описати феномен сучасної масової літератури, висвітлити специфічність її формально-змістової організації, функціонування в постколоніальному суспільстві.

Обрана дослідницею методологічна стратегія допомогла проаналізувати предмет дослідження – ґендерний дискурс масового письменства. Можна погодитися з думкою про те, що ґендерне маркування є надзвичайно істотним складником популярних жанрів, адресованих певній аудиторії. Відтак, у монографії ґендерний дискурс розуміється як комунікативний феномен, діалог між автором і читачем за визначеними наперед правилами. Софія Філоненко всебічно розкриває взаємодію *ґендерного дискурсу* й жанрів готичного детективу, любовного роману («романсу»), «чикліт», ретро-детективу, кулінарної есеїстики тощо.

Перший розділ монографії присвячено уточненню ключових понять дослідження: докладно проаналізовано практики вживання термінів «масова література», «популярна», «тривіальна», «розважальна», «паралітература», «белетристика». Софія Філоненко мотивовано зупиняється на першому терміні як на найбільш поширеному, асоційованому з явищами масової культури, суспільства, свідомості. Сутність «масової літератури» з'ясовується через своєрідність її функціонування в умовах культурної індустрії, інтенціональності та жанровості. У монографії докладно описано дистинктивні риси змісту і форми масового письменства, практики, пов'язані з його виробництвом, розповсюдженням і споживанням. Масову літературу Софія Філоненко презентувала як нормативну поетику, логічно обґрунтувавши власну думку. Інтерес викликає підрозділ 3.4 першого розділу, присвячений концепту читабельності масової літератури. Теоретичний матеріал щедро проілюстровано прикладами зі світового та вітчизняного письменства.

Другий розділ монографії «Формування масової літератури в сучасній Україні» сфокусовано довкола питань історії популярного письменства та дискусій про нього, зокрема, явищ бестселеризму і глобалізації. На жаль, неповно розробленими в рецензованому тексті залишилися питання витоків масової літератури у давній період, XVIII – XIX століттях. Переконливо виглядають підрозділи, присвячені дискусіям про масову літературу і питанням українського бестселера: матеріал чітко структурований, виявлені ключові позиції диспутантів, зроблено аргументовані висновки. Доречно авторка звертається до дискусії про масову літературу у віртуальному просторі, *вперше* до аналізу залучено матеріали літературних форумів з Інтернету. Софія Філоненко виявила добрі знання зарубіжних теорій бестселера, пов'язала їх із українським літературним процесом. Логічним здається розгляд дискусії про масову літературу в контексті глобалізаційних тенденцій.

Третій розділ монографії зосереджено довкола категорії жанру в масовій літературі та системи її жанрів. Авторка дослідження слушно сконцентрувала увагу на своєрідності розважальних жанрів, їх співвідношенні з формулами та форматами. Найцікавішим виглядає підрозділ про механізми

формування й відтворення жанрових канонів. Уперше в українському літературознавстві проаналізовано видавничі вимоги до жанрів, посібники для авторів масової літератури, роль «жанрових» письменницьких організацій. На жаль, ілюстративний матеріал обмежується зарубіжним письменством, хоча це може бути зумовлено нерозвиненістю книжної індустрії в сучасній Україні. Аналіз Софії Філоненко робить очевидним і прозорим зв'язок між категоріями жанру і ґендеру, що мотивує перехід до четвертого розділу («Ґендерно-жанрові моделі популярної белетристики»). Софія Філоненко подає оригінальну типологію популярних літературних жанрів, поділивши їх на «*адреналінові*» та «*ендорфінові*» і пов'язавши, відповідно, з пригодницьким і сентиментальним метажанрами. У монографії описано ґендерний дискурс кожного з них загалом і проілюстровано аналізом конкретних текстів. Так, ґендерний дискурс пригодницьких жанрів розглядається на прикладі творів Леоніда Кононовича, Василя Шкляра, Алли Сєрової, Андрія Кокотюхи, Валерія і Наталі Лапікур. Авторка окреслює чільні ґендерні стереотипи, що функціонують у кожному жанрі. «Сентиментальна» версія масової літератури пов'язана з творами Марії Матіос, Марини Гримич, Лесі Романчук, Наталі Нікішиної, Наталки Шевченко (Очкур), Наталки Сняданко, Світлани Пиркало, а також текстами любовних романів так званої «Серії з дельфіном». Проведений аналіз засвідчує варіативність ґендерних стратегій письменників, критичне переосмислення як патріархального, так і емансипаційного дискурсів. Софія Філоненко розглядає масову літературу як простір для експериментів, як своєрідну «художню лабораторію». Позитивним моментом у монографії є проведення паралелей між літературними текстами та явищами популярної культури (кіно, телебаченням, музикою, комп'ютерними іграми, рекламою, популярною пресою тощо). У монографії авторка запроваджує нові терміни до вжитку («романс» на позначення жіночого любовного роману, «чикліт» як явище нової хвилі жіночої прози). Це мотивується прагненням наблизити мову українського літературознавства до міжнародної терміносистеми. Важливо, що авторка не обмежилася розглядом белетристичних жанрів: у п'ятому розділі вона звернулася до не фікційної, документальної літератури (нон-фікшн). Послідовно розглянуто такі жанри, як кулінарна есеїстка (твори С. Пиркало),

психологічні порадники (Ю. Макаров, Л. Лузіна), травелоги (М. Кідрук). Не викликає заперечень теза про залежність ґендерного дискурсу документальних жанрів від дискурсу медіа (Правда, її варто було б розгорнути ширше).

