

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Studia in honorem

*Видається на пошану і з нагоди 35-річчя
науково-педагогічної праці та 60-річчя від дня народження
доктора філологічних наук, професора
Миколи Івановича Зимомрі*

Серія:
**Філологічні науки
(літературознавство)**

Випуск 69

Частина 1

Кіровоград – 2006

ББК 83
Н 34
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 69. Частина 1. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 296 с.

ISBN 966-8089-24-3

До наукових записок вміщені статті, в яких розглядаються актуальні проблеми сучасного українського літературознавства.

Збірник розрахований на наукових працівників, викладачів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

**Випуск видається з нагоди 35-річчя
науково-педагогічної праці та 60-річчя від дня народження
професора Миколи Івановича Зимомрі –
вченого-літературознавця**

Друкується за рішенням ученої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(*протокол № 3 від 30.10.2006 року*).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. Клочек Г.Д. | – доктор філологічних наук, професор
(відповідальний редактор). |
| 2. Буряк О.Ф. | – кандидат філологічних наук, доцент (секретар). |
| 3. Куценко Л.В. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 4. Лучик В.В. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 5. Манакін В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 6. Марко В.П. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 7. Ожоган В.М. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 8. Панченко В.Є. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 9. Поляруш О.Є. | – кандидат філологічних наук, професор. |
| 10. Семенюк О.А. | – доктор філологічних наук, професор. |
| 11. Романцевич В.К. | – редактор. |

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний педагогічний
університет імені Володимира Винниченка, 2006

СВІТ СЛОВА НА ВІДСТАНІ ДУШІ. МИКОЛИ ЗИМОМРІ – 60

Розмірковую сьогодні про багатогранну діяльність Миколи Зимомрі. У її основі – постійний дослідницький інтерес до історії літератури, культури загалом. Ідеться про його спрямованість на вчинок, рух у просторі, чуття новизни факту, а відтак – інтерпретації. Звідси – реакція на зміни обставин, що дає змогу приймати адекватні рішення. Впадає в око його феноменальна здатність працювати за будь-яких обставин, підкоряючись високому внутрішньому імперативу – *треба*. Тут і демонстрація стабільного веселого настрою, хоча, певен, і в нього не раз на душі тривожно. Думаю й не знаю, якій іпостасі вченого віддати перевагу: його пошукам у перекладознавстві, літературознавстві, критиці, фольклористиці, бібліографії чи педагогіці вищої школи. Йому до всього є діло, проте саме світ слова для нього – на відстані душі.

Почалось усе 30 листопада 1946 року, за три тижні до Миколая. Тоді, на межі осені й зими, дерева в долинах скидають багрянні капелюхи, а вершини гір приміряють білі шапки. А в родині Гафії та Івана Зимомрів народилася п'ята дитина. Її нарекли на честь улюбленого в наших краях святого – Миколая. Працьовитим видався газда Іван Зимомря (1913–1949), художник-самоук, у руках якого спорилась будь-яка робота. До пари була й міцна селянка Гафія Зимомря (з хати – Зубанич, 1919–1995). Її Бог нагородив поетичною душею й любов'ю до пісні.

У спадок від батька син одержав любов до праці, житейську тривкість, а від матусі перейняв мудру розсудливість і любов до співанки. Але Іванові Зимомрі судилася недовга життєва дорога: помер на тридцять шостому році життя, полишивши дружину вдовицею з п'ятьма діточками. Яким було їхнє життя в суворі повоєнні роки, один Бог знає. Найми в багатших сусідів, раннє змужніння, самостійне здобування шматка хліба – то були й випробування долі, й життєвий гарт для Василя, Івана, Федора, Миколи, Юрія; а їхня єдина сестричка Марія відійшла в Вічність в ангельському віці...

П'ятеро братів – як п'ять ясенів. Усі мали здібності до навчання. Тож не дивно, що всі здобули вищу освіту попри великі труднощі. Між братами завжди панує згода, кожен готовий допомагати іншому. Разом сходяться нечасто. А коли бачиш їх укупі з дружинами й дітьми, мимоволі згадуєш міцні українські роди, що ввійшли в національну свідомість як основа народу. Братів не розвіяли студені вітри часу, вони йдуть життям, силою долаючи його течію, а наполегливістю протинаючи його високі габи.

Я тільки один раз бачив Гафію Зимомрю, коли разом з Миколою Івановичем провідали її в лікарні. Мене вразила її турбота про сина, хоч опіки потребувала вона сама. То була якась ніжна гармонія стосунків матері й сина. Усю синівську пошану й любов мій друг переніс на неньку. Микола Зимомря записав від неї цілу китицю пісень, що містяться в упорядкованих ним збірках «Ой там, горі, на вершечку» (1991), «Верховинські співанки» (2002). Дивом зберіг він запис живого голосу матусі.

Його колиска – село Голятин, що на Міжгірщині (Закарпаття). Воно простяглося у вузькій долині вздовж річечки Голятинка, що впадає в Ріку. Ця місцина добре znana в наших краях. 1815 року тут народився відомий історик Закарпаття Іван Дулишкович (1815–1883). Своєрідної слави додав гірському поселенню чеський письменник Іван Ольбрахт. У романі «Микола Шугай – розбійник» він художньо використав народні перекази про заховані між горами Коцибою і Рокозатою скарби закарпатського опришка Миколи Шугая, назвавши перший розділ твору «Колиба над Голятином». Примножують добрі діла односельчан і теперішні уродженці Голятина, з якого вийшли в широкі світи шість докторів наук, у тім числі М. Сюсько, брати Блецкани, М. Зимомря.

Село справді оточене горами, мов заляканими велетами. Вони крізь напіврозплющені повіки зоріють на людей: чи витримають їхній екзаме́н? А випробування горами завжди суворе. Суворою виявилась і доля М. Зимомрі. Твердо стелила йому колыску. Болюче щедро виставляла перепони на його життєвих дорогах. Про всі ті випробування сьогодні він говорить з усмішкою, позначеною лишень йому відомою гіркотою. Бо ж долю не обманути – вона залишає на людині свої карби. Чи не найголовніший із них – готовність іти на допомогу іншому. А його автобіографічні оповіді – правдиві новели про долю й недолу сироти з далекого гірського села, котрий інтуїтивно шукає себе, відчуває жадобу пізнавати світ, що ховався за близькими й далекими овидами, підкоряючись ще неясному голосу Творця, який жив у ньому й ненав'язливо скеровував наміри і вчинки.

...Він не вступив до художнього училища ні з першої, ні з третьої спроби, але не втратив любові до живопису, про майстрів якого охоче пише (Ю. Герц, В. Овсійчук, А. Ковач, М. Белень, П. Гулин). У світі краси він своя людина. Лінії й фарби промовляють до нього своїми голосами. Проте справжнє щастя – творити й відкривати – чекало його на іншій дорозі: словесній.

При тій дорозі вічним символом добра стоїть учителька української мови та літератури Міжгірської школи. Саме Марія Опаленик розгледіла філологічні здібності в юнакові, підтримала його проби пера в поезії та журналістиці, зокрема, помітила статті М. Зимомрі, які друкувалися на шпальтах районної газети «Червона зоря» 1959 року. Вона виділяла з-поміж вихованців П. Скунця та М. Зимомрю, вважаючи їх обдарованими учнями. І вчителька не помилилась. Обидва сповна реалізували себе:

П.Скунць став відомим поетом, лауреатом Шевченківської премії, а М.Зимомря – вченим-літературознавцем, доктором філологічних наук, професором. Тож згодом дорога до філологічного факультету Ужгородського університету (українське відділення) не тільки стелилась маминими рушниками, а й благословлялась мудрою наставницею.

За свого доброго провісника Микола Зимомря має й викладачку німецької мови Ужгородського університету Ірину Мончак (1908–1968). Вона розпізнала покликання, що стало основою його становлення як філолога-германіста.

Так, Миколі Зимомрі щастило на добрих людей. З-поміж них виділю його навчителів і друзів. Це – Андрій Ігнат, Степан Штефуровський, Степан Кишко, Євген Шабліовський, Едуард Вінтер, Ебергард Райснер, Марія Деркач, Ніна Над'ярних, Юрій Борєв, Ярослава Погребенник, Федір Погребенник, Іван Мегела, Олександр Руденко-Десняк... Від тих людей – сильні імпульси добра, що незмінно йдуть і від самого М. Зимомрі. І все тулиться одне до одного: добро неминуче повертається і йому добром.

Ось – один приклад. Ужгородською набережною проходило чимало людей. Однак тільки він звернув увагу на людину у хворобливій позі. Підійшов і запропонував допомогу. Досить було вийняти з кишені валідол і подати чоловікові: сердечко підвело. А був то львів'янин Михайло Павлик, однофамілець Франкового друга, людина високоосвічена. Саме він зорієнтував Миколу Зимомрю на дослідження української літератури на тлі німецькомовного світу, подарував своєму рятівникові унікальну німецькомовну бібліотеку з домашньої книгозбірні.

Що потім? Були трудові злети: навчання на філологічному факультеті та на факультеті іноземних мов Ужгородського університету, а упродовж 1969–1972 рр. аспірантура в Берлінському університеті імені братів Олександра й Вільгельма Гумбольдтів. У його стінах він 1972 року успішно захистив кандидатську дисертацію на тему: «Сприйняття української літератури в німецькомовних країнах від першовитоків до 1917 року. До історії українсько-російсько-німецьких літературних взаємодій». Важливим етапом у науковому зростанні молодого дослідника була докторантура в Інституті світової літератури імені Максима Горького в Москві (1980–1982). Невдовзі – захист докторської дисертації на тему: «Міжлітературні зв'язки та роль перекладу в художньому процесі», що відбувся 1984 року в рамках розробки комплексної проблеми. Вона досліджувалася вченими Берлінського університету та академічного Інституту світової літератури імені Максима Горького.

Варто бодай пунктирно окреслити ті ділянки, де борозна науковця найбільш помітна. Як на мій погляд, істотним є внесок Миколи Зимомрі в теорію інтерпретації та рецепції тексту. Остання, за його дослідницьким інструментарієм, охоплює три стадії: інтерпретаційну (виявлення факту, події, тенденції, закономірності); критично-оцінювальну (сприйняття факту, явища,

тенденції реципієнтом); інтерпретаційно-перекладну, яка є найважливішою в адекватному освоєнні змісту мовою мети. Приміром, творчість Т. Шевченка відтворена в шатах німецької мови на всіх трьох рівнях, чого, на жаль, бракує іншим світочам українського письменства. До речі, саме за монографічну працю про художні образи Шевченкової поезії М. Зимомря удостоєний міжнародної літературної премії імені Івана Кошелівця (2001). Без сумніву, вчений наділений історичним чуттям, тонким сприйняттям часу, на що слушно вказав відомий український літературознавець зі Словаччини, академік НАН України Микола Мушинка в статті «У змаганнях – спонука до праці» («Дивослово», 1997, № 2, с. 62–63).

М. Зимомря належить до знавців архівів і бібліотечних фондів. Як найщасливіші дні, згадує роботу в різних книгозбірнях й архівах. Значна частина зібраних матеріалів і досі залишається доцільно неопрацьованою: таким є знак об'єктивних обставин за сучасної доби. Однак те, що ним осмислене і опубліковане, вражає глибиною та обсягом. Про це свідчать бібліографічні покажчики публікацій, що містять близько тисячі позицій (В. В. Гомоннай, М. І. Талапканич, І. В. Хланта. Микола Зимомря. Бібліографічний покажчик. – Ужгород, 1996. – 56 с.; О. М. Білоус, О. М. Юрош. Бібліографічний покажчик публікацій професора Миколи Зимомрі. – Вінниця, 2002. – 73 с.). До найбільш примітних його публікацій належать такі, які містять новизну. Наприклад, він віднайшов текст автобіографії Т. Шевченка в перекладі німецькою мовою, надрукований у Ляйпцігу 1860 року, тобто ще за життя поета. Дослідник з'ясував, що до неї був причетний невтомний популяризатор українського письменства П. Куліш. Миколі Зимомрі пощастило вперше відшукати й два твори Лесі Українки, невідомі на Батьківщині поетеси, а саме: вірш «Бути чи не бути» і прозовий етюд «Лист у далечінь». Знахідка була високо оцінена Федором Погребенником (Ще один автограф поетеси. – «Літературна Україна», 1971, № 1, с. 2). Він виявив невідомі німецькомовні переклади славетних білоруських письменників Янки Купали та Максима Богдановича, а також ряду грузинських авторів, здійснені Артуром Лайстом. Подібних фактів в арсеналі вченого чимало.

У результаті здійснених науковцем студій по-новому бачимо творчість І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського та інших українських письменників у контексті світової, зокрема німецькомовної, літератури. Заслугою М. Зимомрі є також нове висвітлення окремих фактів із діяльності таких діячів німецької культури, як Й. Х. Енгель, Й. -В. Гете, Ф. Шіллер, Г. Гайне, Й. -Г. Гердер, Ф. Боденштедт, Л. Якобовські, Л. Захер-Мазох, Г. -Л. Цунк, Е. Кайл, Я. -П. Йордан, Юлія Вірґінія, К. -Е. Француз, В. Ягич. Сюди відносимо також і активних популяризаторів української літератури в європейському світі, зокрема П. Тодорова, Е. Райснера, П. Кірхнера, Р. Гебнера,

Р. Сембратовича, А.-Г. Горбач, М. Мушинку, І. Галайду, І. Удварі, Ю. Томаша та ін. Віддати честь тим, хто наводив духовні мости між Україною та світом, – це означає шанувати і власну національну гідність, що робить учений невтомно й професійно. Через те його праці (їх кількість перевищує за тисячу) охоче друкують такі поважні видання, як журнали «Вітчизна», «Дніпро», «Всесвіт», «Дзвін», «Український історичний журнал», «Архіви України», «Початкова школа», «Радуга»; «Вопросы литературы», «Дружба народов» (Москва), «Полымя» (Мінськ), «Дукля», «Дружно вперед», «Нове життя» (Пряшів), «Літературна мисль» (Софія), «Педагогічний рух» (Варшава), «Цайтшріфт фюр Славістік» (Берлін).

Завдяки ентузіазму й наполегливості М. Зимомрі до читача прийшли видання, які розширюють овиди українського слова й чину українців у світах, а саме: «Ю. І. Гуца-Венелін і слов'янський світ» (1992), «Наперсток» (2000) і «Київ у травні» (2001) Д. Павличка, «Корінням з України» (2000) і «Кольорові сни» (2003) П. Головчука, «Малинове коло» (2000) М. Слабака, «До тебе, Україно, піснею прийду» (2000) І. Трача, «Лемківські пороги» (2002) О. Петик, «Спалені камені» (2003) А. Мойсієнка, «Щирі вістки додому» (2005) В. Магера, «Осередки української долі» (2005) Я. Грицков'яна. До того ж, він упорядкував збірники наукових праць на пошану проф. І. Гранчака (1997), академіка М. Мушинки (1998), проф. В. Задорожнього (2001), проф. Ю. Борєва (2005). Не можна не згадати й упорядкованих та виданих ним бібліографічних покажчиків В. Гомонная, П. Лизанця, Ф. Теличка, Е. Райснера (Німеччина), Адама Вірського (Польща), Ю. Борєва (Росія).

Добрий розголос у наукових колах Польщі та Україні викликала заснована М. Зимомрею серія збірників наукових праць, об'єднаних назвою «Україна–Польща». Упродовж 1999–2006 рр. побачили світ п'ять томів у шести книжках. Дороги дружби між народами прокладаються різними способами, цього разу маємо спільні наукові студії сусідів-партнерів. Викладацька праця українського вченого припала на різні роки в польських навчальних закладах (Слупськ, Кошалін, Ченстохова). Таких кроків не можна не помітити. І справді, завдяки різнобічній праці нашого земляка за межами України світ стає ближчим до нас, і наша країна стає ближчою до світу.

Портрет ученого не буде повним, коли не згадати багатих змістом окремих книжкових видань, монографічних досліджень М. Зимомрі («Августин Волошин», Ужгород, 1994; 1995; «Джерела вічної краси», Ужгород, 1996; «Німеччина та Україна: У нарисах взаємодії культур», Львів, 1999; «Животворна змагальність освіти», Ужгород, 2000; «Благодать та її джерела», Дрогобич, 2002; «Людина та вимір її образу: від голови – до неба», Дрогобич, 2002; «Опанування літературного досвіду. Переємність традиції сприйняття творчості Тараса Шевченка», Дрогобич, 2003; «Перед лицем змін», Кошалін, 2005; «Виміри духовних змагань», Кошалін, 2006), а також

багатьох праць з педагогіки вищої школи українською, болгарською, російською, польською, німецькою мовами. Його дослідницьке око вихопило з мороку минулого та з потоку сьогодення імена видатних діячів у різних галузях: педагога й державного діяча, Героя України А. Волошина, вчених І. Орлая, П. Лодія, письменника-будителя О. Духновича, німецького славіста Е. Вінтера, релігійного та культурно-освітнього діяча-мученика єпископа І. Маргітіча, несправедливо покараного на 25 років сибірської каторги. Заслуговує на увагу внесок словесника в перекладацьке мистецтво. Перу М. Зимомрі належать переклади поезій Дмитра Павличка німецькою мовою («Київ у травні», Кошалін, 2001), польської авторки Олександри Шевелло українською мовою («Гармонія псалму», Дрогобич, 2003). В одежі українського слова вийшли також твір Івана Павла II («Встаньте, ходімо!», Дрогобич, 2005), німецькомовні тексти з «Історії карпатських русинів» Михайла Лучкая (Ужгород, 2004).

Відзначимо й майстерність його усного слова, одержаного в спадок від матусі, яка назавжди стала для нього ідеалом людських гідностей. Йому випало читати лекції з теорії перекладу студентам вищих навчальних закладів України, Росії, Польщі, Болгарії, Словаччини, Німеччини та Угорщини. Його слово не тільки несе достовірну інформацію, а й засвідчує оригінальну й глибоку особистість мовця.

Здобутків чимало. Переглядаю зроблене ним і дивуюся: такий доробок до снаги небагатьом. Є чому порадіти. Але коли спитав його, що принесло найбільшу втіху, помовчавши, відповів із сумовитою задумою: «Усе давалося тяжко – і настільки, що, коли приходила перемога, не було сил радіти...» А радіє передусім затишку родинного кола. Разом із дружиною Одаркою тішаться успіхами дітей Олени, Мирослави, Івана. Образ трійці завжди поруч. А ще – відрада від успіхів вихованців, особливо тих, кому сприяв у науковому зростанні. Серед них – нині кандидати й доктори наук В. Гладкий, К. Динчев, О. Дорофтей, Я. Лопушанський, В. Ткачівський, О. Химинець, Б. Чуловський та інші.

М. Зимомря народився в Карпатах, тому не боїться висоти. Охоче піднімався на багато вершин. Але особливо виділяє гори Синай і Фавор на Святій Землі, куди мандрував за покликом серця. А ще любить нашу українську гору-красуню Говерлу, яку ми підкоряли разом. Вона стала для нього мірилом і своєрідним символом вивищення власного духу над перешкодами життя в процесі самореалізації. Адже тільки завдяки витримці й волі, праці й таланту не загубився в безмірі суворого часу й суперечливого світу.

Пошли йому, Боже, щастя-долю на многії літа!

м. Кіровоград

Василь МАРКО, професор

Ігор ДОБРЯНСЬКИЙ, ректор КІРУЕ.

ТРАКТАТ ІВАНА ФРАНКА «ІЗ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ» ЯК ПЕРЕДТЕЧА ВІТЧИЗНЯНОЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ПОЕТИКИ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті аргументується думка, що трактат Івана Франка є одним із визначних досягнень у пізнанні секретів творення літературним текстом художньої енергії. Головний методологічний принцип аналізу поезики літературного твору, який застосовував Франко, полягає у моделюванні на засадах психології художнього сприймання впливу літературних прийомів на реципієнта. Зазначений методологічний підхід, ефективність якого продемонстрував Франко у своєму трактаті, є базовим для вітчизняної рецептивної поезики.

The paper focuses on the idea that Ivan Franko's treatise is one of the most significant achievements in the cognition of the secrets of literary text's creation of artistic energy. The major methodological principle in analysing the poetics of a literary text used by Franko consists in modelling the artistic reception of the literary devices by a reader, based on the principles of psychology. The above-mentioned methodological approach, the effectiveness of which Franko had demonstrated in his treatise, is basic for the native receptive poetics.

1. Спочатку про одну вихідну позицію, а саме: про термін «рецептивна поезика» і той науковий напрям, що номінується ним.

Протягом свого розвитку літературознавство немовби постійно переміщувало увагу з одного на інший об'єкт – з художнього твору на автора, з автора – на читача... Залежно від цього формувалися методологічні принципи наукового аналізу – біографічний метод, психологічна школа, структуральна поезика, рецептивна естетика і т.д. Висловимо припущення, що з часом весь неозорий масив літературознавчої науки – минулої, сучасної та майбутньої – може бути структурований за категоріями «автор», «художній твір», «читач».

Якщо термін «рецептивна естетика» є зараз широковживаним, бо презентує популярний у сучасному літературознавстві методологічний напрям, то термін «рецептивна поезика» перебуває у стадії самоутвердження – система методологічних принципів, які він презентує, лише формується. Проте можна з певністю говорити, що власне рецептивна поезика має глибоке закорінення у вітчизняній науці. Існує вітчизняна класика рецептивної поезики, подана концепціями Олександра Потебні та Івана Франка. Висловлені ними думки, що стосуються психології сприймання художнього тексту, перебувають у досить великому й складному контекстуальному полі сучасного літературознавства, яке в ланцюгу **автор – художній твір – читач** усе більше зосереджує свою увагу на останній ланці – **читач**. Той сплеск уваги до проблеми психології художнього сприймання, який відбувся у 70–80-х роках у радянському літературознавстві (див. збірники: «Содружество

наук и тайны творчества». – М., 1968; «Творческий процесс и художественное восприятие». – Л., 1978; «Взаимодействие наук при изучении литературы». – Л., 1981 та ін.), був породжений певним ритмом, що зумовлювався логікою розвитку світової науки про літературу. Логіка ця полягала в тому, що літературознавство начебто втомилося від аналізу художнього твору як іманентної структури і все більше зацікавлювалося проблемами впливу художнього тексту на читача. Певною мірою цей інтерес був спровокований розвитком теорії комунікації, яка зацікавлено вивчала технології словесного впливу на реципієнта.

За Драновим, рецептивна естетика диференціюється на кілька тенденцій, серед яких, на нашу думку, найбільше увиразнюються такі: 1) теоретико-пізнавальна (феноменологія, герменевтика); 2) емпірично-соціологічна (соціологія смаку і сприйняття); 3) психологічна (вивчення психічних процесів і механізмів рецепції); 4) соціально-інформативна (вивчення соціальної ролі засобів масової інформації) [3, 353].

Автори монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» додають до цього перерахунку ще один напрям – «рецептивну поетику» [5, 43]. Ними зауважено, що прагнення моделювати процес впливу на читача як спосіб розкрити поетикальну структуру самого твору культивується в деяких європейських літературознавчих центрах. А це засвідчує, що в європейському літературознавстві відбувається процес кристалізації методологічного концепту «рецептивна поетика».