Рецензована монографія є новаторським і проблемним дослідженням актуальної проблеми сучасної української масової літератури і відкриває значні перспективи для подальшого студіювання цього цікавого й неоднозначного явища.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Західноукраїнська мемуаристика: історія і поетика

(Федунь М. Р. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини XX століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика: монографія / М. Р. Федунь. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника, 2010. – 452 с.).

У літературі функціонують жанри, які, на слушну думку Й. – В. Ґете, ніколи не старіють. Такими є мемуари. Неординарність літератури nonfiction, непередбачуваність унікального «жанру-хамелеону» (С. Рудзієвська), його специфіка, зокрема сповідальний характер наративу, викликає зацікавленість у науковців. Проте ще й нині ми не маємо синтетичного дослідження вітчизняної мемуаристики на всьому шляху її розвитку. Тому монографічне дослідження Марії Романівни Федунь, що охоплює спогадову спадщину Західної України першої половини XX століття, – це перший крок у цьому напрямку. За плечима дослідниці, яка діткнулася такої важливої проблеми, 29 міжнародних, 18 всеукраїнських, кілька регіональних конференцій, один науково-культурологічний семінар, два міжнародні конгреси, низка статей у фахових виданнях. Усі вони присвячені мемуаристиці.

Монографія Федунь М. Р. виконана на кафедрі української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, побачила світ у видавництві цього ж навчального закладу. І це є знаковим. Тим більше, що написана вона на регіональному матеріалі та в площині теми, над якою

працює зазначена кафедра. Позитивним є те, що вперше піддається дослідженню унікальний материк літератури – цікавий за змістом, соборницький за своїм характером і мало вивчений вітчизняними науковцями. У монографії простежено витоки української мемуаристики, традиції, успадковані західноукраїнським мемуарним дискурсом, його тенденції, жанрова специфіка та поетика. Загалом це цікаве й *концептуальне* дослідження, яке збагачує літературознавчу науку.

Монографічне дослідження складається із передмови, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (загальна кількість – 1410 позицій!), більша частина якого – архівні джерела та післямови. У передмові, «Західноукраїнські спомини – логічне породження історії й органічна складова вітчизняної літератури» зроблено огляд наукових досліджень з історії та теорії мемуаристики, вказано на репрезентацію у кінці XX – на початку XXI сторіч не відомих до певного часу споминів (Б. Лепкого, І. Боберського, Г. Журби, О. Кобилянської та ін.) нашими співвітчизниками: Ф. та В. Погребенниками, М. Ільницьким, М. Вальо, Е. Соловей, о. Ю. Мициком, Б. Якимовичем та ін., перечислено функції мемуаристики.

Перший розділ монографії М. Федунь «Світ крізь призму мемуарів», складають три підрозділи. У першому із них «Теоретичні аспекти жанру, його історичні тенденції. Вектори розвитку європейської мемуаристики», акцентовано увагу на ключовому терміні жанру, шляхах розвитку мемуарів у Європі та, у цьому контексті, історії української мемуаристики. Наголошено на специфіці спогадової спадщини на теренах Західної України першої половини XX століття. В наступних підрозділах розглянуто її політематичність, публіцистичний, дискусійний характер.

У другому розділі «Мемуарна рецепція української дійсності» предметом уваги дослідника стали спогадовий портрет, літературо- та мистецтвознавчий дискурси у споминах, мемуари письменників (белетристичність форми, суб’єктивна інтепретаційність моделей). Авторка монографії слушно зауважує закладену в споминах криптотеорію (на основі праць І. Франка, В. Бірчака, О. Назарука та ін.) мемуарного жанру, при характеристиці якого на допомогу письменникам приходять фольклорні образи (В. Бірчак).

Третій розділ «Синкретичність мемуарного мислення та стилю в західноукраїнському спогадовому надбанні» присвячений проблемам історизму, історіографічності й історіософічності споминів, саморуху спогадового дискурсу, розгляду композиційно-стильових інваріантів мемуарів. Дослідження охоплює щоденникові форми мемуаристики, жанрові особливості військових, політичних, військово-політичних, дипломатичних споминів, спогадів утікачів, табірної спогадової прози, жанрово-стильові домінанти й поетику подорожніх описів, які досі не розглядалися в нашому літературознавстві.

На думку М. Р Федунь, синкретизм (явище злитості, в якому, серед іншого, береться до уваги єдність історизму, історіографічності, історіософічності) засвідчив еволюцію споминів. Синкретичний характер жанру сприяв появі мемуарів у формі історико-критичних (К. Левицький), воєнно-критичних (М. Капустянський) та ін. праць. Авторам споминів (М. Омелянович-Павленко, О. Степанів, М. Ґалаган і ін.) на допомогу приходив спосіб подачі «документа в документі». Справедливо зауважено, що кумулятивна сила іншого документа значно оживляла мемуари.

Марія Федунь незаперечно доводить, що *метаісторія* органічно вписувалася в західноукраїнський мемуарний контекст. Спогади виконували компенсаторну стосовно історіософії функцію. Окрім того, впродовж наративу дослідження авторка простежила на прикладі західноукраїнських споминів джерелознавчу, естетичну, суспільну, соціальну, пізнавальну, ідеологічну та ін. функції жанру. Дослідниця ствердила: ключем для мемуарної нарації усе більше ставала тяглість історії (Л. Цегельський).

М. Федунь слушно зауважує: «Мемуари були не андерґраундною, альтернативною літературою, а повноцінним художнім явищем, котре, базуючись на традиціях, ставило нові вимоги перед наратором» (с. 20). Материк тогочасних спогадів (Осипа Мошури, Б. Лепкого, О. Пристая, С. Смаль-Стоцького та ін.) у художній формі подавав «фотографічно» точні картини. Мемуаристи «переходили до опанування світом народного життя як матеріалом для розв’язання завдань і проблем соціального характеру» (с. 21). На передньому плані, оскільки «мемуаристика досліджуваного періоду – це література боротьби» (с. 18),

порушувалися проблеми національного характеру. Дослідниця акцентує на домінанті національно-духовного в західноукраїнській мемуаристиці, де, на думку науковця, важливими ставали наступні аспекти: релігійна «продухвина» (С. Єфремов) спогадів, духовне життя нації та оцінка української ментальності, національне самовираження авторів і героїв спогадів, літературне соборництво, загальнолюдські проблеми тощо.

Автор монографії, звернувшись до теоретичних аспеків слов'янського, зокрема українського (М. Коцюбинська, О. Галич, Н. Видашенко, Г. Мережинська), білоруського (Л. Гаранін), російського (В. Барахов, А. Тартаковський, Л. Гінзбург, Я. Явчуновський, В. Гречнєв, Г. Єлизаветіна), польського (А. Ценський, Р. Любас-Бартошинська, Б. Ґолембовський, М. Ґловінський, П. Родак і ін.) літературознавства, не залишає поза увагою німецькі, французькі та англомовні джерела. До уваги беруться й думки стосовно досліджуваного жанру західноукраїнських діячів і письменників (І. Кревецького, О. Назарука), критиків (М. Рудницького, І. Кедрина, Араміса (О. Петрійчука) та ін.). Упродовж викладу матеріалу простежується критична рецепція західноукраїнською громадою мемуарного спадку земляків (С. Русової, Є. Чикаленка, А. Крезуба (Думина), Н. Королевої, О. Степанів і ін.). М. Федунь акцентує на літературозначих працях Д. Донцова, Б. - І. Антонича, В. Пачовського, Є. Маланюка та ін.

Уперше в нашому літературознавстві розглянуто загальний масив західноукраїнських споминів першої половини ХХ століття і в їх контексті мемуари письменників, які, безперечно, були «ведучими» в жанрі. Закцентовано на специфіці спогадового письма В. Пачовського, В. Бірчака, Н. Королевої, К. Гриневичевої, М. Островерхи, С. Смаль-Стоцького, В. Королева-Старого, О. Кисілевської, С. Яблонської, О. Назарука, П. Карманського, Ірини Вільде і ще багатьох і багатьох письменників.

Авторка монографії у післяслові слушно зауважує: «Мемуарна спадщина Західної України першої половини ХХ століття – свідчення еволюційних процесів розвитку жанру від звичайного фактографічного викладу до творення масштабного образу доби та долі людини й нації в ній» (с. 448). Пропоноване монографічне дослідження в площині розвідок інших дослідників

(М. Ільницького, Р. Олійника-Рахманного, С. Андрусів, Н. Мафтин) про літературний процес на західноукраїнських землях засвідчує «не тільки сукупність письменницьких доробків, а й загальні тенденції розвитку письменства, що відбиває аспекти національного осмислення буття» (с. 17).

Позитивним є те, що, розглядаючи західноукраїнську спогадову літературу, авторка монографії підходить до неї з кількох позицій: це спогади українською мовою, що друкувалися на теренах Західної України в зазначений час, спомини, написані завдяки ретроспективності, поза часовою координатою дослідження, у т.ч. в еміграції, рукописи із приватних архівів (щоденник і спомини Осипа Мошури), перекладені українською мовою спогади чужинців (Е. Людендорфа), а також чужинців-учасників визвольних змагань (Василь Вишиваний, А. Кравс, А. Бізанц і ін.).