Наш досвід є частиною цього процесу. На даний час він досить багатий, наповнений спробами проаналізувати з рецептивних позицій чимало текстів різних авторів. Пошлемося лише на такі видання: «Душа моя сонця намріяла...». Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини» (К., 1986), «Поетика Бориса Олійника» (К., 1989); «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація» (К., 1998); «Світ «Велесової книги» (Кіровоград, 2001) та ін.

Набутий досвід переконує у трьох моментах.

Перший: дослідження поетики художнього твору, що відбувається як моделювання його впливу на читача, є одним із найбільш результативних способів виявлення «секретів» генерування художньої енергії. А це, як відомо, є одним із найголовніших завдань науки про літературу.

Другий момент: цей дослідницький концепт здатний повноцінно реалізуватися, тільки ґрунтуючись на методології системного підходу, яка визнає прийом найменшим, далі неподільним складником поетики літературного твору, а через те конститує та увиразнює категорію «функція» («якщо є прийом – значить, є і його функція»). Залежність «прийом» – «функція» є органічною, а тому ефективною у методологічному плані.

Третій момент: дослідження **функції** окремого **прийому** набуває науковості, а отже, і точності, якщо здійснюється із застосуванням

психологічного інструментарію. Йдеться про виявлення психологічної реакції рецепієнта на застосований автором прийом впливу. Це дає можливість переконливо, на науковій основі **змоделювати** вплив поетикальної системи (тобто системи прийомів) твору на рецепієнта.

Усе сказане підтверджує, що рецептивна поетика є перспективним напрямом у сучасному літературознавстві. Більше того, уже зараз можна впевнено говорити, що в неї є серйозні переваги над попередніми методологічними поетикальними системами (традиційно-філологічною, структурною).

2. Знаменитий трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» є **класикою** рецептивної поетики.

У чому ж виявляється ця класичність? Тут треба врахувати принаймні два моменти. Трактат Івана Франка раз і назавжди довів продуктивність союзу двох наук – психології і літературознавства. Парадокс полягає у тому, що з часу появи «Із секретів...» у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, у якій би так переконливо і з такою рідкісною для нашої науки результативністю розв'язувалися з допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми.

Трактат Івана Франка є продуктом першої хвилі психологізації гуманітарних наук, яка відбулася в останніх десятиліттях ХІХ сторіччя. Саме в той час психологічна наука була проявлена в основних своїх рубриках. Її головні досягнення «лежали на поверхні» і при бажанні відносно легко могли бути охоплені свідомістю однієї людини. Саме в цей момент, коли наука про літературу і психологія перебували на першх етапах свого розвитку, у них була підвищена здатність до взаєморозуміння. Пізніше, коли масив кожної з цих наук набув такої розгалуженості, а кожний розділ – такої спеціалізації, що охоплення їх однією свідомістю виявилось справою проблематичною, взаємодія між ними значно послабилася, а то й взагалі припинилася. У кожній з цих наук настав час «вузьких» спеціалістів, які не ризикували виходити за межі своєї наукової проблеми. Власне цим і пояснюється головна причина того, що в наш час, незважаючи на не раз декларовані наміри про співдружність психології та літературознавства, такої співдружності фактично немає.

Цей факт дає підстави говорити про один із чинників кризового стану науки про літературу, яка все більше герматизується, позбавляючись взаємообміну з іншими науками. Герматизація, відсутність спілкування із «зовнішнім середовищем», «варіння у власному соку» є ознакою самовиродження, яка, до речі, вже давно виявляється в нашому літературознавстві. Щоб переконатися в цьому, треба уважніше придивитися до характеру наукових смислів, які породжуються власне в сучасних наукових напрямках – у постмодернізмі, постструктуралізмі, «новій критиці», феноменології, герменевтиці, феміністичній критиці,

психоаналізі... Ні в якому разі не заперечуючи важливість усіх цих напрямів, усе ж треба погодитися, що нові наукові смисли, які породжуються в їхніх герметизованих, пройнятих снобізмом, світах, є за своїм характером нюансовими або ж, хай дозволено буде так сказати, метеликовими, такими, що важко вловлюються. Проте в таких нюансово-метеликових смислах є дві проблеми: по-перше, вони маргінальні, периферійні, віддалені від «того, що зветься суть»; по-друге, їхня істинність завжди відносна... Їх можна визнавати, але з таким же успіхом їхню істинність можна ставити під сумнів...

Інша річ – класика рівня трактату «Із секретів...». За який би франковий концепт, висловлений у цій праці, ми не взяли, він залишається абсолютно самодостатнім, впевненим у собі. Незважаючи на те, що сучасна наука (естетика, психологія, теорія літератури) має величезні напрацювання з кожної проблеми, що розглядалися в трактаті, все ж франкові концепти не можна відправляти в «архів» як безнадійно застарілі. Навпаки, дуже корисно опуститися або ж, з іншого погляду, піднятися до них, щоб виразніше побачити, краще зрозуміти й оцінити ті нашарування, що були нагромаджені всім подальшим розвитком науки над даним, скажемо так, початковим концептом. Це стосується усіх без винятку франкових думок, починаючи з міркувань про природу наукової критики, якими розпочато «Із секретів...», і завершуючи темпераментно висловленими думками про суть естетичного – вони становлять *pointe* трактату. Скажімо, розглядаючи концепт про нижню та верхню свідомості, які Франко вибудував, спираючись на досягнення тогочасної психологічної науки (Вунд, Штейнталь, Дессуар та ін.), маємо можливість оглянути те величезне наукове нашарування, що виросло над даним концептом у вигляді психоаналітичного підходу. Оглянути й зробити свої висновки, взявши до уваги ті безперечні досягнення, зроблені в психоаналізі, так само, як і те сумнівне, що явлене в цій науці і що слугує об'єктом для буквально знущальних коментарів. Одним словом, роздуми з цього приводу швидко перейдуть у філософську площину й стосуватимуться теми про відносність прогресу у сфері духовного буття людини...

3. Проте у франковому трактаті є надзвичайно суттєвий момент, над яким фактично не відбулося нашарування у вигляді подальших наукових розробок. Цей момент вирізняв дослідження Франка серед інших вагомих праць, що з'явилися в період першої і на даний момент найбільш продуктивної хвилі психологізації гуманітарних наук, яка сталася в останніх десятиліттях XIX сторіччя. Це стає очевидним, якщо порівняти трактат «Із секретів...» з працею Еміля Геннекена «Спроба побудови наукової критики» [2], у якій обгрунтовувався літературознавчий дослідницький напрям під назвою **естопсихологія** (естетична психологія). Талановитий французький вчений, який, на жаль, рано, у тридцятирічному

віці, пішов із життя, вельми переконливо доводив, що психологізація літературознавства є одним із засобів підвищення ефективності науки про літературу. Між працею Геннекена і трактатом Франка відчутний перегук, який навряд чи з'явився як результат прямого контакту – найвірогідніше сходження в деяких моментах пояснюється тим, що обидва талановиті автори тонко відчули «повів часу», прихід того періоду в розвитку гуманітарної науки, коли визріла потреба в її психологізації.

Геннекен виходив з того, що літературні твори треба розглядати з трьох поглядів – естетичного, психологічного та соціологічного. Він наголошував, що при дослідженні літератури треба виявити своєрідність емоцій, які породжуються твором, а також (увага!) засоби, котрими вони викликаються (породжуються, генеруються). Таку ж думку, яка є засадничою для рецептивної поетики, висловив і Франко. Проте, на відміну від Геннекена, він не лише констатував цей важливий методологічний принцип, а й зробив винятково вдалу, із застосуванням новаторських, блискучих за своєю ефективністю методичних прийомів, спробу дослідити чинники естетичної сили твору через моделювання його впливу на внутрішній світ читача. При цьому він сміливо й винахідливо використовував інструментарій, який йому змогла надати тогочасна психологічна наука.

Власне ця частина його трактату, де була здійснена спроба пояснити секрети поетичної творчості аналізом конкретних текстів з рецептивних позицій (тобто з позицій психології сприймання), залишається особливою сторінкою не тільки в історії української, а й світової літературознавчої думки.

На жаль, розвиток літературознавчої науки відбувався таким чином, що геніальне напрацювання Франка залишалося поза процесом. До нього мало зверталися, його майже не задіювали в літературознавчу практику. І не лише тому, що в радянські часи трактат Франка був кілька десятиліть під забороною нібито через його «ідеалізм», а й тому, вважаємо, що для оволодіння пропонованими його автором дослідницьким підходом треба було оволодіти психологічним інструментарієм.

А тим часом літературознавство, особливо ж та його найпосутніша частина, яка займалася осмисленням «секретів» художньої творчості, тобто працювала на царині поетики, перебувала в постійному пошуку методологічного інструментарію, котрий допоміг би ті секрети розкрити. Напрями цих пошуків постійно змінювалися (традиційно-філологічні підходи, формальна школа, структуральна поетика, інформаційно-математичні, семіотичні підходи...). Створюється враження зтяжнього, а то й безконечного блукання в пошуках ключа, який розкривав би «таємниці» художності. І в тому блуканні з'являються знахідки, які для того чи того напряду стають найбільш вагомими, такими, що вважаються його цінним набутком. Як приклад, можна навести поняття «очуднення»

(рос. «остраннение»), що було введено Віктором Шкловським. Це поняття виявилось вельми резонансним. На нього не раз виходили не тільки в літературознавстві, а й у кінознавстві, театрознавстві, загалом в естетиці. Саме воно, вже переіменоване і дещо трансформоване, але мало змінене у своїй суті, стало однією із найбільш уживаних операціональних категорій рецептивної естетики. У той же час Франко залишається єдиним ученим, який надав цій категорії науково-доказового, а значить, фундаментального обґрунтування.

Літературознавство, особливо ж у своїй методологічній частині, є безприкладно ентропійною або ж, хай буде дозволено так сказати, анархічною наукою, у якій окремий напрям через егоїстичну потребу вибудувати себе лише зі свого матеріалу, мало прислухалося до того, що відбувається в інших напрямках. Тому досить часто в принципі один і той же концепт присутній під різними іменуваннями у різних методологічних напрямках. Це не була міграція концептів – то було цілком автономне їхнє формування в межах одного напрямку. З одного боку, їхня повторюваність сигналізує про їхню істинність, засвідчуючи, що дослідники, які дотримуються різних методологічних доктрин, виходять на одні й ті ж результати. Проте, з іншого боку, треба розуміти, що така повторюваність нагадує «винайдення велосипедів», і причина цього одна – усім концептам не вистачало достатнього науково-доказового обґрунтування.

Парадокс полягає у тому, що переважна більшість тих концептів уже мала таке обґрунтування на базі психологічної науки – йдеться, зрозуміло, про трактат Франка. Але, як про це вже йшлося, цей трактат фактично не засвоювався літературознавчою наукою, залишався в її лоні неперетравним компонентом. Уважаємо, що до названих вище причин, які зумовили такий парадокс, треба додати ще одну, можливо, найбільш суттєву. Щоб зрозуміти її, треба перечитати відому статтю Ліни Костенко «Геній в умовах заблокованої культури». Для порівняння: концепти, що вийшли від членів групи ОПОЯЗ (Б. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов...), швидко й надовго стали складовими європейської та світової теоретико-літературної науки. За своєю значущістю і науковою перспективністю концепти франкового трактату не поступалися знахідкам російської формальної школи...

4. Методологічна концепція, розроблена у франковому трактаті, є цілісною або ж, іншими словами, системно організованою. У неї є кілька засадничих, тісно взаємопов'язаних принципів, які у франковій системі відіграють функцію системотворчих чинників. Перший принцип: «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового дослідження, якими послугується сучасна психологія» [6, 53]. Як знаємо, у наступні часи літературознавство не пішло шляхом, що його пропонував мислитель. Він же був глибоко, без

найменших сумнівів, переконаний у правильності саме такого шляху. І дуже просто, проте з максимальною переконливістю аргументував свою позицію. «Могло б здаватися, – писав Франко, – що се така ясна річ, що властиво не варто було так довго колесити, щоби дійти до неї, і нема пощо з таким притиском виголошувати сю тезу. Адже ж естетика є властиво наука про почування, спеціально про відчущання артистичної краси, – значить, є частиною психології» [6, 53]. Отже, перший методологічний принцип, висунутий Франком, полягає у визнанні того факту, що пояснювати вплив літературного твору на читача, тобто розкривати секрети його художньої сили, потрібно з допомогою інструментарію психологічної науки.

Другий засадничий принцип сформульований на останній сторінці трактату: «... в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження.

Уявивши собі те, ми відразу виходимо з метафізичного туману із пустої гри абстрактними поняттями і стаємо на полі реальних явищ, доступних для докладної обсервації і експерименту» [6, 118].

Звертаємо увагу не так на франкове визначення естетичного, як на його слова, що фактично виражають концептуальне розуміння ним природи мистецтва і – відповідно! – літературного твору. Франко розуміє твір як сукупність текстових (зрозуміло!) засобів, які впливають на читача. Для Франка це навіть не визначення, а кинуте мимохідь зауваження, в істинності якого він не має щонайменшого сумніву. Навіть зі своєю прозорливістю не міг передбачити, що в майбутньому в літературознавчій науці з'являться такі химерні моменти, коли твором називатиметься не скомпонований автором текст, а його відтворення у свідомості реципієнта. Проте це положення, при всій нав'язливості, з яким воно висловлювалося, все ж таки не утвердилося в науці, поступившись, врешті-решт, більш поміркованому концепту, який визнає, що відтворення тексту у свідомості читача відбувається за програмою, що закодована в самому тексті. Певною мірою це відтворення індивідуальне, таке, що визначається особливостями читача – його індивідуальним досвідом, специфікою внутрішнього світу і т.д. і т.п. (Див., напр., феноменологічний напрям).

Взаємопов'язаність зазначених двох принципів пояснюється таким чином: твір є системою засобів, кожний з яких «бере участь» у впливі на читача, здійснюючи при цьому «свій маневр» – свою функцію. Щоб дослідити цю функцію, пояснити процес утворення естетичної емоції, треба вдаватися до інструментарію психологічної науки.

На подібних засадничих принципах стоїть рецептивна поетика. Поетика твору бачиться як система прийомів (засобів). Якщо є прийом, значить, є його функція, яку можна дослідити, вдаючись до психологічного інструментарію. Йдеться про елементарні базові принципи. Але вони все-

таки **базові**, і на них тримається вся складна конструкція рецептивної поетики (Див. розділ «Системно-цілісна організація літературного твору» у кн. Ключека Г.Д. «У світлі вічних критеріїв». – К., 1989).

5. Більша і головна частина трактату «Із секретів...» якраз і присвячена розкриттю таємниці художності поетичних текстів через пояснення функцій літературних прийомів, з яких зіткано весь твір.

Як митець, майстер слова, що знав творчу технологію зсередини і мав на цій царині величезний досвід, Франко виявляв ці прийоми з неперевершеною винахідливістю і точністю. Як видатний мислитель-аналітик, з такою ж винахідливістю і точністю він моделював їхні функції, тобто моделював їхній вплив на читача. І все це робилося ґрунтовно, у певному методологічному алгоритмі, на широкому й досить розмаїтому матеріалі, у якому домінувала поезія Тараса Шевченка. Зрозуміло, такий вибір матеріалу для дослідження пояснювався тим, що поезія Тараса Григоровича зіткана з довершених у мистецькому плані прийомів, переважна більшість яких залишається і досі нерозгаданими «секретами» художності. Та частина трактату, у якій Франко здійснював конкретний аналіз конкретних творів, залишається для рецептивної поетики своєрідною класикою, котра не тільки засвідчує буквально тріумфальні можливості винайденого ним способу розкриття і пояснення таємниць художності, а й містить цінний методологічно-методичний досвід, який ще потребує осмислення.

За нашим глибоким переконанням, цей досвід був і залишається унікальним. У тих напрямках літературознавства, які тією чи тією мірою наближені до рецептивної поетики (феноменологія, рецептивна естетика, рецептивна критика...) і схильні до моделювання процесів сприймання літературного твору читачем, дуже рідко трапляються спроби дослідити вплив конкретної текстової структури на сприймача. Натомість представники зазначених напрямів вибудовують свої міркування на абстрактному рівні, варіюючи при цьому окремі висновки про способи впливу художнього тексту на читача або ж, що все-таки дещо інше, про способи сприймання читачем художнього тексту. Одна з таких постійно варійованих думок стосується того, що у феноменології іменується як **інтенціональність**. Йдеться про спрямованість свідомості на об'єкт, що дозволяє особистості створювати, а не пасивно сприймати навколишній світ у його предметності. Іntenціонально сприйнятий світ – це світ, витворений особистістю в процесі сприймання зовнішнього, «об'єктивного», світу. Твір – інтенціональний продукт. Тут заперечень немає. Повторюємо: ця думка варіюється і набуває різних термінологічних поіменувань, починаючи від Олександра Потебні. Але ось біда: далі подібних констатацій справа не йде. На цьому весь пізнавальний потенціал наукових напрямів, що близькі до рецептивної естетики, вичерпується. Справа немовби зроблена, хоч фактично вона лише розпочата. Так, твір є

інтенціональним явищем, що створений у свідомості читача, відповідно його, читача, інтенціональності. Проте майже не говориться про те, що інтенціональність читача в процесі сприймання твору перебуває під величезним формувальним впливом тексту. Цей вплив теж має свою спрямованість (інтенцію). Рівень художності твору, його впливовість визначається силою його інтенції або ж, іншим словом, його енергетикою. У тому світі, що утворюється у свідомості читача в процесі цілісного сприймання художнього твору, звичайно ж є якась складова індивідуального світу читача. Проте домінує світ, витворений письменником і переданий через текст читачеві. Хай тут аргументом буде геніальна у своїй простоті й точності дефініція мистецтва, що належить Л. Толстому: «Мистецтво – це людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина певними зовнішніми знаками свідомо передає іншим пережиті нею почуття, а інші люди заражаються цими почуттями і переживають їх» [4, 290]. Художність тексту визначається мірою його тотальної мобілізованості (іншими словами, його системною організованістю) на «зарядження» читача певними смислами та емоціями. **Всі секрети художньої творчості містяться в тексті** – на жаль, ми просто змушені констатувати цю просту і, здавалося б, надто очевидну істину з метою автономізуватися від породжених постмодерністською ситуацією, яка є **ситуацією пересичення**, уже згадуваних концепцій, у яких твором вважається не сам текст, а його відтворення в індивідуальній свідомості читача.

Порівнюючи набуток інформації про секрети художнього слова, що містяться в активі рецептивної естетики й близьких до неї напрямів, з відкриттями, які здійснені в трактаті Франка, досить легко і без сумнівів віддаєш перевагу останньому. Це парадоксальний висновок, допускаємо навіть його дискусійність. Проте можна визначити основну причину наукової успішності трактату. Франко аналізував конкретні тексти, а не намагався пояснити секрети художності на абстрактному рівні, як це фактично роблять представники рецептивної естетики. У зв'язку з тим, що талановитий митець володіє безліччю ексклюзивних виражально-зображувальних прийомів, кожний з яких і є фактичним секретом художності, а високохудожній твір за своєю структурою теж є неповторним. Кожна спроба «зразкового» (Умберто Еко) чи ж «імпліцитного» (В. Ізер), чи ж «інформованого» (С. Фіш) читача-інтерпретатора змодельювати вплив тексту на реципієнта містить у собі великі можливості у відкритті секретів художності. Їх, тих секретів, безліч. Звичайно ж, вони класифікуються на базових парадигмах як філології, так і психології, набуваючи при цьому концептуальності.

Отже, секрети художності найдоцільніше вивчати способом аналізу конкретних художніх текстів за умови, що цей аналіз на засадах

рецептивної поетики здійснюється зразковим (імпліцитним, інформованим) читачем-аналітиком.

6. Зупинимося на деяких моментах досвіду Франка.

Основний методологічний принцип розробленого Франком способу аналізу полягав у тому, що він визнавав величезну роль уявлень, які виникають у свідомості читача в процесі сприймання ним текстів. Саме в цьому моменті наявне пересікання рецептивної поетики, для якої даний принцип є засадничим, з феноменологічним підходом.

Здійснений Франком конкретний аналіз поетичних текстів однозначно засвідчує, що момент появи у свідомості читача образних уявлень запліднений емоційністю, яка для дослідника має естетичну сутність. Емоції ж у свою чергу, якщо вони набувають естетичного забарвлення, виражають смислову енергію. У такому разі розгадка таємниць художнього тексту полягає у розкритті його здатності викликати в читача передусім зорові уявлення. Поява слухових і дотикових вражень не ігнорується, їм віддається належне, вони часто є супровідними зорових уявлень. Аналізуючи конкретні поетичні тексти, Франко переконливо розкрив чимало прийомів, завдяки яким текст збуджує образну уяву читача.

Наступний важливий крок дослідника полягав у тому, що він, виділивши два головних «змисла», зоровий та слуховий, поставив їх у центрі двох проблем – «Поезія і музика», «Поезія і малярство». Ці проблеми на той час були далеко не новими – вони розглядалися задовго до Франка. Та й тепер вони вельми актуальні, якщо взяти до уваги інтерес до проблеми синтезу мистецтв, що іноді виявляється в нашій науці. Проте у виокремленні Франком зазначених двох проблем є вагомий методичний сенс, який досі недостатньо осмислений і використаний. Річ у тому, що таке виокремлення утворює два наукових поля, кожен з яких може розроблятися автономно, що означає формування на кожному полі окремої системи адекватних дослідницьких прийомів, окремого наукового тезаурусу й досвіду. Йдеться про можливість здійснити серйозний прорив у розумінні енергетики художніх текстів, що мають міметичну природу: поєднання виражальних можливостей мистецтва слова, мистецтва музики і мистецтва живопису є одним із чинників інтенсифікації художнього впливу. На жаль, на обох зазначених наукових полях з часів Франка зроблено не так і багато. Поява «Сонячних кларнетів» Павла Тичини певним чином стимулювала розробку проблеми синтезу мистецтва слова і мистецтва музики. Проте дослідники навіть і не помітили, що дивовижна художня енергетика знаменитих «сонячнокларнетних» поезій однаковою мірою породжена не лише музичним, а й живописним началом – художнє мислення Тичини сформувалося не тільки під впливом його абсолютного музичного слуху, а й неабиякого таланту до живописання.

Створюється враження, що наше літературознавство вже давно змірилося зі своєю неспроможністю домогтися вагомого успіху в підкоренні фортеці під назвою «поетика Тараса Шевченка» – джерела вулканічної енергетики Шевченкового слова залишаються фактично нерозгаданими. (Кажу це, добре усвідомлюючи і поважаючи все, що напрацьовано в цьому напрямі). Невивченим залишається живописний компонент поезій «Кобзаря», який при вмілому аналізі з франкових рецептивних позицій, тобто з позицій рецептивної поетики, здатний розкрити найвагоміші секрети художньої сили Шевченкових поетичних текстів. Чомусь майже не береться до уваги, що Шевченко був професійним живописцем, дивився на світ як живописець, і це його бачення стало органічною складовою його художнього мислення. Творені ним тексти повною мірою відображають цю складову.