Розвідка М. Р. Федунь «Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини XX століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика» як самостійне фахове дослідження, виконане на широкому фактичному матеріалі, засвідчує новизну пошуків дослідниці, глибоку теоретичну базу, добру структурованість, що робить її помітним явищем в українському літературознавстві. Це доволі оригінальний foliant української науки, який покличе до нових пошуків, інтенсивної праці й інших дослідників. Тим більше, що Марія Романівна докладає зусилля щодо популяризації західноукраїнського спогадового спадку: протягом 2010 року науковець сприяла появі книги текстів споминів О. Назарука (див.: Осип Назарук. Мемуари / [упоряд., автор передм. і післясл. М. Федунь]. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту імені Василя Стефаника. 2010. – 168 с.). На часі, вважаємо, видання творів інших мемуаристів, які, як засвідчує монографія, суттєво збагатили наше красне письменство.

Микола Ткачук, проф., **Вадим Ткачук**, доц.
(Тернопіль)

Новий крок у розвитку літературної компаративістики

(*Циховська Е.Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія / Елліна Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2011. – 344 с.*)

Вітчизняну літературну компаративістику збагатило нове дослідження творчості польського митця початку ХХ століття Леопольда Стаффа, яке вивчається крізь оптику інтертексту. Одразу зазначимо, що дослідження новаторське, цікаве, актуальне, вирізняється ґрунтовним науковим апаратом, логічно вибудованою структурою, наявністю дискусійних моментів, відстоюванням власної позиції. У трьох розділах монографії розглядаються такі часопростори тексту, як біографічний, інтертекстуальний, семантичний. Звідси – творче застосування різних методів аналізу: порівняльного, біографічного, структурно-семантичного, тематичного з усіма його компонентами (мотив, лейтмотив, алюзії, ремінісценції, авторемінісценції, міфологеми) та ін., які вміло поєднуються для виконання певних завдань.

Елліна Циховська виявила в монографії теоретичні знання надбань як вітчизняних літературознавців (О.Астаф'в, Л.Грицик, Л. Дзиковська, М.Зимомря, Н. Копистянська, Н. Москаленко, Е. Свенцицька, С. Скиба, Н. Тодчук, Т. Філат, Л. Цибенко та ін.) щодо хронотопу, його ролі і значення, семіотики, типів, способів вираження, видів формування, особливостей функціонування, так і зарубіжних (Д. Беттельгейзе, Ж. Женетт, Л. Келлер, Е. Строкер, М. Нойгаард, Й.-Ф. Туан, Е.-Т. Холл та ін.), зокрема російських (М. Бахтін, М. Бердяєв, М. Гаспаров, Б. Єгоров, М. Клімчак, З. Мінц, В. Топоров, В. Тюпа, Д. Ліхачов, Б. Успенський та ін.) і польських (Б. Вжосек-Можинська, М. Гловінський, Я.-А. Дроб, І. Дембинська-Павелець, М. Нешчежевська, О. Окопень-Славінська, Е. Реверс, Т. Міхаловська, В. Ксьонжек-Брильова, Т. Славек, В. Крайки, З. Цацковський та ін.). Залучено і деякі ідеї філософських праць Г. Башляра, М. Мерло-Понті, Х. Ортеґа-і-Ґассета, П. Флоренського, М. Гайдеґґера, О. Шпенґлера, Г.-Г. Гадамера, Р. Інгардена, Е. Кассирера, Ф. Ніцше, Ж. Дерріди.

Монографія відзначається широким кругозором дослідниці, залученням у літературознавчий обіг ідей, понять, термінології натурфілософії, культурології, психології тощо. Вражає коло імен і праць, недостатньо відомих в Україні польських, американських, французьких, іспанських учених. Звертається дослідниця і до аналізу простору в художніх творах інших польських письменників. Це праці Б. Вжосек-Можинської, В. Крайки, І. Дембинської-Павелець, М. Нешчежевської, М Клімчак, В. Ксьонжек-Брильової. Відомо, що простір є предметом опанування в таких різних науках, як літературознавство, соціологія, культурологія, релігієзнавство, психологія, фольклористика, міфологія. У літературознавстві проблема простору підживлюється також ідеями французьких і російських учених.

Л. Стафф розглядається як митець «с*паціоцентризму*», у поезії якого простір представлено двомірно. На погляд Е. Циховської, доцільно відзначити «логічну суміщеність чисельних поезій митця в одному творі, оскільки вони є, насамперед, творчістю й відбиттям життєвого шляху їхнього автора, а тому можемо визначити творчість Л. Стаффа від першої до останньої збірки поезій простором одного художнього твору» (с. 19). Другим виміром структури літературного твору Л. Стаффа стають різні простори, що функціонують у межах художнього тексту.

Дослідниця, крім двомірності літературного твору у Л. Стаффа, зазначає різнобічність концепту простору, що залежить від уподобань автора, періодів життя митця, від контактних і типологічних впливів, існує у взаємопереплетеннях з часом. Час у творах Л. Стаффа позначається на всіх явищах, речах, що знаходяться у просторі тексту, порушується проблема глобального часу. Дослідниця стверджує, що простір сьогодні тлумачиться як «концептуальні *матриці*, за допомогою яких змальовано світ у його різноманітності, відмінності / цілісності» (с.22).

Хоча факти біографії та лірику Л. Стаффа в польському літературознавстві досліджували такі вчені, як Мачеєвська, Є. Квятковський, М. Вика, Г. Панчик, Д. Сквірут, У. Лементович), античними мотивами переймалися В. Мадида, Н. Хаджініколау, класицизмом – М. Шчот, драматургічним доробком – Л. Поспєхова, Б. Мондра, С. Мразек, проте існують лише окремі праці, де побічно порівнюється Л. Стафф і Я. Кохановський (Є. Зьомек), Л. Стафф і

Т. Ружевич (В. Вуйчик), Л. Стафф і В. Брюсов (Н. Богомолова). Відомим знавцем творчості Л. Стаффа в Україні є Ю. Булаховська. Однак особливості художнього простору й часу Л.Стаффа ще не були предметом спеціального дослідження, не аналізувався часопростір поезії митця в контексті творів М. Коцюбинського, М. Метерлінка, К. Гамсуна, П. Верлена, Ж.-Ж. Руссо, С. Малларме, А. Рембо, Ш. Бодлера, Х.- Л. Борхеса, Г. Гессе, М. Горького, В. Короленка, М. Кундери, Г.-Г. Маркеса, Ґі де Мопассана, Новаліса, Ю. Олеши, О. Памука, А. Платонова, Ж.-П. Сартра, Стендаля, А. Стріндберга, А. Чехова, вірші Я. Кохановського, А. Міцкевича, К. Тетмайєра, В. Вітмена та ін.

У науковому дискурсі Е. Циховської розгладаються сімнадцять поетичних збірок Л. Стаффа («Sny o potędze», «Dzień duszy», «Ptakom niebieskim», «Gałąź kwitnąca», «Uśmiechy godzin», «W cieniu miecza», «Łabędź i lira», «Tęcza łez i krwi», «Ścieżki polne», «Sowim piórem», «Żywiąc się w locie», «Ucho igielne», «Wysokie drzewa», «Barwa miodu», «Martwa pogoda», «Wiklina», «Dziewięć muz»), а також аналізується драматургія та епістолярій митця.

Предметом наукового дослідження Е.Циховської є «специфіка часопросторової організації творчості Л. Стаффа, типологічні збіги та контактні зв'язки: *синхронні* (Л. Стафф – М. Коцюбинський, а також Я. Каспрович, Т. Ружевич, Ю. Тувім), *несинхронні* (звернення до античних, біблійних та загалом культурних мотивів, до творчості Леонарда да Вінчі, Бенвенуто Челліні, Марка Аврелія); *безпосередні* (ніцшеанство Л. Стаффа і М. Рильського)» (с.24).

Не підлягає сумніву наукова новизна дослідження, в якому на основі компаративного аналізу творчості Л. Стаффа «вперше вибудовано цілісну часопросторову картину його доробку; розглянуто поетичний, драматургічний, перекладацький доробок митця в інтертекстуальних взаємозв'язках, творчість Л. Стаффа проаналізовано з погляду плюралізму, спираючись на різні літературознавчі, психологічні та філософські концепції; акцентовано увагу на відкритості його текстів до різних за епохою та зорієнтованістю літературних, філософських, мистецьких постатей, напрямів, угрупувань; поглиблено й переосмислено аналіз найвиразніших мотивів та особливостей поетики Л. Стаффа; уперше в літературознавстві запропоновано типологію жіночого

образу й міфологічно-язичницький та християнський типажі залежно від горизонту очікування чоловіка як головного героя тексту; у модусі часопростору розглянуто такі явища, як сугестія, синестезія, утопія, ідеальний герой, «внутрішнє – зовнішнє» й інші феномени порівняльної поетики; визначено роль перекладу як чинника інтертексту; виявлено однаковість впливу імперативів теорії кратизму В. Вітвіцького й надлюдини Ф. Ніцше на вольову особистість героя Л. Стаффа» (с.25).