У трактаті міститься чимало спостережень, котрі можна інтерпретувати як першовитоки окремих засобів методики моделювання художнього впливу текстів на рецепієнта. Франко застосовував прийоми, наближені до семіотики. Трапляється чимало спроб пояснити природу сугестивного впливу. Наблизився автор трактату й до методичного підходу, котрий пізніше в рецептивній естетиці і в герменевтиці іменуватиметься, як «побудова смислу».

Для моделювання функцій багатьох поетикальних прийомів Франкові в більшості випадків не вистачало відповідного психологічного інструменту. Він був просто не напрацьований у тогочасній психологічній науці. До речі, така ситуація зберігається і досі, бо вкрай рідко трапляються випадки, коли психологи свідомо працюють над проблемами, які є актуальними для дослідників поетики. Крім того, літературознавці не створюють певні програми, що мали б форму **тематичного замовлення** на психологічні дослідження в галузі поетики. Йдеться про формулювання питань, котрі цікавлять дослідників поетики, відповіді на які перебувають у сфері компетенції психологів. Наприклад, одне з перших питань, на яке наштовхується літературознавець, аналізуючи функціональність прийомів мовного рівня, стосується механізму виникнення зорових уявлень і їхніх зрощень з певними емоційними станами. Не обійтись без допомоги психологів і в розв'язанні питання про механізми навіювання, якими наділені високохудожні тексти, і т.д, і т.п.

Якщо Франкові не вистачало даних психологічної науки для пояснення функціональності того чи того прийому, він «брав на себе» моделювання його впливу на рецепієнта. Як митець він знав із середини процес творення секретів художності; як людина із рідкісним аналітичним розумом, він був здатний розкрити й пояснити ті секрети. І тому маємо всі підстави думати, що із його трактату психологи можуть взяти для себе більше, ніж він узяв у них.

Висновки

1. Сучасне літературознавство вже давно перебуває у латентному стані безпорадності, коли йдеться про розкриття секретів художності. Поява все нових наукових напрямів, і ті скромні результати, що стають їхніми набутками у сфері поезики, лише підтверджують наявність методологічної кризи.

2. Трактат Фвана Франка «Із секретів поетичної творчості» із часу його появи і до сьогодні був і залишається чи не найбільш ефективним проривом у пізнанні секретів генерування літературним текстом художньої енергії. Такий успіх був забезпечений багатьма чинниками, серед яких найголовнішими є: а) могутній аналітичний дар Франка, що був посилений здатністю до інтроспекції – глибокого спостереження «бурхливих процесів творчості, що проходили у його власній душі – душі художника, що обігнав час» [1, 4–5]; б) головний методологічний принцип, що його застосував Франко, – йдеться про принцип моделювання на засадах психології художнього сприймання процесу впливу літературних прийомів на реципієнта.

3. Зазначений методологічний принцип є головним для рецептивної естетики, яка сформувалася в координатах системного підходу. Останнє означає, що рецептивна поезика ґрунтується на визнанні літературного твору як системно організованої цілісності, найменшим складовим компонентом якої є прийом. Трактат Франка містить величезний спектр засобів дослідження функцій прийомів. Пояснення таких функцій є нічим іншим, як розкриттям секретів художності літературного тексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адельгейм С. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
2. Геннекен Еміль. Опыт построения научной критики. – СПб, 1892.
3. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М., 2004.
4. Лев Толстой про мистецтво. – К., 1979.
5. Літературознавча рецензія і компаративістський дискурс / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль. – 2004. – С. 43.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Григорій Ключек – доктор філологічних наук, професор, академік ВШ України, член Національної спілки письменників України, заслужений діяч науки й техніки України, ректор КДПУ ім. В. Винниченка, завідувач кафедри української літератури та журналістики.

Наукові інтереси: творчість Т. Шевченка, методологія системного аналізу літературного твору, рецептивна поезика.

ІДЕЙНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ МОДУС ВІСНИКІВСТВА (ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЯВИЩА)

Олег БАГАН (Дрогобич)

У студії подано проблематику формування ідейної бази вісниківства як однієї з головних течій в українській літературі міжвоєнної доби. Автор розширює культурологічні параметри цього явища, ставить його в контекст європейської ірраціоналістичної філософської думки, уточнює поетикальні аспекти стилю «вольовий неоромантизм».

The article represents problems forming the idea base of «visnykivstva» as the main streams in Ukrainian emigration literature between World Wars. The author widens margins of this phenomenon. He puts it in content of Europe irrational philosophy and cultural thought.

У сучасному літературознавстві зберігає свою тривкість проблема ідейно-інтерпретаційних підходів до теми вісниківства, тлумачення світоглядних та естетичних засад цього літературного (і культурного) явища, його місця і ролі в національній історії і культурі ХХ ст., його поетикальних особливостей та стильових відкриттів. Проблемою є сама назва явища – «Празька школа» чи «Празька група», – що явно замулює традицію, джерела та культурно-інтелектуальні параметри вісниківства як ідейної течії українського консерватизму (вужче – націоналізму), як морально-ментальної та інтелектуальної формації революційного покоління, котре сформувалося у вихорах Революції і війни за незалежність (191–20 рр.). Насправді ця літературна течія, що найточніше може бути визначена як «вольовий неоромантизм», започаткувалася відразу після війни в таборах інтернованих вояків Армії УНР в еміграції і на сторінках переважно стрілецької та націоналістичної преси в Галичині, тобто ще на початку 1920-х рр., а не в їхньому кінці, у Празі. Центральним, «ядровим» виданням тієї бурхливої і завзятої доби був журнал «Літературно-науковий вісник» (від 1933 р. – «Вісник»), що виходив у Львові від 1922 р. Лише через вивчення його філософських, ідеологічних, естетичних концептів можна доглибинно збагнути світоглядні й художні засади творчості письменників-вісниківців – найяскравішими серед яких були Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, Ю. Липа, У. Самчук, О. Теліга, Ю. Клен, О. Стефанович, О. Лятуриська, Б. Кравців, О. Бабій. Саме на сторінках «Літературно-наукового вісника» і «Вісника» розгорнулася нова хвиля культурологічної думки (Д. Донцов, М. Шлемкевич, Ю. Липа, Є. Маланюк, Р. Єдник, М. Островерха, Є. Онацький, Д. Віконська, В. Янів), нова літературна критика – традиціоналістського і волонтаристського змісту (Д. Донцов, М. Мухин, Є. Маланюк, О. Грицай, Л. Луців, М. Островерха, О. Бабій, Б. Кравців, Н. Геркен-Русова та ін.).

Зрештою, саме ці видання, а ще книги Д. Донцова, дали поштовх, стали моделлю для розростання цілої низки націоналістичних журналів («Сурма», «Розбудова нації», «Студентський вісник», «Пробоем» (Прага), «Смолоскипи», «Дажбог», «Обрії», «Напередодні», «Шлях нації» (Львів), «Самостійна думка» (Чернівці) та ін.), були моральним та ідейним стимулом для ряду визначних ідеологів, культурологів і науковців (М. Сціборський, Д. Андрієвський, Ю. Вассиян, Р. Бжеський (Р. Млиновецький), О. Бойдуник, І. Мірчук, С. Шелухин, В. Щербаківський, С. Смаль-Стоцький та ін.). У сумі всі ці люди здійснили справжній ідейний, інтелектуальний і, головне, настроєвий переворот в українській культурі міжвоєнної доби. Їхній всебічний вплив на українську культуру був перерваний тільки катастрофами Другої світової війни. Закономірно, що не бачити взаємозалежності між ідеологією (філософією) доби і літературою, говорити про якусь «ізолювану» «Празьку школу» і при цьому всіляко маргіналізувати роль ЛНВ і «Вісника» – означає не відчувати Духу Епохи.

Щоб довести наші полемічні тези, запропонуємо невеликий екскурс в історію ідейних шукань героїчного пореволюційного покоління, запропонуємо свою версію бачення його культурологічних параметрів. Без з'ясування цього, вважаємо, вивчення естетичних засад творчості головних письменників-вісниківців буде неповним, у науці зберігатимуться суперечливі концепції щодо визначення особливостей їхньої поетики: чи то «експресіоністської», чи «символістської», чи «заідеологізованої» (а тому нібито маловартісної). На нашу думку, творчість вісниківців (за кількома винятками, зумовленими природними особливостями окремих талантів) була якісним й оригінальним українським варіантом розвитку великої художньої традиції європейського **неоромантизму** і **парнасизму**. Це була гідна відповідь аристократичного духу нації на поширення в культурі й мистецтві різних версій художнього масовізму (розважальна маскультура та советська агітаційна («колгоспна») література) й деструктивного авангардизму. Це була прометеївська спроба зберегти Сакральне в епоху торжества безбожництва, зміцнити Духовність – у час наступу матеріалізму, врятувати Націю – у добу сплеску нового імперіалізму. І зробити це вісниківці потрапили, старанно культивуючи і рафінуючи класичні (аж від античності) формально-виражальні засоби мистецтва.

«Ми ж – люди Середньовіччя – з Вами, пане Юрію. А ця епоха – епоха жидо-буржуазії і духовної прокази», – писав 1927 року Є. Маланюк Юрієві Липі [6, 103]. Саме в цьому – у поверненні традиціоналістської духовності й свідомості, які найповніше були виражені для європейців в епоху Середньовіччя, – полягала сутність правоконсервативного бунту проти ідеалів та вартостей матеріально-технічної та ліберально-раціоналістичної цивілізації. До Середньовіччя, його етики й героїки,

релігійного пафосу і духу вічного неспокою постійно апелює Д. Донцов, і ця його концепція мислення і настроєвість дістають завершення у трактаті «Дух нашої давнини» (1944). Типовою поетесою Середньовіччя називає він Лесю Українку, яка постійно тужила за цими шляхетними і пристрасно-щирими часами («Поетка українського Рісорджименто», ЛВН, 1922, №1 і 2.) У № 2 відновленого ЛВН він наводить слова Стендаля про потребу почуття середньовічної «небезпеки», тобто щоденного зусилля, напруження волі, відчуття відповідальності, аскези. У статтях на літературні теми Д. Донцов безнастанно наводить приклади середньовічних героїв, письменників, середньовічного етосу і запалу як зразки для наслідування сучасними письменниками.

Це було відображенням того зламу у свідомості європейської інтелігенції, який намітився наприкінці XIX ст. і завершився після 1-ї світової війни, що його найглибше осмислили мислителі-іраціоналісти – Е. Гартман, В. Дільтей, М. Шелер, В. Зомбарт, О. Шпенглер, Ш. Морра, Б. Кроче, Дж. Джентіле та ін. Щодо самого Д. Донцова, то перелом у його світогляді в напрямку від модного тоді соціал-демократизму до консерватизму стався ще 1909 р., після знайомства в польському курортному місті Закопане із В. Липинським та польським критиком-волонтаристом Станіславом Бжозовським [15, 76]. Можна думати, що увага й пієтет до Середньовіччя як епохи, коли був викресаний менталітет і характер європейської людини як вічного Лицаря і Конкістадора, посилювався у Д. Донцова, зокрема, під впливом твору О. Шпенглера «Занепад Заходу», який щойно після війни вийшов у світ (1918–22). Він дуже часто цитує О. Шпенглера з різних приводів. Наведемо зразок мислення цього філософа, який так потужно вплинув на європейську, і українську в тому числі, свідомість міжвоєнної доби. Ось як він узагальнює, що таке європейська людина, сформована Середньовіччям, готичним духом: «Якщо ми узагальнимо все це: аспект зіркових просторів, до яких розширилася коперніканська картина світу, підкорення земної поверхні західними людьми слідом за відкриттями Колумба, перспективу масляного малярства і традиційної сцени театру, й одухотворене почуття батьківщини; якщо ми додамо до цього цивілізаційне захоплення швидкими засобами зв'язку, упокорення повітря, мандрівки до Північного полюсу і сходження на майже недосяжні вершини гір, то з цього всього виникне прасимвол фаустівської душі, безмежний простір, у виді похідних якого ми й повинні розуміти особливі, суто західні в цій своїй формі структури міфу душі: «Волю», «Силу» і «Дію» [16, 523–524].

Загалом весь твір О. Шпенглера – це гімн *енергії* духу. Німецький філософ достеменно описує й аналізує все те, що робило європейців величними й героїчними, творчими й містичними та протиставляє «епоху готики» – Середньовіччя – занепадові й здрібнінню людини в скептично-матеріалістичній сучасності. «Фаустівське світовідчуття *діяння*, що

клекотало в кожному великому мужеві, від Штауфенів і Вельфів до Фрідріха Великого, Гете і Наполеона, спрIMITIVІзувалося до філософії *роботи*... Галілей, Кеплер, Ньютон вершили наукові діяння, сучасний фізик *виконує вчену роботу*» [16, 541]. Сучасність – це комашник споживачів, виплід великого міста замість органічної селянської людини – хлібороба і християнина, пройнятого радістю буття, – замість лицарського стилу життя європейської шляхти.

Центральним висновком трактату є теорія про *культуру* і *цивілізацію*, періоди духовно-творчого горіння і меркантильно-бездуховного існування людства, яке почалося від XIX ст., з такою сентенцією: «Сутність кожної культури – релігія; відповідно, сутність кожної цивілізації – іррелігійність» [16, 546]. Такими ж вкрай негативними є характеристики сучасного натуралістичного, модерністсько-декадентського, себто позбавленого «готичного» ідеалізму і героїки, мистецтва цивілізаційної доби.

Повоєнне покоління у 20-і роки дає вичерпну критику ідеалів та вартощів XIX ст. як епохи хаосу, бродіння, сліпих і наївних поривань, негачії глибинних і насущних принципів буття народів, як епохи виходу на світ і торжества плебейської, анархічної і примітивно-меркантильної Маси. Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет, якого теж вельми шанували Д. Донцов і вісниківці, пише про це: «Прогресистський лібералізм і Марксів соціалізм гадають, що їхнє вимріяне майбутнє сповниться невідступно, з неодмінністю, подібною до астрономічної. Приспавши сумління цією ідеєю, вони випустили з рук стерно історії, перестали бути насторожі, втратили спритність і дієвість... сьогодні світ здається позбавленим планів, сподівань та ідеалів» [13, 38]. На його думку, школи XIX ст. навчили маси «техніки модерного життя», але не виховали їх, не «прищепили духу» [13, 42]. Загалом «дев'ятнадцяте століття ... поставило пересічну людину – широку суспільну масу – в життєві обставини, докорінно протилежні старозвичним» [13, 46]. Отже, визначає головну сутність епохи модернізації як *антитрадиціоналізм*.

У «Бунті мас» Х. Ортега-і-Гассет описує основне протистояння в індустріальному суспільстві: це протистояння між елітою, аристократією, що продовжує традиції лицарсько-шляхетської Європи, і юрбою, невиразним і антигероїчним тлумом споживачів. «Для мене, – пише він, – шляхетність – це синонім напруженого життя, що постійно прагне перевершити себе, прорватися від старих досягнень до намічених обов'язків і вимог» [13, 51]. Справжні аристократи – «це аскети» [13, 52]. Хоча він розуміє, що родові аристократії приречені на отупіння і вимирання, тому їх мають заступити нові верстви людей, здатних робити велетенські вольові зусилля. Усі ці положення переходять у вісниківську філософію й естетику. Саме проти цього здрібніння людини, її доглибинної меркантилізації буде спрямоване вістря націоналістичної критики. Х. Ортега-і-Гассет упевнений: «Немає сумніву, що треба

перебороти лібералізм дев'ятнадцятого століття» [13, 71], хоча й наполягає на тому, що треба взяти в майбутнє його непроминальні цінності: ідеї толерантності, широкої свободи, законності та ін. Спокуса опанувати маси загубила фашизм і більшевизм, які втратили при цьому «добру пам'ять», тобто відчуття історії, її етику й естетику [13, 70]. При цьому він заперечує і націоналізм [13, 135], але цей момент, очевидно, не брався до уваги вісниківцями. Крім того, їм була дуже близькою теза про потреби формування нової еліти, – «провідної верстви», «луччих людей» – у формулюваннях Д. Донцова.

Й остання глобальна теза Х. Ортеги-і-Гассета: XIX ст. втратило свідомість Історії, не відчуває її, «хоч у ту добу спеціалісти дуже вдосконалили її як науку» [13, 69]. У цьому, як і в інших подібних висловлюваннях філософів-іраціоналістів (В. Дільтея, Б. Кроче, Г. Зіммеля та ін.), можна додати їхній вплив на історіософські контенції вісниківців. В есе «Дещо про історію» Є. Маланюк пізніше написав: «Історична пам'ять – то не лише «знання історії»... То є *живе* відчуття самого струму історії. То відчуття історії як живого *організму*, як феномена, що – при всій мінливості своїх епохових облич – заховує незмінно свою *внутрішню* істоту» [9, 472]. Далі, протиставляючи М. Грушевському В. Липинського, він захоплено говорить про «дух» і «стиль» його книги «Z dziełów Ukrainy», з якої просто «бухало історизмом, справжнім, реальним, майже намацальним...» [9, 473]. Ю. Липа говорить про потребу «живої історії», спертої на уважне і скрупульозне вивчення щоденників, епістоляріїв, міських книг, які здатні поглибити інтуїтивне вникнення в минуле [5, 114]. Цим він десь перегукувався з методологічними ідеями знаменитої французької історичної школи «Анналів» (М. Блок, Ф. Бродель, Е.-К. Лябресс та ін.). Важливим для нього є почуття «радості і гордості» від дотику до історії, яким двигить «Історія Русів» і якого так бракувало позитивістам [5, 113].

Перше есе, яким починається книжка Ю. Липи «Бій за українську літературу», так і називається: «Бій з дев'ятнадцятим», тобто з матеріалістично-раціоналістичним століттям капіталізму, де «все скатальоговано, все занумеровано, все сплощено доктриною найбільш нівеляційною, яка була в Європі від початку її історії» [5, 7]. Тим-то на «Порозі століття» (назва останнього есе) постає завдання: «Визволити людину від матеріалізму, від примусу зиску і від винаходів» [5, 145]. А метою життя має бути: «Переживання найглибших мітів людства, *зорганізування по-своєму* почуття – це є підстава зросту української духовності» [5, 148]. Інакше кажучи, лише через занурення в них і засвоєння найбільших духовних і культурних традицій світу, пройнятих настроєм божественного трепету і героїчного лету духу, може відбутися звільнення людини від матеріально-технічної залежності, від цивілізації.

Подібно формулює думку в статтях й О. Ольжич, чиї висловлювання важливі й показові з огляду на те, що від 1937 р. він очолював культурну референтуру в ОУН і тому змушений був дуже точно формулювати світоглядні положення націоналізму стосовно понять естетики, завдяки чому ми маємо змогу наочно простежити, як політичні інтенції руху трансформувалися в художні концепції та образи й навпаки. Для нього 19-е століття – це занепад вольового чинника «під впливом космополітичних ідей» [12, 205], в українському варіанті – драгоманівства.

А ось як змальовує світоглядну революцію межі століть Д. Донцов у статті «Про «молодих» (ЛНВ, 1923), зверненій якраз до молодого покоління письменників, до майбутніх вісниківців: «Доба, в якій живемо, се правдиво революційна доба. Ся революція почалася... вже в кінці минулого віку, і не лише на політичному тлі: се була інтегральна революція, революція світогляду цілих поколінь [...] в науці, мистецтві і літературі. Детермінізм у науці і феноменалізм у філософії не знали нічого, окрім вічних законів матерії і видимого світла явищ, «річ в собі», таємна суть всього живущого – не існували для них, факт і еволюція панували над всім: і над людиною, яка хотіла чи ні, але мусіла подобатися «обставинам», і над її творчістю. Все було «розумне» на сім світі, а *dernier inconnu* Сілли-Прідома – смішною метафізикою. В штуці се був час імпресіонізму, в літературі – панування натуралізму» [2, 267].

Звернімо увагу, на кого посилається Д. Донцов: на французького поета-парнасця Ш. Сюлли-Прюдома. Тож акцентуємо, що традиції вісниківського неоромантизму треба шукати в європейському парнасизмі, сприйнятому та захоплено, очевидно, через естетику Лесі Українки.

Далі Д. Донцов узагальнює: «Революція, яка здетронізувала святих позитивізму, принесла на їх місце інтуїтивізм у філософії (Бергзон) і експресіонізм у мистецтві і літературі (в поезії звали його спершу «символізмом») ... Се був бунт во ім'я всього стихійного, підсвідомого людської душі. На місце розуму прийшло відчуття, на місце законів – особисте «хочу», на місце феномена – містика. На початку ж усього поставлено волю, що не знає компромісів, а властиво її праформу-неясний гін. Світ з'явився знов як гра бурливих, свавільно бушуючих сил... Людське «Я», його автономна творчість і невсипущий активізм стали самоцінністю... Етичний пафос і «аморальність», *fas* і *netas*, насолода творця і злоба руїнника, все змішалось в культурі нашої сили і влади, яка ненавидить все миршаве, засуджує на смерть, і яка є одинокою запорукою перемоги в нашу епоху розвіяних ілюзій, безприкладної нужди і війни всіх проти всіх» [2, 267].

Треба зазначити, що пізніше Д. Донцов відійшов від захопленого тлумачення експресіонізму як еманції відвічної енергетики людського активізму, волюнтаризму. Це було спричинене тим, що він, очевидно, не вповні і неточно зрозумів і сприйняв експресіонізм, у якому були як

волонтаристсько-романтичні тенденції, так і нігілістично-деструктивістські. визначаючи політологічно, «праві» і «ліві». (Див. кн. «Експресіонізм і експресіоністи» – К. Сяйво, 1928). Предтечами експресіонізму були, з одного боку, С. Георгіе – модерністський презентант європейського парнасізму, а з іншого – Ф.Кафка – духовний батько європейського авангарду .

Цю розгорнуту цитату ми навели ще й для того, щоб передати сам стиль мислення вісниківства і настроєвість епохи. Це була глибинна свідомість того, що ілюзії і довірливість, уповання на матерію і поступ епохи гуманізму-раціоналізму скінчилися крахом, що неunikнено панує над людством інший Закон: Змагання, Віри, Традиції. І звідси приходить усвідомлення наступу матеріалізму, безбожництва та міщанського примітивізму, якими зручно користуються деструктивні й людиноненависницькі сили Зла (комунізму-большевизму), як підступів вічного Диявола, Мефістофеля. Є. Маланюк, у якого це сприйняття світового демонізму особливо загострене й чутливе, пише: «Від Еразма з Роттердаму до Фюербаха, до звільгаризованого «мавп'ячого» дарвінізму, від Спінози до Маркса і його російських коронованих і некоронованих наступників – сили абсолютного зла безнастанно намагаються детронізувати людину, як образ і подібє Бога, перетяти зв'язок людини з божеством, видихнути, видмухнути з неї те живе, що вдихнув був в Адама Творець і спровадити людину *назад*, до тварини, до глини, до мертвої порохніючої матерії...» [8, 62].