Спираючись на поділ Д. Ліхачова просторів на реальний та уявний, Е.Циховська розкрила їх через основні для творчості Л. Стаффа поняття: пам'ять, сон, мрії (див. 1.1 Від біографічного методу Ш. Сент-Бева до біографічних модальностей). Отож порівняльний аналіз поезій Л. Стаффа і Ю. Тувіма дозволив дослідниці зробити такі висновки: «традиційне сприйняття періоду дитинства в культурно-літературному доробку як міфу про втрачений рай увійшло в такому самому вигляді і до творчості Л. Стаффа. Серед основних рис мотиву дитинства в його поезії вирізняється, по-перше, поширений серед більшості митців процес сублімації, явлений через тугу за дитинством, зокрема неможливісттю повернути дитинство. Проте цю міфологему Л. Стафф реалізує через іншу сферу, заміщуючи написання віршів зі спогадами про дитинство, а також застосовує у поезії порівняння з речами, якостями, пов'язаними з дитинством. По-друге, окрім звичайної ностальгії, звучить висловлювання про можливість переходу/повернення до дитячого стану, що найкраще, на нашу думку, характеризує термін «енантіодромія». По-третє, спогадам про період дитинства у Л. Стаффа притаманне відштовхування від справді існуючих речей інтер'єру родинного будинку, так званого «образу щасливого простору» (Г. Башляр), які становлять фонд «ліричного музею або меморіалу речей» (М. Епштейн). Речі як основний постулат дитинства, враховуючи їхній символярій, створений на основі меморіальної сутності, представлені у Л. Стаффа двома видами (за класифікацією Ґі де Мопассана з новели «Старі речі»): речі, цінні для нас з самого дитинства, і ті, що набули цінності трохи згодом.

Між просторами дитячого та дорослого життя у віршах Л. Стаффа та Ю. Тувіма, аналіз яких можливий на основі розгляду речей, очевидна семантична спорідненість на основі проголошених

образів, зумовлена культом поезії Л. Стаффа у Ю. Тувіма, причому перехід одного періоду життя в інший здійснюється за допомогою «лексичної реверсії» (М. Епштейн), але по-різному: у Л. Стаффа через протиставлення замкненого простору відкритому, а в Ю. Тувіма на рівні лексичного зменшення розмірів предметів/явищ» (с.52 – 53) (див. 1.2. «Музей речей» – символ гармонії (Л. Стафф і Ю. Тувім).

Місто Львів пов'язане з іменами багатьох польських митців, як-от: Олександр Фредро, Габріела Запольська, Бруно Шульц, Юзеф Віттлін, Збігнєв Герберт, Станіслав Лем, Станіслав Єжи Лец, Кароль Іжиковський, Ян Каспрович, Казимир Твардовський, а також поет трьох поколінь, «Аполлон польської поезії» (К.-І. Галчинський) Л. Стафф, який народився у Львові, навчався в гімназії, у Львівському університеті, саме тут розпочав писати вірші, належав до Літературного кола.

Ровесниками, приятелями, колегами й однокурсниками Л. Стаффа були Кароль Іжиковський, Мариля Вольська, Вінцент Бжозовський, Станіслав Бжозовський, Остап Ортвін, Антоній Мюллер, Юзеф Руффер, Владислав Козицький, Броніслава Островська, Генрих Збежховський. Разом з О. Ортвіном, А. Мюллером, М. Боровським Л. Стафф брав участь в організації львівської редакції краківського академічного журналу «Młodość» (з грудня 1898 р.), входив до його редколегії. Е. Циховська детально аналізує діяльність Л. Стаффа львівського періоду, простежує чинники, які вплинули на формування літературно-філософських поглядів Л. Стаффа (див. 1.3. Образ Alma mater у творчості Л. Стаффа), та рецепцію Львова (див. 1.4).

Аналізуючи роль Харкова в текстуальній площині та життєвій долі Л. Стаффа, вимушений харківський період життя як чи не перше суспільно-політичне особисте пробудження Л. Стаффа, харківську збірку «Tęcza łez i krwi», Е. Циховська, всупереч судженням критиків, зокрема Є. Квятковського, А. Хутнікевича, А. Поправи, стверджує оригінальність та неабияке значення її в контексті поетичного доробку Л. Стаффа і доводить це (див. 1.5. Харківські рефлексії: війна як абсурд).

Багато спільного виявляє Е. Циховська у Л. Стаффа з М. Коцюбинським у спостереженнях капрійської природи. Оригінальним і доказовим є порівняльний аналіз пасивного

стаффівського острову з персоніфікованим островом українського митця. Аналізуючи новели капрійських циклів М. Коцюбинського і вірші Л. Стаффа, дослідниця зупиняється на відмінних особливостях поетики зазначених митців (див. 1.6. Утопія острова: капрійські враження Л. Стаффа і М. Коцюбинського).

У центрі другого розділу монографії – активний діалог Л. Стаффа зі світовою культурою, інтертекстуальний часопростір тексту, де представлені такі питання: перекладацька діяльність Л. Стаффа як чинник інтертексту; екфраза: колізія відчуженої сутності; сугестія як мова несвідомого (Л. Стафф і П. Верлен); тематичний комплекс природа – цивілізація; руссоїзм/францисканізм й орієнталізм; семіотика інтерактивності (Л. Стафф – М. Метерлінк); ідеальний герой Л. Стаффа та української еміграційної поезії; концепт надлюдини: трансформації образу коваля.

Е. Циховська відносить відтворені в літературному тексті елементи іншого мистецтва до інтермедіального простору, який заміняє поняттям «*екфрастичний простір*», який, на її погляд, не тотожний інтермедіальному, але є альтернативним у контексті її дослідження: «і в екфразі, і в інтертексті основу складає діалог автора зі своїм попередником, точніше з автором оригіналу, а також тлумачення прототексту» (с.97).

У третьому розділі «Семантичний часопростір тексту» дослідниця аналізує: континуум жінки: збіг протилежностей; синестетичні синтаґми Л. Стаффа і французьких символістів; рецентивізм: діалог з українською поезією ХХ ст.; сутінки: парадокс аксіологічного часу; оніричні візії як творення дійсності; язичницькі та християнські символи.

Е. Циховська з огляду на те, що поняття «сугестія», як і «печальні» тексти, узято з площини психології, доречно застосовує до ліричного героя Л. Стаффа та П. Верлена класифікацію типів акцентуювання особистостей психіатра К. Леонгарда, за якою, герой у обох митців належить до афективно-лабільного темпераменту.

Незаперечний вплив декадентсько-імпресіоністичної символіки поезії П. Верлена на творчість Л. Стаффа простежується у настроєвому тлі вірша, а також у часовій категорії «спогаду», пов’язаному з настроєм.

Е. Циховська стверджує, що «серед двох опозицій прагматичного простору – натурального та штучного – Л. Стафф свідомо прагне до натурального не-конструйованого простору, що відповідає головним його потребам у натхненні, широті/відкритості й слугує для нього перспективою-фоном для висвітлення художніх сюжетів. Тим часом штучні місця, сприяють усамітненню Л. Стаффа з тривожними думками, міркуваннями про доленосність людської екзистенції; місто викликає бажання втечі, якщо не брати до уваги італійські міста, що захоплюють поета своєю вирафінованою історичністю, красою архітектури й сакральністю перебування в них відомих талановитих постатей» (с.143).

Отже, у монографії на основі компаративного дослідження творчості Л. Стаффа вибудовано цілісну часопросторову картину його доробку, розглянуто поетичний, драматургічний, перекладацький доробок Л. Стаффа в інтертекстуальних взаємозв'язках, зосереджено увагу на відкритості його текстів до різних за епохою та зорієнтованістю літературних, філософських, мистецьких постатей, напрямів, угруповань. Авторкою поглиблено й переосмислено аналіз найвиразніших мотивів та особливостей поетики Л. Стаффа, запропоновано типологію жіночого образу, вибудуваному у річищі міфологічно-язичницькому та християнському типажу. В модусі часопростору розглянуто такі явища, як сугестія, синестезія, утопія, ідеальний герой, «внутрішнє – зовнішнє» й інші феномени порівняльної поетики. Визначено роль перекладу як чинника інтертексту, а також зауважено однаковість впливу імперативів теорії кратизму В. Вітвіцького і надлюдини Ф. Ніцше на вольову особистість героя Л. Стаффа.

Акцентуємо на тому, що рецензована монографія – важливе досягнення сучасної компаративістики, істотно збагачує як вітчизняне, так і зарубіжне порівняльне літературознавство. Праця Е. Ціховської засвідчує продуктивність новітніх дискурсивних практик в осмисленні літературного процесу та культури кожного народу, а тому знайде уважного читача в особі викладачів-філологів, аспірантів, студентів.

ЗМІСТ

ХАРЧУКОЗНАВСТВО.....3
Микола Жулинський .....
Учасникам Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість Бориса Харчука: художній літопис ХХ століття» 3
Антоніна Гурбанська .....
Внутрішній монолог у творах Бориса Харчука (типи і функції).....4
Луїза Оляндер.....
Проблема роду в романі Бориса Харчука «Кревняки» й контекст європейської літератури 15
Микола Ткачук.....
Художній наратив малої прози Бориса Харчука.....23
Григорій Штонь.....
Духовні стратегії епіки Бориса Харчука.....39
А.Л.Багнюк .....
Філософські аспекти творчості Бориса Харчука.....47
Олег Василишин .....
Українське харчукознавство упродовж другої половини ХХ століття і внесок у нього професора Романа Гром'яка.....54
О.Р.Дубровський .....
Концепт сім'ї у творах Галини Гордасевич.....62
Л.М.Кравець .....
Педагогічні погляди Бориса Харчука.....67
О.А.Марунько.....
Концепт кохання в повісті «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука.....74
О.В.Пасічник.....
Топос хутора в повістях Бориса Харчука «У дорозі» та в романі Уласа Самчука «Морозів хутір».....80
О.П.Макаренко .....
Казкове коло Бориса Харчука 86