У цій же статті – «До справжнього Шевченка» (1937) – він, говорячи про Шевченка як про Особистість, котру виплекала європейська культура «від антики», Особистість у вищому сенсі вічного романтичного бунту проти всякого пониження свого призначення і духовної висоти, пише: «...чи не був же романтизм, як явище історичне, бунтом [...] особистості, zagrożеної зловісним наступом «прогресу», всілякої механістики, наступом гальванізованого темними силами ідола матерії, ідола колективно-розкладової безобличности, безособовости? Тієї безіменної, заразливо-трупної, смертоносної потвори, що під псевдонімами «гуманізму», «просвічености», «соціалізму», загалом матеріалізму, поглинула всяку особовість, отже й національну, всяку органічність, отже й культурну, всяку історичність і всякий лик, отже «образ Божий» [8, 61].

Тут же Є. Маланюк дає своє розуміння романтизму як універсального духу ідеалізму. На його думку, він був вже і в античності «з його мітами про боротьбу титанів і вічну плодотворчу чинність матері-природи. Романтизм живе в Середньовіччю і Ренесансі. Він чуйно стоїть на сторожі людини і народу» [8, 62]. Це духовна здатність поетизувати світ і буття, підноситися над усім тимчасовим і матеріально-приземленим, це колосальний дух культуротворчості як заперечення такого ж універсального в бутті людини прагматизму та практицизму. Отже,

світоглядні ідеї вісниківського неоромантизму треба шукати в концепціях традиційного романтизму, збагненого як онтологічна антиномія матеріалізму. В іншому місці, переходячи у сферу естетики, Є. Маланюк характеризує європейський романтизм ХІХ ст. як «бунт особистості проти ... агресивно-смертельної, абстракції «розуму», проти всього того, що на початку ХХ ст. на наших очах почало здійснюватися» [8, 145]. Вічна героїка романтизму по-рятівному протистоїть настроям декадансу, духовної анархії, ахристиянізму, гіперінтелектуалізму та штучності доби Модерну, яку поет із жалем називає «трудною, переломною і назагал нерадісною» [8, 146], овіяною «позитивістично-імпресіоністичним туманом» [9, 17].

Прекрасною ілюстрацією до того, як розуміло націоналістичне покоління глобальну трансформацію історії і культури, так би мовити, в українському ракурсі, як оцінювало ідеали та вартості позитивістсько-ліберальної доби, можуть послугувати роздуми і висновки Д. Донцова про значення діяльності центральної постаті тієї доби – Івана Франка. У статті «Трагедія Франка» (ЛНВ, 1926), яка писалася, певно, паралельно з трактатом «Націоналізм» (1926), де також дано цілісну концепцію критики світогляду І. Франка, Д. Донцов визначив причини морально-ідейного занепаду українства, через що воно не змогло ані завоювати державність, ані виробити собі справді *національну*, здобувну свідомість і почуттєвість. Він писав: «Церква, держава, авторитет, навіть релігія, закон сильнішого, право організатора суспільности – все відкидав він у патосі негатора... А за зброю йому стали – скрайний *раціоналізм*, і, власне, *гуманітаризм*. Перший мав здерти містичну авреолу зі «старих цінностей», другий – знищити сей «світ насильства і зла».

Кажу, така реакція принесла багато додатного в українську національну ідеологію, бо була могутньою зброєю до повалення чужих богів, яким кланялися в нас. Але коли сю роботу dokonano, Франко опинився перед порожнім місцем... він не хотів признати старої мудрости: що в сім світі той згине, хто не засвоїть собі його суворої моралі боротьби; він забув, що на те лише осудив непомильність розуму римський первосвященик, щоб проголосити догмат власної непомильности; що революційна Франція на місце релігії Церкви встановила «релігію розуму». Він не хотів знати, що вольтерівським сарказмом і людяністю можна звалити старі правди, та не поставити натомість нові; що для того потрібні не «розум без віри основ», лише новий фанатизм, а замість гуманности – любов, що стоїть понад милосердям... Нищучи насильство – він прокляв і силу; нищучи віру в чужі цінності, знищив і всяку віру; приймаючи лише те, що ми «льогікою розсудим», сміючись з «фантазій» та «оман» чужих панів, бо вони вимагають жертв від нас, – він скінчив війною проти всяких відірваних ідей, до яких ідеться через сльози і терпіння мільонів» [8, 127]. Подібно трактує постать І. Франка і

Є. Маланюк у статтях «В пазурах раціоналізму» (1927), «Франко незнаний» і «Франко як явище інтелекту» (обидві – у 1956 р.).

Отож, велетенським переворотом у системі національної ідеології після Революції стало усунення соціалістичної ідеї Прогресу і заміна її ідеєю вічного Сакруму. Релігійність розуміється відтепер як колосальний чинник загальнонаціонального і культурного піднесення, а не як «ретроградна традиція», «патріархальщина» і подібне. Зазначимо, що ще в дореволюційні часи Д. Донцов, передусім на сторінках журналу «Шляхи», у ряді статей запропонував цю ідейну переорієнтацію. У контексті свого оксиденталізму він уже тоді збагнув колосальну значущість католицизму («Справа унії», Шляхи, 1916, №5), роль греко-католицизму як факторів боротьби за історичне самоутвердження українців і духовне переродження їх. Цю концепцію він продовжив у статтях «Церква і націоналізм» (ЛНВ, 1924, кн. V) та «Патрія чи Екклесія» (ЛНВ, 1928), де заявив про духовно-інтелектуальну перевагу католицизму, про потребу поєднання прагнень українського націоналізму і Церкви (очевидно, Греко-Католицької). Пізніше ці накреслення були проілюстровані в окремій брошурі «Кардинал Мерсіє – слуга Бога і нації» (1935), виданій у «Книгозбірні Вістника». Багато захоплених означень католицизму розсипано в різних інших статтях Д. Донцова. Явно видно, що він у 20–30-і рр. сприймав католицизм під впливом О. Шпенглера як сутнісно-глибинну еманацию європейського, «готичного» Духу, який проймає всю почуттєвість і діяння європейської людини, бо навіть протестантизм є лише віддзеркаленням католицького способу переживання і трактування світу, хоч і побудований він на бунті проти нього. Відтак усе вісниківство проймається великою симпатією до католицизму. Є. Маланюк безпосередньо прийняв латинський обряд. В інших письменників, особливо в Ю. Липи й Л. Мосендза, зрозуміло в Ю. Клена, католицькі мотиви дуже відчутні у творчості. Головною метою цієї інтелектуально-духовної тенденції було оксиденталізувати духовність і ментальність української нації, зробити їх більш динамічними, суворо-аскетичними та імперіальними.

Наступною масштабно-значущою світоглядною тезою вісниківства стає ідея європейського вольового націоналізму, зокрема з теорії французького інтегрального націоналізму – Ш. Морра, М. Барре, ідея про вічність, містичність і глибинну закоріненість у психології суспільств національних архетипів. Це т. зв. теорії «міфу землі». Власне, у них можна шукати інтелектуальні джерела таких вісниківських образів-концептів, як «Степова Еллада», «Понтида», «Romana Militans», «Степова Деметра» та ін. Категорія національності універсалізується. Національність розуміється як «праформа», «праобраз» людської групової самоідентифікації і водночас як «живий», «органічний», «вічно творчий» гігантський стимул для художньої творчості. Це детально розробляє Є. Маланюк в есе «Творчість і національність» (1935), думки-«доповнення» з цієї теми рясно

розкидані в його есеїстиці. На його думку, «мистецька творчість... викриває в творі ...найглибше – расу» [9, 9].

З цим солідаризується Ю. Липа, у його книжці «Бій за українську літературу» думки про «расову відповідальність», «служіння расі», «глибини раси» і т.ін. є стрижневими. Можна ствердити, що обидва ці письменники й мислителі, як і О. Ольжич, набагато перевершили Д. Донцова в «расології», тобто в теоретичному розпрацюванні категорії «нації». Тому часто помиляється сучасна українська наука, твердячи, що нібито Д. Донцов «негативно» впливав на письменників «Празької школи», «засліплено і вузько» акцентуючи на національності. Бо якраз Д. Донцов протягом усієї своєї творчості був, як не дивно, прихильником теорії «політичної нації», а не «етнічно-кровної». Завжди говорив про націю майбутнього, яку ще тільки треба було створити. Для прикладу наведемо цитату, яка підтверджує, що донцовське розуміння нації (суспільства) майже тотожне із сьогоднішніми теоріями «громадянського суспільства». «Державність, збудована на такому ґрунті, де нема ні клас, ні станів, ні корпорацій, лише безправні і розпорошені одиниці, – все буде державністю на глиняних ногах; нація, в якій нема свобідних горожан, лише невільники, що коряться приказу згори – все буде ... «нацією» без нації» [4, 260]. Це написано 1925 р., тобто, тоді, коли Д. Донцов писав свій «шовіністичний» «Націоналізм»...

Цілком у дусі теорій ірраціоналістичних філософів, передусім Г. Лебона, В. Парето, Г. Моска, вісниківці, як і весь тодішній український націоналізм, тлумачили поступ в Історії як устремління і творчість еліт. Це простжуються в усіх їхніх історіософських, культурологічних та соціологічних ідеях аж до художніх образів, типу Маланюкового: «Підрізано княже коріння / І перекотиполем стає середовище сил» [10, 327]. Загалом, вісниківців можна сміливо назвати справжніми «аристократами духу»: і за політичними орієнтаціями, і за науковими зацікавленнями, естетичними смаками, і за самим стилем життя.

Відповідно до концепції еліти, на перше місце у вісниківців впливає ідея «видатної», «сильної», «шляхетної» особистості як головного інструменту історії, її функціонально-динамічного «атома», який оживає і спрямовує всі головні її тенденції. Це масштабно показав ще знаменитий філософ-ірраціоналіст, консерватор Томас Карлайл, особливо у своїх творах «Французька революція. Історія» (1837) і «Герої. Вшанування героїв і героїчне в історії» (1841), на ідеї та приклади якого часто покликався Д. Донцов. У написаній явно під впливом ідей Д. Донцова і виданій у «Книгозбірні «Вісника» книжці Л. Мосендза «Штайн. Ідея і характер» (1935) є такі слова про цих «Цинцинатів» світу: «В найтяжчі часи існування нації з'являються вони, немов на якийсь внутрішній, часами і несвідомий, поклик небезпеки, що ним починає звучати національний організм. Вони ворують сумління мас, організують

перемогу, викрешують енергію, ставлять нації величні і далекі завдання. Вони женуть інертні, хиткі, нестійкі маси до поставленої мети, поганяючи часом жорстоко і безоглядно. А коли її досягають і самі не впадуть у дорозі, то відходять на бік. Без жалю й нарікань, навіть, можливо, з якимось внутрішнім задоволенням, глядить юрба на цей відхід героя. Не дасть вже себе загнuzдати, вічно спонукувати до боротьби, до витревалости, до самопосягати й нарешті рада, що ніхто не перешкоджатиме їй приємно й безсильно ремігати» [11, 92].

Власне Леоніда Мосендза можна назвати найбільшим серед вісниківців співцем Особистості. Цей мотив – уславлення героя і героїчності – як домінуючий бачимо і в його ліриці, особливо у вінку сонетів «Юнацька весна», і в ліричній драмі «Вічний корабель», і в новелістиці, зокрема в новелах «I'ha pagata» і «Птах високого лету», і в романі «Останній пророк», і в інших есе – «Коли вихилявся глечик» та «Народження Дон-Кіхота».

Загалом проблема Особистості, Характеру – це центральна проблема націоналізму як доктрини. Пам'ятаємо, що ще 1913 р. Д.Донцов поставив тезу-завдання: сформувати нову українську людину замість малороса й наївного хлопомана XIX ст. І цю людину вдалося сформувати. Правда, як завжди в українській історії, – зі значним запізненням, лише в горнилі Революції 1917–20 рр. Тому й називає своє знамените й дуже показове есе Є. Маланюк: «Крути. Народина нового українця» (1941). Тільки після жорстокої поразки – внаслідок суворих випробувань народився новий тип української особистості: воїна, людини активної і впертої, з романтичним світовідчуттям, з широкими планами на майбутнє. Ю. Липа оцінював революційне переродження як психологічно загартований крок після епохи, коли «ми вбивали» [5, 54], тобто кров, жертви, неймовірні зусилля сформували героїчну почуттєвість. Усі вісниківці дивилися на Революцію як на «пікову» добу, творили специфічний культ її, вона трактувалася як найкардинальніший вододіл, що назавжди відділив українську національну ментальність XX ст. від народницької ментальності XIX ст. Це ж було для них найважливішою підставою для періодизації української літератури, де Революція стала вирішальною межею. Художньо глибоко осмислена Революція у новелах збірки Ю. Липи «Нотатник», власне, вона постає як пробудження духу козаччини.

У статті «Головні явища сучасного українського життя (за творами красного письменства останнього періоду)», яка вийшла у Варшаві 1929 р. окремою брошурою, Є.Маланюк детально проаналізував і переконливо довів, як навіть підцензурна советська українська література відобразила це народження нової людини й нового світовідчуття нації. Завершився цей процес творення нового національного характеру, за твердженням того ж Є. Маланюка, у випробуваннях і героїці ОУН–УПА 40-х рр. Характерним є

зображення настроєвості й ментальності нового покоління у вірші Є. Маланюка «Ода до прийдешнього» (1940):

Бачу їх – високих і русявих,
Зовсім інших, не таких, як ми, –
Пристрасників висоти і слави,
Ненависників тюрми і тьми.

Ось їх стислі руки, ясні лиця,
Голос невблаганний, як наказ,
В гострім зорі зимно-синя криця –
вірний щит від болю і образ.

Спадкoємці бою, бурі діти!
Загримить ще раз така пора –
Сміливо могили перейдіте,
Коли треба – розтопчіть на прах.

Щоб без вшанувань, без академій
Кров жадала неминучих кар,
Криця зустрічала серця кремінь,
Викресала іскрами удар!

Щоб тверезі зимно-сині очі
Загорілись, гострі і палкі,
Лиш тоді, як обрій зарокоче,
Бoєм зустрічаючи полки [10, 335].

Виходячи з названих засад, вісниківство/націоналізм були наймасштабнішим і найрадикальнішим запереченням таких типово українських суспільних ідеологій, комплексів та культурних теорій, як епігонське народництво, просвітянщина, малоросійство, провінційщина, меншовартість і вічна другорядність, бездержавність у світовідчутті, холуйство і рабство, історична пасивність, загумінкова дрібничковість, безвольність і надмірна сентиментальність, брак елементарної організованості та екзистенційного розмаху. Усьому цьому вісниківство протиставляло чітку *національну ідеологію, концепцію елітарної культури (своєрідний синтетичний аристократизм), універсальний героїзм, культ енергії і бойовитості, войовничості, духовний імперіалізм, експансію, культ сили, суворості*. Таке морально-психологічне, політико-стратегічне й духовно-культурне переродження мало назавжди подолати українські історичні традиції застою, пораженства і вторинності.

Для цього націоналізм розривав будь-яку спадкоємність із XIX ст. і його ментальним попередником – кінцем XVIII ст., цим «малоросійським сном» (О. Ольжич, [12, 233]), і звертався до справді класичної доби національної історії та культури – до «української готики» X–XVII ст., сповненої монументальності, суворості й духу боротьби. У статті «Націоналістична культура» О. Ольжич так і пише: «Сучасності ближчий Гомер – ніж Золя; «Пісня про Нібелюнгів» – ніж Рільке; «Слово о полку Ігоревім» – ніж «Наталка Полтавка». Це духовність молодих здобувчих легендарних епох» [12, 240]. У статті «Український міт» він наводить формулу із програми ОУН: «Відшукати себе самого в славному минулому для великого майбутнього» [12, 257].

Ось так описує занепад України як культури, як нації Є.Маланюк: «На тлі соняшно-багатої країни, серед руїн бурхливого минулого занепадають в смертельний сон маєтки й хутори решток козацької й гетьманської еліти. «Енеїда» Котляревського – це останній пізній цвіт тієї української шляхетчини, що вже сама себе пародіює і травестує» [8, 51]. Цей світ «здеградованих і зредукованих» перебуває в якомусь «позаісторичному, позажиттєвому існуванні», як це показав М. Гоголь, і тому нагадує Є.Маланюкові «кошмар». «...Висміювання власної історії, власного народу, його культури й мітів – при одночасній присутності сталого персонажу – безконкурентного Москаля-Чарівника – це був проклятий психологічний шлях філоросійського ренегатства» [8, 53]. Переживши таке падіння-травму, на думку націоналістів, нація не могла вже позбутися хворобливих комплексів малоросійства, які по-різному виявлялися в ній аж до 1917 р. чи то у вигляді «федералістської» драгоманівщини чи «розкладової» винниченківщини; неможливо було пробудитися без гігантського струсу, без доглибинного переродження на основі нової віри, містики.

Це збагнув Є. Маланюк ще у свій, так би мовити, «довісниківський» період, у таборах для інтернованих вояків Армії УНР, коли він разом з Ю. Дараганом і М. Селегієм у 1922–23 рр. видавав у Каліші журнал «Веселка». У статті «Ідеї і дії» (1923, № 9–10) є такі слова: «Коли нація бореться за свої ідеали, за свою національну релігію (тим більш – коли за існування), то ця боротьба є лише зовнішнім проявом чисто духовної природи нації, матеріалізацією ідеї нації – Національного месіянства» [7, 39]. І додає: «Тільки озброєні месіянством нації мають право і можуть існувати» [там само]. Перед цим Є. Маланюк наводить слова Ґ. Лебона: «Нація, що не має почувань і вірувань, найбільш хутко зникає в історії. Почування і віра творять історію» [7, 38].

Таким чином, «сакралізування» національної ідеології покликане було кардинально *посилити* національний рух і *випекти* ментальні рабські комплекси. Звідси йшла та особлива переконаність вісниківства аж до фанатизму, та одержимість Ідеологією і культ Величі, Розмаху,

Профетизму. Ніби ліками на травму, історичну закинутість і провінціалізованість може бути новий **український імперіалізм**. О. Ольжич відшукує його джерела в минулому: «Імперіальний ідеал ніколи не покидав нації, що створила свого часу найбільшу і наймогутнішу європейську імперію, від Юр'єва до Ярослава й Тмуторакані, опановуючи Каспій і Чорне море, зводячи бої від Білої Вежі до Кракова, Опави і Братислави і від Німану до Переяславця і Доростола» [12, 247]. І додає: «Нація, що замикається у своїх межах, не тужить за духовною і державною експансією, не знає **імперіальної** тенденції, – нація нежива» [там само]. Тому у вісниківській поезії постійно присутні і варязька Київська Русь, і князівські походи, і мотиви імперіального Риму, і образ Олександра Македонського, і апелювання до абстрактної імперіальної сили в європейській культурі та історії.

«Експансія, бажання розросту – ось той таємничий життєвий елексир, з яким стають великими народи, а без якого спускаються до значення народів-провінцій», – каже Д. Донцов у статті «Сансара» [3, 150], виводячи цю настроєвість із ментальних засад європейства. У статті під показовою назвою «Американізм» (ЛНВ, 1929, кн. IV) він наводить наочний приклад, як багато може здобути нація, озброєна цією невгамовною психологією здобування.

Творчість письменників-вісниківців – це **невтомний порив у безвість**, до **завоювання**, це настрої нестаріючої **динаміки, романтичної піднесеності**, художньо втілені чи то в ліричному образі середньовічного лицаря, чи конкістадора-мореплавця. Відповідно символами цього настрою є **море, простір**.

З цього випливає чітка ідея О. Ольжича: «Привернути Україні перше місце на Сході Європи й виправдати своє почесне місце на грані двох світів» [12, 256]. У геополітичних трактатах «Призначення України» (1938) і «Чорноморська доктрина» (1940) Ю. Липа на основі історичних, соціальних, географічних, економічних, духовно-психологічних та націоналістичних теоретизувань доводить таке право України на лідерство. Україна є епіцентром прадавньої цивілізації – Понтиди, яка упродовж тисячоліть разом із цивілізаційними зонами Кавказу, Балкан і Анатолії творила велику культурно-геополітичну єдність. Сьогодні знов відроджується ця єдність, і Україна просто зобов'язана бути тут першою, у цьому є «етос її землі». У такому геополітичному зміцненні країн Чорномор'я націоналісти вбачають не тільки запоруку суспільно-політичного піднесення цього простору, а й запоруку збереження глибинної духовно-культурної відмінності, самобутності Середньо-Східної Європи перед нівеляційним наступом Заходу. Відомий теоретик ОУН М. Колодзінський пише у 1937 р. книжку «Українська воєнна доктрина», де накреслює ще масштабніші та імперіальніші геополітичні плани розбудови майбутньої Української держави з охопленням Центральної

Азії, зі створенням ідеології домінування. Цей перегук ідей у творчості письменників-націоналістів і політика-націоналіста є показовим.

Усе це мало на меті прищепити українцеві одне – **Великість**. Саме цього найбільше завжди бракувало українській психології. Ідеєю великості виразно пройнята вся творчість Ю. Липи. І тут знову зауважимо, відповідаючи на тенденційні закиди завзятих критиків «примітивного», «однобічного» Д. Донцова, що в його працях якраз такого войовничого, такого одержимого імперіалізму не було, що то якраз не він «негативно» впливав на творчість письменників-вісниківців, як часто, наприклад, твердив Ю. Шерех, а зроджувався цей дух войовничості з органічної почуттєвості доби, «жорстокої, як вовчиця» (О. Ольжич).

У період МУРу (1945–49 рр.) Ю. Шерех-Шевельов однією із найголовніших «вад» вісниківства визначив «штучність» його «імперіальної пози», смішне «прагнення величі» та ін. Не будемо оцінювати моральний аспект цієї упередженої і загалом неправдивої критики: адже «бити» по вісниківству – означало тоді бити по цілому націоналізмові, який у той час вів подиву гідну героїчну боротьбу із советським тоталітаризмом, а перед тим – із нацизмом, і знецінювання вартощів та ідеалів націоналізму могло означати хіба очевидну догідливість новим силам такого автора. Зазначимо тільки, що ця «гігантоманія», надмірний пафос, «планетарні» масштаби зовсім не були ані винятковими в тій епосі, – подібні теорії, як ми вже писали вище, розроблялися і проповідувалися серед усіх правих рухів Європи, – ані нереальними, оскільки в усіх аспектах націоналістичні візії знаходили й знаходять собі підтвердження. Адже ж націоналістам вдалося розгорнути неймовірно героїчний і завзятий повстанський рух, що став унікальним у світовій історії, вдалося виплекати за надзвичайно короткий час до того ж монолітну провідну верству, яка витримала всі можливі випробування, – верхівку ОУН; націоналізм створив справді нову якісну доктрину національної культури, котра дотепер, на жаль, не удостоїлася ні уважного вивчення, ні впровадження у життєву практику (одна із найвдаліших спроб використання націоналістичних культурологічних концептів і концепцій – талановита монографія О. Пахльовської «Українська літературна цивілізація» (1998); націоналісти справді витворили в західноукраїнському суспільстві психологічну атмосферу особливого піднесення і динамізму, витворили абсолютно продуктивний **міф нової України – Надчорноморської Понтиди**; їхні геополітичні накреслення, тобто визначення ролі України як ключової, центральної держави в просторі Середньо-Східної Європи, знаходять собі підтвердження тепер, у час незалежності, і тільки вкрай недержавницька, нерішуча політика сучасного керівництва країни не дає змоги реалізувати українські геополітичні інтенції. Що ж у цьому є «штучного», «надимального»? А хіба націоналістичне мистецтво, у т.ч. творчість письменників-вісниківців, не

являє собою одну з найяскравіших сторінок української культури ХХ ст.? Тож очевидно є саме ідеологічна, політична упередженість Ю. Шереха-Шевельова і того ліберального середовища, яке виступило після війни з такою несподівано завзятою критикою вісниківства, намагаючись у буквальному сенсі усунути його із культурно-політичної арени України.

Наочним підтвердженням принципової тези нашого дослідження про те, що у світоглядному аспекті не можна розглядати окремо від теоретичної бази тогочасного українського націоналізму, можуть стати твори провідного ідеолога ОУН Юліана Вассияна. Його статті «Пацифізм і психологія української миролюбності», «Досконалість християнства», «Простір між Москвою і Візантією», «Степовий сфінкс» та ін. концептуально передають усі основні філософські й історіософські принципи та положення ірраціоналізму-волюнтаризму, наведені вище. Сам спосіб його мислення різуче подібний до Маланюкового, наприклад, навіть стилістично вони співзвучні. Це дещо дивно, бо Ю. Вассиян – галичанин, а Є. Маланюк – степовик-центральноукраїнець. Усі ментальні українські комплекси, історично-політичні проблеми, геокультурні інтенції, цивілізаційні перехрещення і суперечності Ю. Вассиян аналізує у річищі поглядів вісниківців. Це і глибинний аналіз малоросійства як явища, виплеканого численними й довготривалими «травмами» національної психіки аж до витворення її неадекватності, і погляд на розвиток історії під кутом зору формування і життєдіяльності еліт, і розуміння цивілізаційного синтезу на Україні, її вітального тяжіння до Півдня, до Чорного моря як «первородного еросу української землі» [1, 91], й преглибоке і преточне схоплення хліборобського міфу та етосу нашої психе як внутрішньої скерованості до органічної культуротворчості й водночас проклятості на перманентну пасивність і поразенство в Історії. Багатьма цитатами з Ю. Вассияна просто можна ілюструвати ідеальний перегук між ідеологією і філософією націоналізму й художньою творчістю вісниківців. Наприклад, ось як Ю. Вассиян формулює культурно-ментальну несконденсованість українства: «Наступ Заходу в формі католицизму зламався і зробив у нашій історії вилам, до нині ще ніяк не заглажений. Ця половинчатість також – як посередність в інших випадках – вказує на внутрішню несущільність, розшарованість, на брак органічного центру в історичному житті українського народу» [1, 59]. А ось Маланюкове:

Рослиною, що вирвана з корінням
Ударами важких вітрів азійських,
Котилась Русь, як перекотиполе,
Чіпляючись останніх рубежів,
Де під орлами Риму виростили
Священним пругом готиків струнких
Навік опанцеровані народи [10, 418].

Або ось такий погляд Ю. Вассіяна на роль варязтва: «Варяги принесли з собою на українську землю Духа північної раси і посіяли на ній його здорові зерна. Та не довелось їм закріпити за собою переваги і волево-індивідуальний душевний устрій тої здобувчої й активної раси розслабила і розм'ягчила степова анархічна розчуленість. Сувора вдача лицарів снігової півночі розтаяла в теплі південної сонячної Аркадії, розніжилася в хвилях надмірно сенситивної живности» [1, 75]. І знову в Маланюка у вірші з циклу «Варяги»:

Тільки ржею взялась і зламалась варязька криця,
 Танув конунгів скандинавських крижаний дух, –
 Подих моря живий – суходоловій тиші кориться,
 М'язи вікінга слабнуть у сонячно-хмільнім меду [10, 165].

Як уже зазначалося, вісниківство як ідеологічна концепція усвідомлювало **кризовість** культури і політики початку ХХ ст. Падіння традиційних вартощів, цинізм ліберальних демократій, поширення нігілістично-примітивних теорій і рухів соціалізму, поширення деструктивної маскультури у вигляді джазу й агресивного авангардизму, вибух атеїзму, злочини проти людства у вигляді масового комуністичного терору, меркантилізація європейського соціуму – усе це сіяло зневіру, викликало реакцію людей консервативної орієнтації. Це й пояснює, чому вісниківці розуміли культурну діяльність передусім як **боротьбу** за високі ідеали й вартощі, чому уявляли себе в **стані облоги**, чи то **наступу** (1929 р. Є. Маланюк і Ю. Липа організують у Варшаві літературну групу з характерною назвою – «Танк»), чому завжди налаштовані вони на **протистояння / заперечення** і часто критикують інші літературні течії за пасивну бездіяльність, вбачаючи в них співучасників «диявольської роботи руїників» або таких, що відволікають людей від головного – від боротьби та плекання органічної культури. У тій же знаменно-програмній статті «Творчість і національність» Є. Маланюк узагальнює: «Не підлягає нині сумніву, що початок ХХ століття в комплексі культурно-історичного процесу становить зримий початок зтяжної і зловісної кризи. Світова війна 1914–18 рр. з її большевицько-версальським закінченням кризу цю поглибила, розширила і, на щастя, образ тієї кризи максимально **обнажила** від технократичних лаштунків і пізньодекадентських прикрас» [9, 21]. Далі він ось так оцінює здобутки епохи Модернізму: «Коли ж хворобливий перебіг мистецького процесу за останніх 40–50 літ розглядатимемо зсередини, побачимо одночасно й глибші причини кризи, безпосередньо зв'язані з універсальною кризою Особистости, яка всупереч механістично-матеріалістичним чаклуванням другої половини ХІХ ст. і пізнішим експериментам все ж залишається і може бути особистістю лише **національною**, а не гієрогліфом анаціонального «всегуманізму» чи диференціалом міжнародної «класовости» [9, 24]. Те, що Є. Маланюк бере в лапки слова «гуманізм» і «класовість», свідчить, що вважав він ці

теоретичні засновки, відповідно, лібералізму і соціалізму лише машкарами, евфемізмами, які повинні були прикрити антихристиянські, антинаціональні інтенції цих ідеологій, які, передусім, дегероїзували Людину, її історію, зводили все лише до «прагматичного» критерію, свідомо затуманювали, деформували Істину, максимально хаотизуючи, деконструюючи свідомість. «Нема ніяких істин», «нема Бога», «нема гармонії у мистецтві», «історія не має сенсу», «усе – відносне», «не прагни шляхетности», «живи у юрбі», «живи просто і пий спрайт» і под. – хіба не ці принципи стверджує ліберальне суспільство?

Зглиблюючи злочинність ХХ ст., Є. Маланюк називає сучасність «сатанинською» [8, 64]. Це наступ абсолютного Зла, яке нівелює все: духовність, ієрархію, смаки, органічність, національність, творче натхнення. Це омертвляння людини через виривання її із традиційної культури й занурення у штучність і розважальність маскультури, у безнаціональне, асакральне, аестетичне, чисто технічне «продукування» різних ширвжиткових, але задекорованих «ізмів» та «азмів». Якщо узагальнити, то Є. Маланюк мав на увазі той глобальний процес, який О. Шпенглер назвав переходом від культури до цивілізації: «Людина культури живе внутрішнім життям, цивілізована людина – зовнішнім...» [16, 538]. Це глобальний процес обездуховлення соціуму з усіма відповідними до нього наслідками, процес наступу примітивних мас. На думку О.Шпенглера, це передбачив Й.В. Гете в другій частині «Фауста»: «...тип чисто практичної, далекогозорої, зверненої назовні діяльності ... зовнішній механізм замість внутрішнього організму, інтелект, як душевний петрефакт, замість самої згаслої душі» [16, 540].

Таким чином, консерватистська реакція вісниківства на гіпертрофію матеріально-технічної цивілізації йшла в контексті ідейного заперечення світоглядного раціоналізму з позиції філософського та культурного ірраціоналізму. Нова генерація письменників ідеї Прогресу чітко протиставила ідею Традиції. Український критик міжвоєнної доби Є.-Ю. Пеленський помітив цю особливість сприйняття Європи: «Але «Захід», – писав він, – то не значить лише «нове», то значить теж традиція» [14, 5]. Після морально-духовної кризи в епоху Модернізму, після страхіть Першої світової війни, яка засвідчила кризу європейського лібералізму та прогресизму, визначальною ознакою інтелектуального та культурного життя в Європі стає пошук та нововідкриття «основ європейського духу».

Поява традиціоналістських течій у європейських літературах була закономірністю свого часу як реакція проти вибуху та надмірностей декадентизму та авангардизму. В Україні ці тенденції найяскравіше виявилися у неокласицизмі та, власне, у вісниківстві (неоромантизмі). Хоча кожна національна література мала свою специфіку, розв'язувала насамперед свої культурні та духовні проблеми, все ж можна добачити типологічну спорідненість цих наших літературних течій з низкою

подібних художніх явищ у Європі. Це і відома «романська група» у Франції, до якої у різних аспектах наближалися такі визначні таланти, як Ш. Морра, М. Барре, П. Валері й головною ідеєю якої було повернення національній культурі сили «латинського духу». Це творчість французьких неокатоликів – Ф. Моріака, П. Клоделя, Ж. Бернаноса. Це і великий пласт німецької літератури на чолі з Е. Юнгером – Г. Цобеляйн, В. Веспер, Е. Кольбенхаер, Г. Блунк, що в дусі німецького націоналізму воскрешала героїку. Частково це й творчість польських письменників із групи «Скамандер» (К. Вежинський, Ю. Тувім, Я. Лехонь, Я. Івашкевич, А. Слонімський), які повертають національній літературі класичну виструнченість. Це творчість російських акмеїстів (Н. Гумільов, С. Городецький, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Кузьмін), які не тільки воскрешають витончений та аристократичний дух Минулого, а й підносять мотив імперіального розмаху, могуті в мистецтві (Н. Гумільов). Також до цього літературного контексту треба віднести концепцію та ідейні накреслення знаменитого румунського журналу міжвоєнного часу «Гиндирия», роль якого в румунській культурі можна прирівняти до ролі донцовського «Вісника». Це творчість таких відомих теоретиків і письменників, як Н. Крайнік, Н. Йонеску, М. Еліаде, В. Бенчіле, Ю. Ботта, І. Нестор, П. Балш. Подібні явища присутні в іспанській літературі – творчість М. деУнамуно, П. Барохи, Р. Дель Вальє-Інклана та ін., в англійській літературі – В. Б. Їтс, Т. С. Еліот.

Як основні, мегастильові ознаки цієї літератури можна виділити її принциповий *антидекадентизм* та *антиавангардизм*, її звернутість до *високого, тотичного* в культурі, так би мовити, культурний оптимізм, її націленість на *філософський синтез* історії та духовних змагань людства, на універсальну невичерпність *класичної форми* та вічної *енергетики романтичного*. Одночасно ця література прагне синтезувати поетикальні здобутки модернізму з його витонченим естетизмом, підкресленим психологізмом та інтелектуалізмом, постійною схильністю до оновлення та експериментування в тропіці й форми, з його настроями елітарності й саморефлексії; і тут же вона відкидає модерністський *антитрадиціоналізм* та *деструктивізм*, тенденцію до *герметичності* і *снобізму*, модерністський *скептицизм* та частий *імморалізм*, що потім переросли в тотальну авангардистську «дегуманізацію мистецтва» (Х. Ортега-і-Гассет).

Отже, література і культурологічна думка традиціоналістського типу, яскравим виявом якої є українське вісниківство, має бути чітко поставлена у світоглядний і культурний контекст європейського консерватизму. Саме вісниківство треба розглядати не як літературну «групу», «надмірно політизоване відхилення», а як цілісне світоглядно-суспільно-культурно-естетичне явище, розвиток великого стилю – *неоромантизму* – і його потужну літературну течію. При аналізі творчості письменників-

вісниківців слід виходити із світоглядних засад консерватизму, а не пояснювати їхню творчість з позицій філософії раціоналізму та лібералізму, не «відривати» авторів від конкретики доби, оскільки таке прочитання неодмінно призведе до завуження розуміння їхньої естетики, до деформації ідейно-проблемної бази й неточного прочитання.

Критичне ставлення вісниківців до суспільних тенденцій та деяких естетичних теорій модернізму пояснюється їхніми світоглядними засадами – традиціоналізму та ірраціоналізму – й естетичними принципами – пієтету до парнасізму та «вічного» (Є. Маланюк) романтизму, тому кваліфікувати це як «відсталість», «нерозуміння» модерності є неточністю. Тоді традиціоналістська література розвивалася в усій Європі, особливо вона посилалася після Першої світової війни. Вона мала свою філософію, естетику, культурну місію, зрештою, мораль і духовність. Наявний в нашому літературознавстві погляд на історію літератури 1-ї пол. ХХ ст. надто категорично акцентує на художніх здобуттях авангардизму, який нібито був єдиним і домінантним напрямком у тогочасній культурі. Консервативна альтернатива авангарду – творчість таких гігантів літератури, як К. Гамсун, М. де Унамуно, Е. Юнгер, Г. д'Аннунціо, А. Піранделло, С. Георге, К. Шпіттеллер, П. Валері, П. Клодель, ціла велика література неореалізму (від С. Жеромського і Г. Д. Лоуренса до С. Моема та І. Во) якось розпорошується і подається як ледь не фрагментарне явище. І український вісниківський (вольовий) неоромантизм зайняв у цьому ідейному та художньому потоці своє важливе місце.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Виссиян Ю. Суспільно-філософські нариси. – Чикаго, 1958. – 92 с.
2. Донцов Д. Про «молодих» // Літературно-науковий вісник. – 1923. №2. – С. 263–278.
3. Донцов Д. Сансара // Літературно-науковий вісник. – 1928. – №2,3. – С. 149–158; С. 260–271.
4. Донцов Д. Той перший // Літературно-науковий вісник. – 1925. – №3. – С. 257–262.
5. Липа Ю. Бій за українську літературу. Варшава, 1935. – 155 с.
6. Листи Є. Маланюка до Ю. Липи // Дзвін. – 1997. – №11–12. – С. 100–106
7. Маланюк Є. Ідеї і дії // Веселка. – 1923. – № 9–10. – С. 34–40
8. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. Т.1 – Торонто: Гомін України, 1962. – 528 с.
9. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. Т.2. – Торонто: Гомін України, 1966. – 479 с.
10. Маланюк Є. Поезії. – Львів: Фенікс ЛТД, 1992. – 686 с.
11. Мосендз Л.Штайн. Ідея і характер. – Львів, 1935. – 96 с.
12. Ольжич О. Незнаному воякові. – К.: Дніпро, 1994. – 432 с.
13. Ортега-і-Гассет. Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
14. Пеленський Є-Ю. Сучасне західноукраїнське письменство: Огляд за 1930–1935 рр. – Львів, 1935. – 25 с.

15. Сосновський М. Дмитро Донцов. Політичний портрет. – Нью-Йорк-Торонто: НТШ, 1974. – 419 с.

16. Шпенглер О. Закат Європи: Т.1 – М.:Мысль, 1993. – 663 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олег Баган – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Наукові інтереси: українська література ХХ ст., франкознавство, національні ідеології.

ЧАСОПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ ПЕЙЗАЖУ ЛІНИ КОСТЕНКО: ПРОЦЕСУАЛЬНІСТЬ І ПОДІЙНІСТЬ

Світлана БАРАБАШ, Вікторія БАРАБАШ (Кіровоград)

Стаття присвячена мистецьким формам буття пейзажу в поезії Ліни Костенко.

This article is about inner interaction of two sovereign worlds in the ethic aspect of a poetic works outlook.

Цивілізаційні драми насторожують суспільство. Воно мудрішає. Відбувається корекція духовної парадигми людини. Пріоритетними в спектрі духовності стають поряд з мудрістю співчуття, розуміння, виваженість у спілкуванні з довкіллям, з природою. А відповідальність за все, до чого причетна людина, визначає рівень зрілості індивіда й суспільства.

К. Ясперс гранично точно оцінив позицію людини в межовій ситуації: «Стоячи над безоднею, вона ставить радикальні питання, прагне звільнення й порятунку. Усвідомлюючи свої межі, вона ставить перед собою високі цілі, пізнає абсолют у глибинах самосвідомості і в ясності трансцендентного світу» [11, 33].

Реакція мистецтва на гуманістичні деформації віддавна була болісною і гострою. Українська література завжди чутливо реагувала на суспільні дисбаланси. Сьогодні гуманістичний контекст провини й відповідальності осмислюється словесним мистецтвом з особливою настановою: прояснити й пояснити параметри небезпеки, мобілізуючи архетипічні знаки людської підсвідомості для пошуків способів збереження живого світу й людської душі.

Виявилось, що саме літературі під силу збудити первісне глибинне переживання в людині, аби їй відкрилися шляхи до гармонізації матеріального з духовним, «сапієнтністю» та «софійністю» у соціумі, як висловився М. Кисельов. Процес переосмислення питання про місце людини у світобудові стає у центрі поетичної рефлексії сучасної української літератури.

Поезія Ліни Костенко в аспекті пантеїстичного мислення авторки постійно привертає увагу дослідників її творчості. Цю проблему заторкнули В. Брюховецький, Т. Салига, М. Ільницький, А. Макаров. Авторка цього дослідження присвятила кілька праць цьому аспектові творчості. Відчуваючи брак цілісного аналізу окремих текстів у згаданому ракурсі, ставимо гуманістичне світочення Ліни Костенко в основу нашого думання, а пейзажні тексти стають матеріалом теперішнього нашого роздуму. Зв'язок окремих поезій у цілості концепції Ліни Костенко «людина – природа» спробуємо простежити як сегмент творчого доробку поетеси. Зрозуміло, що об'єктом пильної уваги має стати саме пейзажна лірика авторки. Вважаємо, що матеріал настільки щедрий і широкий, що процес його осягнення не може обмежитися навіть найближчими десятиріччями.

Загальноновизнано, що українська поезія – надзвичайно багата сфера для буття рідної природи в слові. Розмаїття її виявів зафіксоване словесним мистецтвом навечно. Універсальність окремих образів природи в мистецькому оприявленні нарощує свою значущість від фольклорних інтерпретацій до авторських моделей світобудови безнастанно. Образи степу, води, неба, дороги позначені особливою органічністю буття в українському поетичному світі завдяки сталій архетипічній основі й здатності модифікуватися в нових контекстах.

Сталість семантичного ядра цих постійних образів, здатність абсорбувати безконечний спектр емоцій і повертати їх життєтворчою енергією осягнення національного світопочування, можливість ставати простором для самоаналізу – це лише частка тих особливостей, які роблять їх незмінно притягальними для поетів. Досконалий мистецький твір завжди пропонує читачеві, слухачеві, глядачеві масу відкриттів у процесі осягання, аби лише реципієнт був готовий до діалогу на тих стежках, які ведуть у простори духовного буття живого світу, сприйнятого й ословленого поетом. Сублімований поезією чуттєво-зримий світ у впізнаваності його природних реалій володіє притягальною силою, бентежить тисячолітніми таємницями взаємозв'язку всього з усім:

*Стоїть у ружах золота колиска.
Блакитні вії хата підніма.
Світ незбагнений здалеку і зблизька.
Початок є. А слова ще нема.
Ще дивен дим, і хата ще казкова,
і ще ніяк нічого ще не звать.
І хмари, не прив'язані до слова,
от просто так – плывуть собі й плывуть [5, 28].*

Як бачимо, буття природи у свідомих формах звучить у поезії Ліни Костенко не просто як відкриття для неї самої, а як поетична констатація абсолютної достовірності самого факту існування цілісного світу. Для

читача – це відкриття. Йому належить навчитися користуватися золотим ключем до світових таємниць, котрі поетеса опанувала ще в юності. Бо емоційно-психологічні імпульси її ранньої лірики вже мали філософське осердя: ядро емоцій моментально формувало тужаву напруженість думки. Сила пружності її одразу тяжіла до формули.

Дивовижна глибина інтелектуального переживання поетеси розпростороюється в довкіллі як незримий дух приязні, трансформуючись у матерію гармонії – два світи творять озвучену цілість:

*Стояла груша, зеленів лісочок.
Стояло небо, дивне і сумне.
У груші був тоненький голосочок,
вона в дитинство кликала мене.
...Стояли ми одна супроти одної.
Ні з чим не крились, не хотіли йти.
вона боялась осені холодної,
а я боялась шуму й суєти [2, 42].*

Легко переконаємося в тому, що просвітлений людський розум має здатність відчутти, уловити свідоме начало в природі й напрямити цей пошук спільного на відновлення перерваних, занедбаних у просторах цивілізації одвічних зв'язків.

Шлях засвоєння поезією таємничих сигналів всесвіту, фіксованих у шифрованих письменах природи, пролягає через сприйняття натури як трансцендентної субстанції, як символу досконалості. Вважається, що розкодувати ці небесні знаки під силу лише шляхетному серцеві, витонченій інтуїції. Думається, що ця давня теза не втратила актуальності й нині.

Роздумуючи над словом Ліни Костенко, переконаємося, що кожний пейзаж справді є пейзажем душі. Ми сприймаємо пейзажну лірику як дивний процес взаємодифузії двох енергій – людської і природної. І в цьому актові дві площини гармонізуються, урівноважуються через взаємопроникнення, взаємодивляння. Фактори раціонального та ірраціонального в пейзажній поезії завжди перебувають у складних зв'язках. Образне втілення їхнього симбіозу найчастіше створює ту енергію пізнання, до розуміння котрої реципієнт змушений докладати інтелектуальних та емоційних зусиль.

Етика зв'язку художника з природою обов'язково визначається в параметрах національного світопочування. Який би текст із словесної пейзажистики Ліни Костенко ми не взяли, саме етичний аспект її образного живописання лишається величиною постійною. Поглянемо в цьому напрямкові уважніше на поезію «Шипшина важко віддає плоди», чуттєвий простір котрої через персоніфікацію осягає таємницю найвищого співпереживання між людським світом і світом природи.

Коли втретє, вп'яте вчитуєшся-вдивляєшся-вслухаєшся в дивну пейзажну лірику художниці, подивовано зупиняєшся перед об'ємним полотном чи ймовірніше панорамою її мініатюри, відчуваючи наповненість тієї сфери звуками, кольорами, рухом. Голос і жест природи вражає точністю рефлексивної спонуки, яку кореспондує авторка природі:

Шипшина важко віддає плоди.

Вона людей хапає за рукава.

Вона кричить: – Людино, подожди!

О, подожди, людино, будь ласкава [2, 336].

Який дивовижний перегук двох жіночих голосів – Лєсиного й Ліниного – звершився в параметрах одного століття – двадцятого! Яка сила всеперемагальної енергії любові до живого світу, озвучена проникливими жіночими голосами. «Німого в лісі в нас нема нічого...» – долинає здаля мелодія, розгорнута між любов'ю й благанням. «У груші був тоненький голосочок...» – відлунує з кінця ще такого близького минулого століття. І десь тут, у новому тексті Ліни Костенко, згущується така таємнича й всюдисуща енергетика «Лісової пісні» з її тривогою за долю zagrożеного світу, з неймовірним взаємоперетіканням двох сфер – людської і навколишньої.