***Ганна Полєщук*.....**
Поетика оповідань Бориса Харчука «На могилці», «За плугом», «Смак вишень», «Біля криниці».....91
***Володимир Рожко*.....**
Борис Харчук в документальних та історичних джерелах Держархіву Волинської області.....99
УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.....
***Михайло Василенко*.....**
Іван Франко «гостем» в австрійців: публікації творів письменника у віденському тижневику «Die Zeit». Листи до Івана Франка редакторів австрійського часопису.....104
***Іванна Котяш*.....**
Освітня діяльність Спиридона Черкасенка у дзеркалі його епістолярію 117
***Олена Васильків* .....**
Онтологія «авторської маски» в модерністському наративі Володимира Винниченка і Гео Шкурупія 132
***Валентина Миронюк*.....**
Колористична семантика творів Леся Мартовича 150
***Галина Сабат* .....**
До проблеми фольклористичних студій Івана Франка та Володимира Гнатюка.....159
***Валентина Сребнюк (Семенина)*.....**
Інтертекстуальність «Апокрисиса» Христофора Філалета 165
***Остап Черемшинський*.....**
«Його новели – як найкращі народні пісні» 174
ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ .....
***Галина Волощук*.....**
Художнє мислення як теоретико-літературознавча проблема.....182
***Оксана Диндаренко*.....**
«Культура і імперіалізм» Е. Саїда як пошук діалогу між Сходом і Заходом 190
***О.І Крупко*.....**

Афоризми в системі творів малих форм 199
ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА .....
Олександр Астаф'єв .....
Твори Тараса Шевченка у перекладі Чеслава Яштшембця-Козловського.....210
Мар'яна Горлач .....
Концепт «Інший» у романній дилогії Доріс Лессінг «П'ята дитина» та «Бен серед людей» 229
Ольга Приймачук .....
Риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя .239
Ольга Царик .....
Наративні особливості малої прози Германа Кестена.....253
ФОЛЬКЛОРИСТИКА .....
О.М.Голубець .....
Збірник Володимира Гнатюка «Гаївки» як джерело фольклорної традиції кінця XIX – поч. XX століття 263
МОВОЗНАВСТВО .....
Володимир Барчук .....
Функціонально-семантичні модифікації значення минулого часу в повісті Бориса Харчука «Діана».....268
Володимир Буда .....
Порівняння як засіб характеристики персонажів у повісті Бориса Харчука «Коляда» 277
Тетяна Вільчинська .....
Мовна об'єктивізація дохристиянських вірувань українського народу (на прикладі концепту «бог»).....282
Н.Ф. Венжинович .....
Фразеологічна картина світу у творах Бориса Харчука ...290
О.І.Волянюк .....
Особливості функціонування топонімів у повістях Бориса Харчука «Теплий попіл» та «Крижі» 295
О.М. Гандзюк .....
Специфіка функціонування віддієслівних утворень у повістях Бориса Харчука 300

***Уляна Гринишин*.....**
Парцеляція як стилістичний засіб експресивності художнього тексту (на прикладі роману «Майдан» Бориса Харчука) 306
***А.А.Ковтун*.....**
Багатство релігійної та церковної лексики у творах Бориса Харчука 314
***Наталія Лісняк* .....**
Фразеологізми на позначення характеристики людини (на матеріалі повісті Б.Харчука «Йосип з гроша здачі»).....323
***К.Б.Олексій*.....**
Функціональне навантаження оцінної лексики в українських народних піснях, записаних Володимиром Гнатюком 328
***Стефанія Панцьо*.....**
Принципи укладання словника фразеологізмів у творах Бориса Харчука 334
***Наталя Парасін* .....**
Звуконаслідувальна лексика в аспекті теорії прототипів (на метеріалі роману Б.Харчука «Кревняки».....340
***Надія Тишківська*.....**
Синтаксична організація чужого мовлення в повістях Бориса Харчука 347
МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВИ Й ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ.....
***Людмила Савич* .....**
Втілення у практику школи методичних ідей О.М.Біляєва (на матеріалі повісті «Вишневі ночі» Бориса Харчука) ...354
ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ .....
***Людмила Краснова*.....**
Гармонія особистості. Юлія Булаховська.....367
***Ігор Добрянський*.....**
***Микола Ткачук*.....**
Одуховлення словесних вартостей.....373
***Микола Зимомря* .....**

Олександра Німилович .....
Гармонія між словом і співом (Корнелю Сятецькому – 70) 389
РЕЦЕНЗІЇ .....
Микола Зимомря .....
Христина Гаврилюк .....
Покликання збагачувати взаємодію літератур 401
Микола Зимомря .....
Христина Гаврилюк .....
Дискурсивне й антропологічне прочитання творів Івана Котляревського 409
Людмила Грицик .....
Духовне досягнення нації 421
Зоряна Лановик .....
Мандрівка душею Юрія Федьковича 426
Микола Ткачук, Вадим Ткачук .....
Концептуальний погляд на українську масову літературу 432
Микола Ткачук .....
Західноукраїнська мемуаристика: історія і поетика 436
Микола Ткачук, Вадим Ткачук .....
Новий крок у розвитку літературної компаративістики...441

ББК 83.3
Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: **Збірник** / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 33. – 453 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – Ткачук Олександр

Здано до складання 1.11.2011 Підписано до друку 4.11.2011
Формат 60х90 /8 Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 47 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2