Міра відповідальності двох талантів за безперервність буття всього живого зафіксована в роздумі Ліни Костенко: «Але безперечно апофеозом творчості Лєсі Українки була «Лісова пісня», драма-феєрія, написана влітку 1911 року.

«Вона мені дала стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка інша», – писала Лєся Українка матері.

Вона і всім дає ось уже стільки дорогих років радості відкриття неповторного світу української міфології природи, звичаїв, самої душі народу.

І в той же час, можливо, це був перший екологічний зойк.

Перша пересторога. Перше благання: «Не рубай!»

Перше попередження. Що зрада може перетворити людину на вовка.

Що все може піти прахом. І тоді по лісах блукатиме тільки наша загублена Доля» [4, 51–52].

Це перетікання сердечної тривоги від генія до генія розгортатиметься у мистецькому світі Ліни Костенко в багатоаспектну напругу мистецької застороги.

Поетичний простір живопису в контексті творчості Ліни Костенко чи не найпросторіший, найдіткливіший після Лєсі Українки, Богдана-Ігоря Антонича, Максима Рильського, Андрія Малишка, Тараса Мельничука. Але при всій повазі до відомих імен, скажемо, що експресія, яка струмує з емоційної рефлексії Ліни Костенко, рідкісна. Вслухаймося:

Не всі, не всі, хоч ягідку облиш!

Одна пташина так мене просила!

Я ж тут для всіх, а не для тебе лиш.

І просто осінь щоб була красива [2, 336].

Система напружених дієслів – віддає, хапає, кричить, підожди, облиш, просила – приводить у рух увесь восьмирядник. А ще улюблений прийом повтору (Людино, підожди; не всі, не всі) творить таку напругу, у хвилю якої неодмінно потрапляє усякий, хто торкнеться цього слова. *Шипшина, людина, пташина* – три іпостасі природного світу діють рівноправно, в одному емоційно-психологічному полі. Більше того, саме *природа* (*шипшина, пташина*) наділена в тексті вищою моральністю. Щільне переплетіння етичного мотиву з естетичним актуалізується ненав'язливо й по-жіночому переконливо.

«*І просто осінь щоб була красива*» – цей аргумент – із позачасся. А ще коли зауважимо, що всі претензії природи щодо людини легко нейтралізуються й ніби знімаються цим дивовижної простоти аргументом, лишається констатувати: ніхто до Ліни Василівни серед її колег-сучасників так щиро й переконливо зманіфестувати мотив тривоги за гармонію співіснування всього живого не вмів. Бо обійти той всепоглинальний розпач – «*Людино, підожди!*» – облагороджений надією на порозуміння, – «*Підожди, людино, будь ласкава!*» – просто немислимо. Точне бачення адресата, шляхетність внутрішнього поривання наповнюють цей текст потужною вірою у перемогу осердеченого розуму над безглуздою нашою захланністю.

Саме про таку міру осягнення таємничого світу природи Богданом-Ігорем Антоничем висловився М. Ільницький: «Зняття межі між природним і надприродним (що є однією з найголовніших ознак міфу) дає можливість поетові знайти ті духовні потенції життя, які мають «абсолютний» характер, об'єднують живе й неживе, вчорашнє і завтрашнє» [1, 125].

Характер і напруга ліричного переживання Ліни Костенко як пейзажиста найчастіше перебувають у прямій залежності від стану природи. Здатність відчутти й передати образ первозданного світу робить її живопис об'ємним і відчутним на колір і на запах. Дивовижна спостережливість поетеси, якесь абсолютне знання таємниць природи, відчуття власної вписаності в ту таїну заворожує. Особисте, людське переживання незмінно супроводжує щось значно більше, ніж емпіричний світ, часом неосяжне й недосяжне:

*Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить.
Бляшаний звук води, веселих крапель кроки.
Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,
і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!*

*А це уже віки. Ніхто уже й не зна,
в туманностях душі чи, може, Андромеди –
я в мантіях дощу, прозора, як скляна,
приходжу до живих, і згадую про мертвих [2, 10].*

Справедливо зауважив професор Тарас Салига: «Те, що раніше могло бути трепетом її душі, що могло викликати зливу чуттів, тепер уже стає матерією філософською» [8, 53].

Ще один загрожений український топос – вода – тривожить поетесу, в естетичній моделі світу котрої ця частка національного пейзажу найулюбленіша після лісу. Характерний для української поезії потяг до локального зображення рідних краєвидів пояснюється мистецькою практикою змалювання водних плес, які осягаються зором одномоментно – озера, ставка, а найбільше – річки. Візуальні враження лягають в основу більшості такого роду малярських картин. Вербальні краєвиди за традицією, яка почалася від фольклору і продовжилася Т. Шевченком, передовсім асоціюються із настроєвістю моменту власних психостанів, їхньою хвилевістю.

Рух, який визначає образ ріки в українській поезії, у сукупності з обширами неба, землі спонукає ліричного героя до самозаглиблення, самоаналізу. Інтелектуальні сили людини в процесі спостереження і переживання образу води естетично матеріалізують думку, своєрідним чином дифузуючи об'єктивно-емпіричний світ у суб'єктивно-духовний.

Час і простір у такій пейзажній поезії своєрідно ущільнюється, інтенсифікуючи і почуття, і думку ліричного героя. Особливим чином розгортається потенція знакових для України, а значить і української душі, назв річок. Дніпро чи Дунай, Альта чи Либідь у сфері національного світопочування це не лише назви. Це маркери нашої історії, географії, простору нашого відвічного світопробування. Сама звукова організація відомої назви збуджує найдіткливіші в плані енергетики асоціативні фонди українця, мобілізує силу його «пряmostояння». Одухотвореність рідних пейзажів, з якою обов'язково резонує душа, перебуваючи в драматичних станах, спрацьовує як рятівний фермент:

*Не темній, не бийся в раннім рані.
Не хились, як нива чи лоза,
На Дніпро, Дунаї і Ядрані
Білі роси вишила гроза.
І душа черкнулась виднокраю,
Стала птахом. Чиста, як сльоза.
...На Дніпрі, Ядрані і Дунаю
білі роси вишила гроза [6, 216].*

Наведена пейзажно-психологічна мініатюра Андрія Малишка, витонченого лірика, неповторного майстра психологічного малюнка, характерна для філософської лірики шістдесятників. Це новий шабель освоєння філософського ліричного мислення і для самого Андрія Малишка в пору написання збірки «Серпень душі моєї». «Не темній, не бийся в раннім рані» – взірцевий поетичний твір і на рівні поетикальному (вишуканий звукопис, артистична гра словом, благородна рима), і на рівні

психологічного самовиявлення ліричного героя навіть не в контексті природи, а в її осерді. Такий спосіб самотрансформації в ядро природи стає традицією для лірики середини минулого століття, розгортаючи тенденції українського словесного мистецтва початку ХХ століття.

Саме в українській традиції міфологема води набула особливо розгалуженої семантики. Архетипний образ води в контексті сприймання-переживання світу природи має знаковий характер як сегмент картини дорогого краю, рідної землі в ідеальному образі. Вода – це і простір очищення, і прилучення до вічного, і образ безмежності, і знак пантеїзму, коли душа і серце зливаються в почуванні любові до всього рідного або тривоги за нього.

Психологічна заглибленість ліричного героя поезії у світ власного «Я» уможливорює перевірку цього «Я» на духовну зрілість, на вивіреність і надійність векторів духовних орієнтирів.

У світі пейзажного слова Ліни Костенко річка має статус духовної посестри ліричної героїні. Саме вона, Альта чи Супій, Леглич чи Дніпро, забезпечує ідеальний зв'язок душі зі світом. І в разі, коли відчуття природної рівноваги захитується внаслідок дії агресивних цивілізаційних деформацій, які однаково руйнівні для буттєвого світу і людини, і природи, тоді саме до річки обертається стривожене спільною бідою людське єство.

Виявляється, у комплексі саме таких переживань ліричної героїні Ліни Костенко майже неможливо провести демаркаційну лінію, яка розділила б особистісні страждання і загострене прагнення порятувати живе:

*Ще назва є, а річки вже немає.
Усохли верби, вижовкли рови,
і дика качка тоскно обминає
рудиментарні залишки багви.
І тільки степ, і тільки спека, спека,
І озеравин проблиски скупі.
І той у небі зморений лелека,
І те гніздо лелече на стовпі [2, 53].*

В українській поезії немає іншого, так само сильного прикладу поетично вербалізованої тривоги, яка межує з фізичним відчуттям болю живого світу, відчуттям безповоротності можливої втрати. Трагедійна парадоксальність першої фрази («Ще назва є, а річки вже немає») посилена знаками вмирання, зникнення звичних образів рідного пейзажу, увиразнена печальним звукописом («І тільки степ, і тільки спека, спека...»), матеріалізується в тексті сучасною аномальною ситуацією – («І те гніздо лелече на стовпі»).

Коли в поезії Ліни Костенко з'являються поруч питальні й окличні інтонації, це засвідчує особливу емоційну напругу ліричної героїні.

Очевидно, від надзвичайно глибинного прозирання можливих катастрофічних наслідків екологічних зсувів її слово фіксує аж розпачливий зойк безнадії. Метафорична пластика такого душевного нап'яття вражає пронизливою образною знахідкою: матеріалізація болісного прозирання в кінцевий момент буття довіклля, коли живе гине:

Стоять мости над мертвими річками.

Лелека зробить декілька кругів.

Очерети із чорними свічками

ідуть уздовж колишніх берегів... [2, 53]

Інтонації реквієму трапляються у Ліни Костенко і в найлаконічніших поетичних візіях. І в них трагедія набирає космічних масштабів. Локальні межі тексту виконують функцію спеціального оптичного фокусу, крізь який пружинить енергія драми, що переживається автором:

Вмирає Дніпро і Арал не воскрес. А може,

Земля вже й не зірка?

Уже у шагреновій шкірі небес

Прорвалась озонова дірка [3, 1].

Дивним чином у цьому трагедійному контексті звучить благання вижити, аби жити. Його експресія така потужна, що в ньому контекстом прослуховується молитва, заклинання:

Куди ти ділась, річенько? Воскресни!

У берегів потріскались вуста [2, 53].

Подібну рефлексію знаходимо в Оксани Пахльовської, для якої так само, як і для Ліни Костенко, зустріч зі світом лісу й води означають можливість переступити межу профанного буття, відчуті імпульси сакрального, котрі й зумовлюють лад Універсуму:

Я знала Вас. Тиха, старесенька Річко.

Сосновий, дубовий, березовий ліс [7, 7].

Поважне звертання до річки, позначене займенником «Ви», засвідчує приязнь і пошану до живого світу, відчуття його глибинної культури:

І в заростях темних осіннього мрева,

де вічність говорить з душею лісів [7, 7].

Може, найпронизливіший образ у мотиві розмови Оксани Пахльовської зі світом знаходимо в її поезії «Тиша над рікою» – «Ріка була, як очі після сліз» [7, 15]. Дієсловом «знала» поетеса ніби закріплює фактор етичної пам'яті, який геніально оприлюднює Ліна Костенко.

Глибиною переживання і посиленням публіцистичним пафосом поетеса запрошує до діалогу, як того і потребує жанр філософської лірики: «...все наново пережити: чуже як своє, загальнолюдське як особисте, відоме як невідоме і вперше пізнаване. Тільки в такому разі «відчутна думка», своєрідне «переживання думки» народжують твори, у яких не сама лише наявність філософської тропіки, а й уся глибинна структура засвідчують належність до лірико-філософського жанру» [9, 53].

Спостерігаючи рух мотиву єдності людини і природи в контексті поезії А.Малишка «Не темній, не бийся в ранній рані», ми зауважили, що самі імена річок, котрі вже давно мають і літературну традицію, відповідно ведуть за собою історичну енергію тла національного буття. При цьому автор не дозволяє собі жодних розкодувань. Спрацьовує набута потенція географічної назви, яка в часоперебігові стала історичною. Подібну ситуацію бачимо в поезії Ліни Костенко «Я хочу на озеро Світязь». У цьому тексті зійшлися дві улюблені стихії поетеси: вода і ліс.

Категорія пам'яті ліричної героїні фіксує кілька знакових образів із українського світу. Шлейф активізованих історичних емоцій розгортає межі тексту, долаючи часопросторові параметри емоцією заангажованості в історію вітчизни. Ефект інтонаційного контрасту передано вишуканим звукописом, сублімованим саме географічними назвами. При початку тексту маємо просвітлену сферу діалогу:

*Я хочу на озеро Світязь,
в туман таємничих лісів.
Воно мені виникло звідкись,
У нього сто сот голосів.
Воно мені світить і світить,
Таке воно в світі одне. –
Я Світязь, я Світязь, я Світязь!
Невже ти не чуєш мене?! [2, 22].*

Запрошення до спілкування перебирає на себе природа. Паритетність учасників діалогу так само, як контраст – улюблені прийоми поетики Ліни Костенко. Міняється інтонація, жорсткішає звукопис, драматизується епітет. Змінено місцеположення ліричної героїні. Тембром трагедії пронизано серединну строфу:

*І голосом дивним похмурим,
Як давній надтріснутий дзвін:
– Батурин, Батурин, Батурин! –
– Лунає мені навздогін [2, 22].*

Відчуваємо, як поетичний живопис творить ситуацію експансії пейзажу у філософську площину, у сферу антропології й етики, що стає традиційним для української філософської лірики. Словесне малярство набуває історіософського тембру, одночасно апелюючи до сумління сучасників:

*Страшний скрипаль підняв уже смичок.
Він буде грати реквієм річок.
Хто вдарив землю в сонячне сплетіння
І спричинив конвульсії стихій? [2, 538]*

У просторі літератури животрепетний світ природи на генетичному рівні ставав середовищем формування українського світомислення. Поезія стала тим надійним прихистком, у якому природа знайшла ще одну форму

своєї неперебутності – мистецьку реальність. І відповідно її всюдисущість, усюдиприсутність так само стали фактором духовного буття людини в модерному світі. Завершальна строфа поезії здивує нас реконструкцією принципу побудови діалогу. Все стає на свої місця. Лірична героїня перебирає ініціативу взаємопізнання на себе. За простотою тексту ховається мотив органічного, і вже через це надсвітового контакту двох живих і мислячих субстанцій:

*Я річку побачила раптом.
Питаю: – А хто ж ти така?
Я Альта, я Альта, я Альта! –
тонесенько плаче ріка [2, 22].*

Коли б не остання констатація, ми перебували б у благоговійному настрої віднайдені гармонії і взаємної захищеності. А проте задана процесуальність почування лишається незавершеною, бо ж так нелогічно з'явилася ота фраза: «тонесенько плаче ріка». Одразу знайшли виправдання усі знаки питання й окличні інтонації тексту.

Поетичні тексти Ліни Костенко розгортають часопростір у напрямку духовного досвіду народу, до котрого належить поетеса. Її перейнятість загрозою моральних деструкцій не випадкова й не одномоментна. Вона лежить у площині її духовних пошуків. Довкілля для Ліни Костенко, будучи суб'єктом і об'єктом одночасно, залишається чи не єдиною константою, у просторі котрої вона має можливість бути сама собою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – 207 с.
2. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
3. Костенко Л. Коротко, як діагноз // Літ. Україна. – 1998. – 14 жовтня. – С. 1–2.
4. Костенко Л. Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – С. 3–12.
5. Костенко Л.В. Сад нетанучих скульптур: Вірші. Поема-балада. Драм. поема. – К.: Рад. письменник, 1987. – 207 с.
6. Малишко А. Серпень душі моєї. – К.: Рад. письменник, 1970. – 319 с.
7. Пахльовська О. Долина Храмів: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1988. – 166 с.
8. Салига Т. У глибинах гармонії // У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 49–74.
9. Соловей Е. Поезія пізнання: Філосо. лірика в сучас. л-рі. – К.: Дніпро, 1991. – 270 с.
10. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Изд. полит. литературы. – 1991. – 527 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Світлана Барабаш – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарної підготовки Кіровоградського національного технічного університету.

Наукові інтереси: літературознавство, культурологія, фольклористика.

Вікторія Барабаш – старший викладач кафедри гуманітарної підготовки Кіровоградського національного технічного університету.

Наукові інтереси: літературознавство, педагогіка.

НАЦІОНАЛЬНИЙ КОЛОРИТ: ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Олександр БІЛОУС (Кіровоград)

Фразеологічні одиниці, прислів'я, приказки та ідіоматичні вирази у творах словесного мистецтва є найважливішими засобами передачі національного колориту.

In the literary works phraseological units, proverbs, sayings and idiomatic expressions are the most important means of rendering the national colouring of the language.

Кожна мова багата фразеологізмами, які тісно пов'язані з історією, звичаями, соціальним життям та психологією певного народу. Фразеологізми найяскравіше розкривають національну специфіку мови, його народність та самобутність.

Думки і почуття, звичаї та повір'я у мовному вираженні шліфуються протягом століть і формуються у прислів'ях, приказках та ідіомах. У творах словесного мистецтва досить часто вживаються прислів'я, приказки та ідіоми, які можна вважати типовими фразеологічними одиницями (ФО) та які становлять найбільші труднощі при перекладі, що і є актуальним для практики перекладу.

Стосовно природи появи фразеологічних одиниць слід наголосити, що вони з'являються в мові як складові терміни, як вирази понять у словах та словосполученнях з перенесеним значенням та які мають високу емоційну насиченість. Фразеологічний склад мови як *предмет* нашого дослідження може поповнюватися також і за рахунок запозичень фразеологізмів із інших мов. При запозиченні фразеологізмів у мову перекладу/МП/ відбувається повне перенесення семантичної структури мовної одиниці мови оригіналу/МО/ [4, 233]. Тому фразеологічні одиниці в більшості випадків являють собою закінчену художню форму та є виразними й дієвими.

У фразеологізмах розкритий багатий історичний досвід народу, його мудрість, у них знаходять своє відображення усі представники народу, які пов'язані між собою трудовою діяльністю, побутом і культурою. ФО виокремлюються серед випадкових словосполучень, вони мають своє соціальне та національне обличчя, яке характеризує того, хто говорить чи пише. Своїми коренями вони сягають у глибину історії мови народу та міцно входять у систему мови, надаючи їй своєрідний національний колорит та специфіку.

Фразеологічні одиниці, прислів'я, приказки та ідіоматичні вирази у творах словесного мистецтва є найважливішими засобами передачі

національного колориту. Їх умовно розділяють на дві групи: *нейтральні* та *національно забарвлені* [18, 69–70].

Нейтральні прислів'я, приказки та ідіоматичні вирази, які мають загальний характер, утворилися внаслідок спільних способів матеріального та духовного розвитку народів, спільних способів розвитку їхнього мислення. Таким чином, нейтральні фразеологізми – результат спільності законів мислення. Вони існують в усіх мовах світу. Разом з тим національний характер не міг не знайти своє відображення у сфері мови. Найяскравіше він виявляється в утворенні фразеологічних одиниць, у яких граматично та семантично синтезується життєвий досвід народу. Наприклад, німецьке прислів'я «*Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr*» та українське «*Чого Івась не навчиться, того Іван не знатиме*» слід віднести до групи суто національних, тому що вони несуть у собі специфічні особливості німецької та української мов (*chen* – та – *сь* зменшувально – пестливі суфікси) і типові для німецького та українського ареалів власні імена.

Переклад таких національно забарвлених прислів'їв, приказок та ідіом має великі труднощі, бо важливо не тільки зберегти смисл фразеологізмів, які підлягають перекладу, але й не порушити національної основи характеру. Адже, як вказує Р. П. Зорівчак, «на фразеологізми припадає особливе стилістичне навантаження у мовній тканині художнього твору. Вони є надзвичайно вагомим компонентом загального арсеналу мовних засобів зображення» [7, 5]. Кожному відомому письменнику притаманні своя манера сприйняття, свої виразні засоби. Про такого письменника говорять: «Він має свій стиль!» Стиль великих майстрів слова настільки індивідуальний, що навіть за однією фразою, одним відрізком можна визначити, кому вони належать [19].

Перш ніж приступити до перекладу того чи іншого художнього твору, перекладач має вникнути в його стиль, його атмосферу, відчути всі найтонші особливості першотвору. Адже одним із основних елементів стилю автора є фразеологізми, проблема відтворення семантико-стилістичних функцій яких тісно пов'язана з розумінням адекватності відтворення, «яке ґрунтується на вимозі не формальної, а функціональної точності» [7, 17], так званої «ізофункціональності» [16, 19].

Суть адекватності, за словами Р. П. Зорівчак, полягає у тому, що оригінал треба розглядати як систему, а не як суму елементів, як органічну цілісність, а не як механічне сполучення складників. У цій системі кожен елемент має окреслену, задуману автором функцію, комунікативну й естетичну. У всьому творі, у його мегаобразі, макрообразі і в кожному мікрообразі реалізується ця функція елементів і структур. Завданням перекладу є не копіювання елементів і структур оригіналу, а схоплення їхніх функцій і відтворення їх засобами рідної мови. Отже, аналізуючи адекватність фразеологічних засобів перекладу, необхідно враховувати не

тільки смислову точність, а й стилістичну та експресивно-емоційну відповідність вибраних перекладачем засобів оригіналові. Головна мета будь-якого твору красного письменства полягає не лише в тому, щоб передати певні факти, а й у тому, щоб справити певне естетичне враження [7, 17].

Особливість перекладу фразеологізмів полягає у їхній своєрідності. Власне кажучи, найчастіше мова може йти не про переклад у прямому розумінні, а про передачу змісту, тобто пошук відповідного еквівалента в мові перекладу /МП/. Фразеологічні одиниці часто вважають неперекладними, але, на думку Й.-В. Гете, «у перекладі треба добиратися до неперекладного, лише тоді можна по-справжньому пізнати інший народ, іншу мову» [7, 5].

Отже, якщо під перекладом фразеологізмів розуміти послівну передачу, то, звичайно, більшість фразеологізмів є тоді неперекладними. Так, наприклад, українське «*На городі бузина, а в Києві дядько*» та німецьке «*Das reimt sich wie Fastnacht und Karfreitag*» втрачать смисл при дослівному перекладі. Хоча буквальне тлумаченні цих виразів мовою оригіналу /МО/ теж веде до непорозуміння. Тому поняття переклад фразеологізмів слід розглядати більш широко. Переклад фразеологізмів іншими словами означає не що інше, як збереження їхнього значення, їхньої образності та їхньої специфіки в МП. Виходячи з цього погляду, можна стверджувати, що «фразеологізми (як одиниця проміжного, вертикального рівня) також є одиницею перекладу, котра перекладається як єдине ціле (з урахуванням актуалізованих у тексті оригіналу внутрішньої форми та змісту, емоційно-експресивних та конотативно-стилістичних нашарувань) незалежно від опори на наявні/відсутні еквіваленти в мові перекладу» [9, 180].

При перекладі всі фразеологізми доцільно підрозділити на три групи:

1. Лексичні фразеологізми. Вони семантично співвідносні зі словами, понятійно аналогічні з ними. Наприклад: «*Стріляний горобець*» – «*Geribener Kunde*», «*Цап відбувало*» – «*Sündenbock*», «*Зіграти в ящик*» – «*Ins Greis beißen*», «*Тримати язик за зубами*» – «*Die Zunge im Zaum halten*» тощо.

Подібні фразеологізми відтворюються в мовленні як готові лексичні одиниці, еквівалентні різним частинам мови, іменникам, дієсловам, прикметникам, прислівникам і т.п. Їхня семантична неподільність виявляється в тому, що за кожною такою одиницею закріплюється узагальнено-цілісне значення. Саме воно реалізується у мовленні, а не в значенні слів, з яких складається фразеологізм.

2. Предикативні фразеологізми. Це, як звичайно, закінчені речення, що закріпилися в мові у вигляді стійких словосполучень. Наприклад: «*Краще синиця в руках, ніж журавель в небі*» – «*Besser ein Spatz (ein Sperling) in der Hand als eine Taube auf dem Dach*»; «*Не до ладу сказати* –

краще мовчати» – «*Besser zu viel schweigen als zu viel reden*»; «Краще пізно, ніж ніколи» – «*Besser spät als nie*»; «Незамінних людей нема» – «*Niemand ist unersetzlich*» тощо.

3. Компаративні фразеологізми, які актуалізувалися в мові як стійкі порівняння: «працювати як віл» – «*Wie ein Pferd arbeiten*», «Дурний як пень (як чип, як довбня, як ступа)» – «*Dumm wie ein Besenstock*», «Білий як сніг» – «*Weiß wie Schnee*», «Блідий як смерть» – «*Blaß wie Tod*», «Червоний як рак» – «*Rot wie Blut*» [8, 185–186] тощо.

Це особливий тип стійких зворотів. У деяких європейських мовах більшість таких словосполучень утворена за єдиними моделями. Дві з них вважаються найпоширенішими: «прикметник + сполучник + іменник» і «дієслово + сполучник + іменник». Характерними для таких конструкцій сполучниками є еквіваленти українського *як*, *comme* (фр.), *como* (ісп.), *come* (італ.), *as* (анг.), *wie* (нім.) і т.п. [10, 23].

Відомий теоретик і практик перекладу В.Н.Комісаров відзначає, що семантика фразеологічних одиниць є складним інформативним комплексом, що має як наочно-логічні, так і конотативні компоненти. Найважливішими з них з погляду вибору відповідності в мові оригіналу є наступні: 1) переносний або образний компонент значення фразеологізму; 2) прямий або наочний компонент значення фразеологізму, що становить основу образу; 3) емоційний компонент значення фразеологізму; 4) стилістичний компонент значення фразеологізму; 5) національно-етнічний компонент значення фразеологізму [11, 98]. Інакше кажучи, у перекладі необхідно зберегти смисловий, емоційно-експресивний і функціонально-стилістичний зміст, який передавався відповідним стійким словосполученням у контексті оригіналу.

Фразеологічні сполучення, що співвідносяться із словами (лексичні фразеологізми), володіють певними характеристиками. Відзначимо ті, які є важливими для перекладацької проблематики.

По-перше, такі звороти введені в словниковий склад мови як аналоги різних частин мови [1;5;6;12;14;20;21]. По-друге, вони «...як стійкі словосполучення характеризуються цілісним значенням, котре за своїм характером ідіоматично переосмислене та переважно метафорично-образне» [9, 176]. По-третє, «...цей образ, лінгвістичним вираженням якого є термін **внутрішня форма фразеологізму** (лексико-семантичний зміст вільного словосполучення, на основі метафоризації якого він виник), «стирається» за роки свого вжитку й тому зберігається по-різному. Внаслідок цього фразеологізм має різні ступені вмотивованості: від очевидного до нульового [9, 176–177]. Вмотивованість зберігається у виразах типу «*Товкти воду в ступі*» – «*Leeres Stroh dreschen*», «*Wasser mit einem Sieb schöpfen*», «*Ні риба, ні м'ясо*» – «*Das ist weder Fisch noch Fleisch*», «*Рукою подати*» – «*Katzensprung*» тощо. В інших фразеологізмів внутрішня форма втрачає свою мотивацію: «*Баяндраси точити*» – «*Das*

Blaue vom Himmel herunter reden», «Дати гарбуза» – «Jemandem einen Korb geben»; «Врізати дуба» – «Ins Gras beißen» тощо.

Слід підкреслити, що у свідомості носія мови повинне закріпитися значення фразеологізму подібно до того, як закріплюються значення слів, бо внутрішня форма часто здатна лише на відносну, а не на точну підказку щодо значення фразеологізму [13, 103].

Таким чином, виділяють чотири основні види перекладу **фразеологізмів**: *дослівний* (який слово в слово відповідає першоджерелу; абсолютно точний, буквальний), *еквівалентно – повний* (**еквівалент** – книжк. щось рівноцінне, рівнозначне, рівносильне; те, що повністю відповідає чому-небудь, може його замінити або виражати), *еквівалентно – неповний*, *описовий* [8, 189–190].

1). **Дослівний переклад** – це не що інше, як *калькування* (*калькувати* – лінгв. створювати слово або вислів за зразком будови відповідного слова чи вислову іншої мови. Цей вид перекладу фразеологізмів виключно характерний для перекладу **крилатих фраз** (влучна словосполучка, влучний вислів літературного походження, що стисло та образно передають думку й стали загальноживаними), наприклад: *lat. O, tempora! O, mores! (Cicero); dt. O, Zeiten! O, Sitten!; укр. O, часи! O, звичаї!*

2). **Еквівалентно-повний переклад** – один із повноцінних способів перекладу фразеологізмів. Він полягає у тому, що в МП знаходять фразеологізм з таким же самим значенням, як і у мові оригіналу (МО). Тобто такий еквівалент, який повністю відповідав би не лише значенню фразеологізму МО, але і його внутрішній формі. Наприклад: «*Aus dem Finger saugen*» – «*Висмоктати з пальця*»; «*In die Augen fallen*» – «*Кидатися в очі*»; «*Er holt keine Sterne vom Himmel*» – «*Він не хватає зірок з неба*» тощо. Слід наголосити, що при цьому ніякого значення не має, чи певний еквівалент був утворений завдяки калькуванню, чи виник сам собою.

3). **Еквівалентно-неповний переклад** – не є бажаним, бо він не завжди передає своєрідність фразеологізму. Цей спосіб полягає також у пошуку відповідного еквівалентного словосполучення з таким же значенням, але з іншою внутрішньою формою: «*Auf der Bärenhaut liegen*» – «*Бити байдики*»; «*Eile mit Weile*» – «*Поспішиш – людей насмішиш (Поспішай повільно !)*».

4). **Описовий переклад** використовується в тих випадках, коли вищеназвані способи неможливі. Цей вид перекладу найменш бажаний, бо при ньому зникає своєрідність, образність та емоційність фразеологізму. Цим самим втрачається сама привабливість фразеологізму: «*Den Stab über jemanden brechen*» – «*Осуджувати когось*»; «*Etwas um ein Butterbrot kaufen*» – «*Купити щось майже задарма*»; «*Schwein haben*» – «*Мати везіння*» тощо. Дещо несподіваним для нас буде й німецький фразеологізм «*Pünktlich wie die Maurer sein*» – «*Закінчувати роботу точно за*

годинником» [9, 23]. А вся річ у тому, що *муляр* у німецькій ментальності історично асоціюється з еталоном відомої німецької пунктуальності.

Переклад прислів'їв. Прислів'я – це виражений структурою речення народний вислів повчального змісту (буквального чи алегоричного плану), який формулює певну життєву закономірність або правило, що є широким узагальненням багатовікових спостережень народу, його суспільного досвіду.

Однією з рис, що відрізняє прислів'я від інших типів фразеологічних одиниць, особливо від лексичних ідіом, є їхня синтаксична завершеність. Прислів'я – обов'язково граматично та інтонаційно оформлене судження і співвідноситься не із словом, в основі якого лежить певне поняття, а з реченням.

Судження в прислів'ї може мати характер ствердження, наприклад: «Скрипливе дерево довго живе»; «Де руки й охота, там спора робота», або заперечення, наприклад: «Немає науки без муки»; «Згаяного часу і конем не доженеш» тощо.

Прислів'я можуть формулювати пряму постійну закономірність, наприклад: «Згода будує, а незгода руйнує»; «Мир та лад – великий клад»; «Двічі молодим не бути», або зумовлену, наприклад: «Не купити ума, як нема»; «Не жаль плакати, коли є за чим». Вони можуть також виявлятися у формі поради, настанови, рекомендації, підказаних досвідом, певною життєвою закономірністю, наприклад: «Чого сам собі не зичиш, того й другому не жадай»; «Говори мало, слухай багато, а думай ще більше» тощо.

Прислів'я відзначаються семантичною неоднорідністю: одні з них зберігають конкретну предметність, пряму номінативність значення, що впливає із суми значень слів-компонентів, наприклад: «Друзі пізнаються в біді»; «За праве діло стій сміло», інші – розвивають ще й другий семантичний план – узагальнено-метафоричне, переносне значення, яке безпосередньо не формується значенням складників прислів'я, наприклад: «Не все те золото, що блищить»/«Не все яскраве є цінним»; «Під лежачий камінь вода не тече»/ «Якщо не діяти, нічого не допоможеш» тощо [2, 344 – 345].

З погляду можливості перекладу всі прислів'я можна розділити на три групи: 1) *нейтральні*, котрі мають в інших мовах *повні еквіваленти*, тобто адекватні як за змістом, так і за формою; 2) прислів'я, які мають в інших мовах відповідні *аналогі* за змістом, але відрізняються за формою; 3) національно забарвлені, специфічні прислів'я, які *не мають відповідних паралелей* в інших мовах ні за змістом, ні за формою [18].

Переклад прислів'їв першої групи не становить труднощів. Багато українських прислів'їв мають повні еквіваленти в німецькій мові [1; 5; 6; 12; 14; 20; 21], наприклад: «Хто не працює, той не їсть» – «*Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen*»; «Не плюй у криницю, бо пригодиться води

напитися» – «*Spuck' nicht in den Brunnen, wenn du noch daraus trinken musst*»; «Куй залізо, поки гаряче» – «*Schmiede das Eisen, solange es heiß ist*»; «Поділяй і пануй!» – «*Teile und herrsche!*» тощо.

До другої групи належать прислів'я, які еквівалентні за змістом, але різняться за формою. Так, українському прислів'ю «На свиню хоч і сідло надінь, то все конем не буде» відповідає німецькою мовою «*Affen bleiben Affen, auch wenn man sie in Samt kleidet*». Ці прислів'я несуть однакове семантичне навантаження, але тварини, названі в них, різні.

Для українського прислів'я: «У семи няньок дитина без ока» мається аналог «*Viele Köche verderben den Brei*». Смісл цих прислів'їв один, але форма вираження думки різна. Аналогічними прикладами можуть служити: «Злодія не бити – доброго губити» – «*Wer den Wolf schont, der gefährdet die Schafe*» тощо.

Якщо в оригіналі трапляються прислів'я третьої групи, тобто специфічні, національно забарвлені, то їх слід перекладати, зберігаючи смисл, стислість, лаконічність та образність: «Язик до Києва доведе» – «*Mit Fragen kommt man durch die Welt*», «Або пан, або пропав» – «*Alles oder Nichts*» («*Kaiser oder nichts*»), «Де два українці, там три гетьмани» – «*Wo zwei Ukrainer sind drei Hetmane*» тощо.

Переклад приказок. Приказка – поширений у мові влучний, часто римований вислів, близький до прислів'я, але без властивого прислів'ю повчального змісту [3, 933], тобто це зворот мови, вислів, елемент судження. За своєю суттю приказки – це поетична форма слова: метафора, порівняння, епітет, означення і як елемент судження можуть бути логічним підметом, присудком, будь-якими обставинами. Приказка сама собою є щось *недомовлене*: вона вимагає свого завершення і розвитку, іноді підмета, іноді присудка, іноді відповіді на питання.

Таке розуміння приказки зумовило й прийоми класифікації їх за тими смисловими функціями, які вони можуть виконувати в складі *цілісної мови*, а саме: 1) характеристика внутрішніх і зовнішніх якостей людини, наприклад: «Чугуївська верста» – *високий*; «Не всі дома» – *дурний* тощо; 2) характеристика стану людини – фізичного, матеріального, психічного, наприклад: «Свищі в борщі» – *бідний*; «Гроші лопатою гребе» – *багатий*; «Кров з молоком» – *здоровий* і т. ін.; 3) визначення й оцінка дії: «Заткнути за пояс» – *мати перевагу над кимсь*; «Топтатися на місці» – *не мати прогресу в чомусь, зволікати* тощо; 4) окреслення обставин – причини, місця, часу дії та ін., наприклад: «Як з неба впав» – *бути у невідомості про щось*; «Не за горами» – *скоро* і т. ін.; 5) визначення й оцінка явищ, предметів: «Китайська стіна» – *довгий, міцний* тощо.

Виходячи з такого ж розуміння приказок і беручи до уваги їх лексико-граматичну будову й синтаксичні функції, вчені визначають у їхньому складі ряд структурних моделей, серед яких найпоширенішим є організовані у формі: 1) простого речення: «Молоко на губах не обсохло»;

«*Кіт наплакав*»; «*Сорока на хвості принесла*» та ін.; 2) дієслівних словосполучень: «*Покласти зуби на полицю*»; «*Собаку з'їсти*»; «*Вивести на чисту воду*» тощо; 3) іменникових словосполучень: «*Одного поля ягода*»; «*Кров з молоком*»; «*П'яте колесо до воза*»; «*Ні риба ні м'ясо*» та ін.; 3) прислівникових словосполучень: «*Чорним по білому*»; «*Не на життя, а на смерть*»; «*Ні слуху, ні духу*» та ін.; 4) звороту зі словами: «*Хоч греблю гати*»; «*Хоч гвалт кричи*»; «*Хоч трава не рости*»; «*Як рукою зняло*»; «*Як на голках*» тощо.

Однією з диференційних ознак, яка уможлиблює визначити ще один аспект розрізнення прислів'я і приказки, виходячи з такого погляду, є неоднаковий характер синонімізування цих двох різновидів із іншими лінгвістичними одиницями. Типові приказки легко вступають у синонімічні взаємини і між собою, і із словами, і із словосполученнями вільного значення, наприклад: «*Хоч греблю гати*»; «*Кури не клюють*» – *багато, велика кількість*. Прислів'я ж, що являють собою у смисловому і синтаксичному планах стійкі речення, синонімічним словом або словосполученням не замінюються, оскільки значення розгорнутого речення завжди ширше від значення слова чи словосполучення, які є лише членами речення [17, 27 – 29].

Аналіз перекладів приказок дає змогу виділити наступні способи їхньої передачі: 1) – переклад за допомогою застосування *еквівалентів* (еквівалентний переклад), наприклад: «*Блідий, як смерть*» – «*Blaß wie der Tod*»; «*Бідний, як церковна миша*» – «*Arm wie eine Kirchenmaus*»; 2) – *дослівний* переклад, наприклад: «*Собака облизує лише відкритий казан*» – «*Der Hund leckt nur an der offenen Schüssel*»; 3) – передача загального смислу приказки, наприклад: «*Крутить і вертить ним, як сам хоче*» – «*Springt mit ihm um, wie er will*»; 4) – локалізація нової приказки на основі приказки першотвору, наприклад: «*В одних слова, як зацукрований горіх, в інших – як колюча огорожа*» – «*Bei den einen seien die Worte wie eine kandierte Nuß, bei den anderen wie ein stachliger Staketenzaun*».

Переклад ідіом. Ідіома – це стійке неподільне словосполучення, яке має перенесений смисл. Ця смислова одиниця не пов'язана з прямим та конкретним значенням її компонентів. Ідіоми складні і семантично, і лексично, і композиційно. Вони являють собою семантичне ціле, вкраплене в інше, по-іншому організоване ціле.

Перешкоджає правильному перекладу ідіом і їхня багатозначність. Одна й та ж ідіома може виступати в декількох значеннях, тому при її перекладі потрібно зуміти вибрати найбільш близьке до контексту значення. Так, в українській мові вислів «*простягнути ноги*» виступає у двох значеннях – у прямому та в переносному – *померти*.

У деяких випадках, навіть збігаючись за формою та за значенням, ідіоми не є еквівалентними. Наприклад, у німецькій та українській мовах наявні ідіоми: «*Aus der Haut fahren*» – «*Лізти зі шкіри*». Вони складаються

з одних і тих же слів, але мають різне значення. Німецька ідіома «*Aus der Haut fahren*» виступає у значенні *гніватися*, у той час як українська – «*Лізти зі шкіри*» має значення *старатися*.

Ідіоматичні вислови, як завжди, відносять до іншого класу фразеологічних одиниць, ніж прислів'я та приказки, незважаючи на те, що вони мають багато спільних ознак. Та все ж при перекладі ідіом використовуються майже ті самі принципи, що й при перекладі прислів'їв та приказок.

У тих випадках, коли це можливо, німецькі ідіоми передаються еквівалентними українськими висловами, наприклад: «*Den Stier bei (an) den Hörnern packen (fassen)*» – «*Узяти бика за роги*»; «*Aus einer Mücke einen Elefanten machen*» – «*Робити з мухи слона*»; «*Nach Spatzen mit Kanonen schießen*» – «*Стріляти з гармати по горобцях*» тощо.

У ряді випадків еквівалентна українська ідіома дещо відрізняється від німецької за своєю формою, наприклад: «*Aufs Spiel setzen*» – «*Ставити на карту*»; «*Die Hände in den Schoß legen*» – «*Сидіти, склавши руки*»; «*Sich die Finger verbrennen*» – «*Обпектися (на чому-небудь)*».

У більшості випадків перекладачу доводиться підбирати еквівалент, близький за загальним значенням і який передає стилістичне забарвлення ідіоми, наприклад: «*Zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen*» – «*Вбити двох зайців*»; «*Jemandem Steine in den Weg legen*» – «*Вставляти палиці в колеса*»; «*Das fällt mir wie ein Stein vom Herzen*» – «*У мене неначе гора з плечей звалилася*».

Деякі труднощі при перекладі фразеологічних зрощень або ідіоматичних висловів полягає у тому, що перекладач не завжди вміє відрізнити ідіоматичне значення словосполучення від прямого. Наприклад, «*Er holt Bier*» в переносному значенні означає «*Він запропастився*», «*Äpfel braten*» – «*Бити байдуди*». Ідіоматичному виразу «*Nicht recht bei Groschen sein*» властиве значення «*Бути не при своєму розумі*». Ідіома «*Deutsch sprechen*» перекладається «*Говорити ясно, зрозуміло, прямо*» (Пор.: «*Er redete in deutscher Sprache, doch deutsch sprach er nicht*»). «*Hinter schwedischen Gardinen*» означає «*За ґратами, у в'язниці*», вираз «*Der Hund des Gärtners*» має переносне значення «*Собака на сні*».

Іноді перекладача може ввести в оману зовнішня схожість німецьких ідіоматичних виразів з українськими. Проте треба пам'ятати, що схожі німецькі та українські фразеологічні вирази, що складаються з одних і тих же слів, все ж таки, незважаючи на це, можуть мати абсолютно різні значення. Наприклад, вислів: «*Aus der Haut fahren*» означає не «*Зі шкіри пнутися*», а «*Розлютитися, вийти з себе*», ідіома «*Er ist für ihn Luft*» означає зовсім не «*Він йому потрібен, як повітря*», а навпаки, «*Він для нього не існує, він для нього порожнє місце*». Фразеологічний зворот «*Jemanden an die Wand drücken*» виступає не лише в значенні

«Притиснути кого-небудь до стіни», але і в значенні «Утерти кому-небудь ніс».

При перекладі німецьких ідіом дуже рідко вдається використовувати тотожні ідіоматичні вирази української мови «*Da lachen die Hühner*» – «*Курям на сміх*»; «*Jemanden an der Nase herumführen*» – «*Водити кого-небудь за ніс*»). Якщо такої прямої відповідності немає, то німецька ідіома, так як й у випадку з прислів'ями та приказками, або замінюється більш менш еквівалентною українською, або доводиться вдаватися до описового перекладу.

Збереження образної основи ідіоматичних висловів у перекладі не обов'язкове, оскільки окремі їхні компоненти не мають семантичну самостійність, значення окремих елементів розчиняється загалом. Важливо передати зміст ідіоми з властивим їй стилістичним забарвленням [15, 74].

Таким чином, перекладаючи ідіому, ми підбираємо відповідний фразеологічний зворот, що відповідає її загальному значенню і має той же стилістичний відтінок.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Афонькин Ю.Н. Русско-немецкий словарь крылатых слов. – М.: Русский язык, 1985. – 287 с.
2. Білодід І.К. (Ред.): Сучасна українська літературна мова: лексика і фразеологія. – К.: Наукова думка, 1973. – 439 с.
3. Бусел В.Т. (Гол.ред). Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
4. Гамзюк М.В. Емотивний компонент значення у процесі створення фразеологічних одиниць: На матеріалі німецької мови: Монографія. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 256 с.
5. Денисенко С.Н. Словник-довідник з фразеологічної деривації на основі наявної фразеології німецької мови з перекладом прикладів українською та російською мовами. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 288 с.
6. Жовківський А.М., Жовківська Г.А. та ін. Мудрість народна – мудрість міжнародна: Прислів'я, приказки, крилаті вислови та мовні звороти дев'ятьма мовами. – Чернівці: Рута, 2004. – 256 с.
7. Зорівчак Р.П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія: На матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою. – Львів: Видавництво ЛДНУ:Вища школа, 1983. – 173 с.
8. Искоз А.М., Ленкова А.Ф. Лексикология немецкого языка: для студентов педагогических институтов и факультетов иностранных языков. – Л.: Учпедгиз, 1960. – 269 с.
9. Кияк Т.Р., Науменко А.М., Огуй О.Д. Теорія та парактика перекладу (німецька мова). – Вінниця: НОВА КНИГА, 2006. – 592 с.
10. Колшанський Г.В., Сухова І.П. Принципы сопоставления семантических систем языков и проблема перевода // Лингвистика и методы в высшей школе. – М., 1974. – 73 с.
11. Комиссаров В.Н. Слово о переводе. – М.: Международные отношения, 1973. – 273 с.

12. Кудіна О., Пророченко О. Перлини народної мудрості: Німецькі прислів'я та приказки. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 319 с.
13. Латышев Л.К. Курс перевода. Эквиваленты перевода и способы его достижения. – М.: Международные отношения, 1981. – 248 с.
14. Мізін К. Німецько-український фразеологічний словник (усталені порівняння). – Вінниця: Нова книга, 2005. – 304 с.
15. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
16. Новикова М.А. Методические рекомендации по спецкурсу «Интерпретация текста в контрастивно-стилистическом плане». – Сімферополь: Ротапринт СГУ, 1979. – 40 с.
17. Скрипник Л.Г. Фразеологія української мови. К.: Наукова думка, 1973. – 279 с.
18. Файзулаева Р. Национальный колорит и художественный перевод. – Ташкент: Фан, 1979. – 112 с.
19. Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник / Уклали О.І.Скопненко, Т.В.Цимбалюк. – К.: Довіра, 2003. – 735 с.
20. Цвиллинг М.Я. Русско-немецкий словарь пословиц и поговорок. – М.: Русский язык, 1984. – 216 с.
21. Schaufelbüel A. Treffende Redensarten (viersprachig). – Wiesbaden: VMA- Verlag, 2005. – 366 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олександр Білоус – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та загального мовознавства, декан факультету іноземних мов КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: теорія та практика перекладу, семантико-стилістичний аналіз художніх творів.

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТРАДИЦІЯ У КОНТЕКСТІ ПЕРЕЄМНОСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОСВІДУ

Ольга БІЛОУС (Кіровоград)

У статті розглядається листування Альфреда Курелли та Еріха Вайнерта, що дає можливість розв'язати – на рівні мікроаналізу – як окремі, так і загальні питання перекладацької традиції у контексті переємності літературного досвіду.

Correspondence of Alfred Kurella and Erich Weinert is studied in this paper. On the level of microanalysis it gives a possibility to solve both specific and general problems of translation tradition in the context of continuity of literary experience.

Індивідуальна неповторність того чи іншого перекладача Шевченкових творів полягає в авторських і тематичних уподобаннях. Це переконливо засвідчує перекладацька практика Еріха Вайнерта та Альфреда Курелли. З цього погляду заслуговує на увагу їхнє листування, що безпосередньо пов'язане з процесом переємності перекладацького досвіду [8]. Йдеться про плідну співпрацю двох перекладачів, що знайшла свою творчу фіксацію у листуванні, яке тривало від 6 січня до 3 серпня 1940 року.

Хоч існує значна кількість літератури про сприйняття Шевченкової творчості в німецькомовному світі, але весь обшир згаданого епістолярію ще не був предметом усебічного спеціального дослідження ані в українському, ані в німецькому літературознавстві. Він розглядається в працях О. Миронова, Я. Погребенник, О. Панченко, В. Лук'янової, Г. Яроша, П. Кірхнера тільки в контекстуальному ключі, коли аналізуються окремі місця інтерпретації Шевченкової поезії з боку Еріха Вайнерта чи Альфреда Курелли. Окремі дослідники обстоювали радше позицію, що перекладними виданнями «здійснюється, по суті, ревізія ідейного, суспільно-політичного змісту спадщини поета», а саме крізь призму так званого спотворення Шевченкового оригіналу у світлі «буржуазно-націоналістичних перекручень» [3, 66].

Як Еріх Вайнерт, так і Альфред Курелла сприймали творчість Тараса Шевченка як феноменальне явище, що ідентифікує мовне й етнічне середовище на рівні суб'єктної величини. Вона не змінювалася в їхньому розумінні, а закономірно адаптувалася на неповторній національній основі, новаторському характері Шевченкового поетичного слова – вияві культури художнього мислення українського народу загалом. Так, приміром, один із найбільш кваліфікованих інтерпретаторів поезій Шевченка Альфред Курелла у своєму листі до Еріха Вайнерта від 6 січня 1940 року аргументовано вказував на самотність мистецьких ходів, власне, у типологічному зіставленні української та німецької моделей і при цьому виокремлював характерний для Шевченка зміст. «Поемам (Т. Шевченка – О.Б.) властиві раптові та несподівані зміни змісту, настрою, інтонації». А натомість «у німецькій поезії майже немає такої паралелі і при відхиленні від оригінального віршованого розміру можна потрапити в пастку». Це твердження містило конкретну рекомендацію усім перекладачам, які мали завдання не облагороджувати так звані революційні настрої, а подати синтетичну інтерпретацію Шевченкового «Кобзаря» німецькою мовою. Адже поява перекладів з боку німецьких діячів культури на початку 50-х рр. має свою передісторію. Вона свідчить про динаміку процесу сприйняття Шевченкової творчості на рівні переємності традиції перекладацького досвіду взагалі.

Упродовж 30–40-х рр., коли загострилися суспільно-історичні обставини в Східній, Центральній та Західній Європі, значна частина німецької інтелігенції емігрувала з Німеччини. Окремі з її представників, керуючись передусім ідеологічними засадами, знайшли притулок у Радянському Союзі. До них належали Альфред Курелла та Еріх Вайнерт. Вони фактично очолили колектив односторонців (Е. Й. Бах, Г. Ціннер, Г. Гупперт, Г. Роденберг, Ф. Лешнітцер). Вони вбачали – у дусі тогочасної епохи – свій громадянський обов'язок у тому, щоб адекватно появити поетичну спадщину Шевченка німецькому читачеві. Щоправда, перекладачі зважали на те, що їхніми авторитетними попередниками були

Юлія Вірґінія, Іван Франко, Остап Грицай. Суттєву допомогу в реалізації цього задуму надали авторському колективу С. Тудор, М. Шік та особливо О. Дейч. Наприкінці 30-х – початку 40-х рр., власне, до вибуху II Світової війни, загальний масив перекладів збірки «Кобзар» був виконаний. За свідченням її відповідального редактора А. Курелли, рукописна версія німецькомовного «Кобзаря» була завершена ще у травні 1941 року. Однак початок війни перервав успішну роботу над виданням. Її продовження відбулося через десять років. Так, 1951 року в Московському видавництві іноземної літератури з'явилася збірка Т. Шевченка у двох томах за редакцією Олександра Дейча та Альфреда Курелли [7]. Двотомник містив 212 творів. У цьому виданні найбільша кількість інтерпретацій належала А. Куреллі (88 позицій) та Е. Вайнерту (61 позиція). З-під пера інших перекладачів упорядники відібрали: 23 інтерпретації Г. Роденберга, 16 – Г. Ціннер, 15 – Г. Гупперта, 3 – Е. Й. Баха, 3 – М. Шіка. Примітно, що з-поміж двадцяти перекладів творів Шевченка, здійснених І. Франком, тільки один міститься в московському виданні. Йдеться про дванадцять поетичних рядків вірша «І небо невмите, і заспані хвилі», які слугували для названих реципієнтів зразком перекладацького мистецтва Івана Франка. На цьому факті Альфред Курелла акцентував у листі до Еріха Вайнерта від 9 червня 1940 року.

Зіставний аналіз перекладних прочитань А. Курелли, Е. Вайнерта, Г. Ціннер, з одного боку, та І. Франка – з іншого, показує нерідко істотні розходження між провідними ідеями того чи іншого твору та його відповідними версіями. Під пером Івана Франка, зазвичай, Шевченкова думка передана адекватно. Натомість у досліджуваному двотомнику мають місце значні трансформації, націлені на ідеологічне виокремлення соціальних моментів. Значною мірою це зумовлено впливом російськомовних підрядників, якими послуговувалися німецькі перекладачі. Цей факт також проступає з листів Альфреда Курелли до Еріха Вайнерта, які мають загалом характер не приватного, а офіційного листування. Воно є невід'ємним пластом як духовної культури народу-реципієнта, так і всебічного пізнання творчого процесу проникнення в перекладацьку сутність оригіналу. Йдеться про глибинний зміст Шевченкової поезії, вершинні ходи мислі українського поета. Яким чином реалізувати таке завдання, щоб збагнути повною мірою Шевченкові образи, барви і кольори тих народних джерел, котрі знайшли своє віддзеркалення у його поезії? Таке питання неодноразово постає з аналізованих тут листів Альфреда Курелли та Еріха Вайнерта. Слід наголосити: німецькі перекладачі усвідомлювали труднощі, пов'язані із системою поетики творчості українського поета. Їм необхідно було адекватно передати народнопісенний характер Шевченкового слова, досягнути гармонію змісту й форми на еквіметричному та еквіритмічному рівнях, а також зберегти національний колорит – одну з найбільш характерних особливостей художнього письма автора «Катерини». На цю рису звернув увагу Альфред

Курелла в ґрунтовній статті «Тарас Шевченко, національний поет України»: «Жодна країна не має аналогічного поета, народного творця в справжньому сенсі цього слова, поета, якому вдалося так повно, так правдиво, так безпосередньо відобразити настрої та думки найширших верств пригніченого народу, як це зробив він» [6, 308].

У цьому зв'язку доцільно підкреслити: Альфред Курелла має посутні заслуги у виробленні методики інтерпретації тексту мовою мети, що забезпечувала кожному з членів авторської групи свободу для реалізації індивідуальних ходів. Засади цієї методики найбільш повно викладені в його листах до Еріха Вайнерта від 6 січня 1940 року та 22 липня 1940 року. Зі свого боку Еріх Вайнерт з розумінням і тактом сприймав своєрідні вказівки, розраховуючи на аргументовані оцінки власного перекладацького досвіду свого співкореспондента. Ось характерний уривок зі своєрідного діалогу двох перекладачів, що виокремлює так зване автономне розуміння ідейно-художніх завдань, коли не ігнорується жодний компонент зі змістової структури твору. «Твоє зауваження, – зазначає Еріх Вайнерт у винятково цінному листі від 15 липня 1940 року, – щодо загальної тональності *смуток* правильне, хоча я все ж таки вважаю, що я достатньою мірою висловив це рядком «Das Los war allen gleich unsälig». Проте, мабуть, це не так. У моїй останній версії я вжив замість Тобою (Альфред Курелла – О.Б.) запропонованого «Schmerzen» (біль, страждання, скорбота – О.Б.) поняття «Schwermut» (смуток, туга, меланхолія – О.Б.), оскільки вважаю, що слово Schmerzen менше говорить за себе, ніж Schwermut, яке передбачає вже певні пережиті страждання. Чи не так?

«Грішний» (у листі вкраплене російськомовне слово «грешный» – О.Б.) рай в останньому рядку повинне мати особливе значення, на що я вказував із самого початку, тому я не перекладаю дослівно словом «sündig». Оскільки слово «грешный» має ще й певні схожі значення, як, наприклад: *straffällig* (той, що заслуговує на покарання, покараний – О.Б.); *schuldig* (винний, звинувачений – О.Б.); *betrügerisch* (оманливий, неправдивий, брехливий, удаваний, шахрайський – О.Б.), тому я вибрав прикметник *falsch* (фальшивий, удаваний, неправильний, помилковий – О.Б.), позаяк уважав, що поет хотів зробити докір раю, адже все, на що люди плекали надію щодо раю, не виправдало їхні сподівання».

Важливою ланкою творчої співпраці, що єднала німецьких перекладачів, була конкретика завдань. Вона зумовлювала активне сприйняття кращих досягнень українського народу, його історії, мови, духовних прагнень загалом. У цьому сенсі Еріх Вайнерт наполегливо робив спроби збагнути кожен історичну реалію чи художню деталь, її дієвість у сполуці з національним побутом, та навіть природними умовами, характерними для України. Суттєве значення для мистецького вдосконалення його перекладацьких інтерпретацій, зокрема поетичної спадщини Т. Шевченка та І. Франка, мали коментарі й підрядники Степана

Тудора (1892–1941). Ось власне зізнання Еріха Вайнерта, що міститься в наповненому фактажем листі до Альфреда Курелли від 5 березня 1952 року: «При останній коректі тексту я ще раз порівнював рядок за рядком /мій переклад/ з українським оригіналом /Шевченкових творів/ і при цьому використовував коментарі й зауваження Тудора, який свого часу дуже уважно прочитав наші переклади. Проте зрозуміло, що Ти – навіть у найкращих перекладацьких версіях – віднайнеш відхилення від слова першотвору, якщо зіставлятимеш їх з оригіналом».

Слід підкреслити: доробок Е. Вайнерта в галузі перекладацького мистецтва значний; він пов'язується з іменами ряду визначних різномовних письменників – М. Некрасова, О. Блока, В. Маяковського, К. Симонова, Максима Танка, О. Твардовського, С. Маршака, Є. Потье та ін. Звідси – загалом висока оцінка його діяльності як перекладача передусім з української літератури. У колі зацікавлень Е. Вайнерта її репрезентували найбільш визначні носії – Т. Шевченко та І. Франко [1]. Наголосимо: працюючи над інтерпретацією Шевченкових творів, Е. Вайнерт захопився Іваном Франком, творчість якого вважав видатним явищем у світовому письменстві. Уже 1941 року в його активі було понад тридцять перекладених поезій творця поеми «Мойсей». Підготовлена до друку збірка під назвою «Wider die Gewalt sich schlagen», на жаль, того ж року не з'явилася у Київському видавництві національних меншин – перешкодою стала війна. Наприкінці 40-х рр. Е. Вайнерт повернувся до інтенсивного опрацювання матеріалів згаданої збірки, до якої написав у липні 1951 року лаконічне вступне слово про Івана Франка.

Окрім перекладу тридцяти поезій та поем «Сурка» і «Мойсей», Е. Вайнерт забезпечив німецького читача передмовою під назвою «Іван Франко» [2]. Вона дає чітке уявлення про І. Франка як поета. Перекладач виокремив той факт, що Іван Франко «був ближчий, ніж Шевченко, до духовного життя і революційного руху західноєвропейських народів» [4, 6].

Інтерпретації Еріха Вайнерта як творів Тараса Шевченка, так і Івана Франка, характеризуються високою поетичною точністю. Перекладач достовірно передав не тільки сюжетну канву того чи іншого твору, але й відтворив образну атмосферу, що супроводжує текст. Він завжди прагнув віднайти повноцінний художній відповідник німецькою мовою, а отже, і досягнути вдалої плавності та бажаного лаконізму. Його переклади, як завжди, небагатослівні, витримані на рівні оригіналу, добре передають динаміку кожного твору. Поза всяким сумнівом, перекладам Е. Вайнерта, як слушно відзначає Гарольд Коц, «властива простота й виразність» [5, 1036]. Порівняння, метафори, гіперболи та інші мовно-художні засоби з максимально художньою точністю передають весь комплекс особливостей творчої манери Т. Шевченка та І. Франка.

Докладне осмислення листування Альфреда Курелли та Еріха Вайнерта дає можливість розв'язати – на рівні мікроаналізу – як окремі,

так і загальні питання перекладацької традиції у контексті переємності літературного досвіду. Це засвідчують, зокрема, такі тексти, які подаємо для прикладу: листи Еріха Вайнерта від 7 травня 1940 року та Альфреда Курелли від 9 травня 1940 року.

«Москва, 7.5.40

Дорогий Альфред!

Первинну версію, на жаль, я завершив днем пізніше, ніж гадав. Надсилаю Тобі виправлені рукописи.

Маю ще декілька зауважень.

III вірш твору «Каземати»: у рядку «*Erheb nun zum Gebet die Hand!*» я вважаю попереднє «*zum*» доречнішим, ніж «*im*», яке, на мою думку, нічого не висловлює. Я не знаю, чому Ти викреслив кон'юнктив «*e*» у другому та четвертому останніх рядках. Можливо, тому, що часове співвідношення з «*ist*» більше пасувало б останньому рядку. Тоді я порадив би так завершити останній рядок: «*Ach nein, das war mir gar nicht gleich*».

IX вірш твору «Каземати»: вираз на початку «*Ohne Sorgen, früh am Morgen, schlenderten i t.d.*», переклад якого попервах видався нам вдалим, все ж таки не слід вживати. Якщо ретельно придивитися до українського тексту, то в ньому немає нічого про безтурботних волоцюг чи про веселий настрій рекрутів. Натомість просто сказано: вранці рекрути покинули село. Оскільки тут ідеться про розлуку, яка інколи тривала половину людського віку, то ні радість, ні безтурботність тут недоречні. Навіть слово «молодими» (яке часто вживається у значенні молодий-веселий) може означати тут тільки те, що йдеться про юних рекрутів. Відповідно я змінив також і початок. Обидві внутрішньо привабливі рими «вранці–бранці» та «німі–дімі» при всьому бажанні не піддаються відтворенню.

Обидва останні рядки, на мою думку, найкраще було б передати так:

«*Aus dem Fenster, wie die Ahne
Zwinkert nun die Eule*».

Вжите тут «*Die*» є нічим іншим, як родовим поняттям на кшталт «*Im Wald haust nun der Wolf*» чи «*Nur die Spinne bewohnt noch das Haus*», які годі вважати неоднозначними.

Із сердечним вітанням Еріх Вайнерт (без підпису)»

«Москва, 9.V.40.

Дорогий Еріх!

Твій лист з рукописами надійшов учора. Вірші про каземати сьогодні будуть відіслані до Києва. Решта відправлена ще два дні тому.

Щодо Твоїх зауважень.

Саме на таких малих та дрібних речах так багато повчаєшся. Рядку «*Erheb nun zum Gebet die Hand*» передують слова «*Mein Sohn, zur Sühne...*». Але мені при цьому заважало наступне: основна дія – це підняття руки. Це доповнюється двома означеннями: *Sühne* (помста – О.Б.)

(так би мовити як ідеологічної мети) і Gebet (молитва – О.Б.) (точніше описує дію та форму). При застосуванні в обох випадках «zu» (zur Sühne, zum Gebet) обидва означення були б тотожними, а з цього виходило б, що помста полягає в тому, що син піднімає руку для молитви. Навіть за звучанням швидка зміна «zur» на «zum» не здається вдалою. Я не погоджуюсь, що вираз «im Gebet» є безбарвним. У мовленнєвому вжитку під молитвою розуміють не лише текст молитви, а й увесь процес молитви і тому говорять: «Er kniete im Gebet» (Молячись, він став на коліна – О.Б.) і т.д. У цьому сенсі тут, на мою думку, слова зрозумілі без зайвих пояснень. Отже, я залишаю «im Gebet» у моїй правці.

Однак я знову усунув іншу, зроблену мною раніше правку, та відновив Твій текст, а саме в другому рядку того ж вірша. Я ще раз ретельно проглянув текст: тут все ж таки мається на увазі те, як переклав Ти: «Mir gleich, ob in der Ukraine/ ich leben werde, oder nicht» – цілком конкретно і не в смислі подальшого життя, про що йдеться в наступних рядках.

Щодо № IX пісень про каземати Ти повністю правий. Я дещо зупинився на півдорозі при коректі з огляду на початкову помилку, маючи перед очима картину, де парубок ходить селом, а за ним «навздогін біжить» дівчина. Звичайно, це зветься зовсім просто – рекрути рано-вранці покидають село! (Мене ще раніше здивувало, чому вони вирушають рано-вранці, замість того, як це належить робити ввечері! Але я не відстежив до кінця причини цього подиву). Лише тепер вся дія набула реального смислу.

Повчальною є також історія із совою. У теперішньому варіанті все стало на свої місця. «Die Eule» сприймається без зайвих пояснень як родове поняття аналогічно наведеним Тобою прикладам. Усе відразу ж змінюється, коли прикметник «alte» асоціюється із совою, адже тепер йдеться про конкретну, а не про умовну сову. Інша ситуація виникає у випадках, коли йдеться про сталі епітети. «Der böse Wolf» (злий вовк – О.Б.) сприймався б також на рівні родового поняття. Натомість поняття «der alte» (старий – О.Б.) чи «der gelbe» Wolf (жовтий – О.Б.) відразу ж означали б щось особливе.

Сердечні вітання Альфред».

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зимомря М., Білоус О. Опанування літературного досвіду. Переємність традиції сприйняття творчості Тараса Шевченка. – Дрогобич: Коло, 2003. – 280 с.
2. Зимомря М. Переклади творів Івана Франка німецькою мовою // Ужгородський державний університет. Матеріали наукової конференції аспірантів-випускників. – Ужгород, 1970. – С. 51–56.
3. Пономарьов В.В. Проти сучасних буржуазно-націоналістичних перекирвань творчості Т.Г.Шевченка («Кобзар» англійською мовою) // Радянське літературознавство. – № 10. – С. 65–74.
4. Iwan Franko. Ich seh ohne Grenzen die Felder liegen. Ausgewählte Dichtungen. Aus dem Ukrainischen von Erich Weinert. – Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1951.
5. Kotz H. Der Sänger der Ukraine // Aufbau. – 1951. – Nr. 11.
6. Kurella A. Zwischendurch. Verstreute Essays 1934–1940. – Berlin, 1961. – 326 S.

7. Taras Schewtschenko. Der Kobsar. Bd. 1. – Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1951. – 540 S.; Bd. 2. – Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1951.–463 S.

8. Vorläufiges Findbuch des literarischen Nachlasses von Erich Weinert (1890–1953). Bearbeitet von Horst Schurig. Hrsg. und vervielfältigt von den Literatur-Archiven der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin, 1959. – Nr. 208:1. – 46 S.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Білоус – старший викладач кафедри перекладу та загального мовознавства КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українсько-німецькі літературні зв'язки, рецепція творчості Т. Шевченка, семантико-стилістичний аналіз художніх творів, теорія та практика перекладу.

СЛОВО САКРАЛЬНЕ І ПРОФАННЕ В РЕМІНІСЦЕНЦІЯХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР (ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ЗАСАДИ ГЕРМЕНЕВТИКИ)

Тетяна Біленко (Дрогобич)

У статті зроблена спроба дослідити екзистенційну специфіку авторської маніфестації сакрального і профанного у ремінісценціях слов'янських літератур.

The article represents an attempt to investigate the existantional peculiarities of the extraordinary and the trivial in the reminiscences of the Slavonic literatures.

*...Хай зміг би я пророкувати,
Знав тайники подій усіх
І віру міг могутню мати,
Що й гори порушати б міг,
А в серці б я любові не мав,
Нічим би був, нічого б не здолав.*

Іван Франко.

*Під голову поклавши Яків камінь,
Я сплю під зорями, де ніч – без меж.
Хай образи, які перед віками
Він споглядав, зійдуть на мене теж.
Он золоті мені вже сняться сходи,
Що янголів вели у височінь,
І хтось мене на ті ступені зводить,
Де чути голос Божеських велінь...*

Юрій Клен.

Буденна практика протиставляє небо і землю, не лише наділяючи **височінь** недосяжною просторовою локалізацією, але й визначаючи її незаплямованість, чистоту, на противагу земному бруду, в якому приречено копірсаються люди. Їхня тілесна оболонка ув'язнює дух, і він не може піднятися вгору, хоча й чує потужний потяг. Постійна взаємодія

тіла і душі може прибрати форму гострого протистояння, фінал якого залежить від сили *духу*, того самого, «що тіло рве до бою». Людська уява характеризує небожителів рисами нематеріальної досконалості й велить оповідати про них особливими словами, у яких нема брутальності, приземленості, ницості. Саме в людині, у людському естві неподільно діють два зустрічні потоки буттєвості – згори донизу і знизу догори. Іван Франко писав про «божеське в людськiм дусі»:

Коли ти в світ слав рід людський,
Життя людей зробив борбою,
Свою ти божеськість їм дав –
Дух, творчу силу із любовою [7, 290]

(у статті збережено стилістику і графіку цитованих джерел).

Ця розвідка аж ніяк не претендує на глибокий узагальнювальний аналіз-осмислення названої проблеми в слов'янських літературах, вона є піонерською спробою дослідити екзистенційну специфіку авторської маніфестації поетами тих життєвих реалій, котрі неминуче набувають пов'язання сакрального з профанним. Підбір персоналій суто довільний, між ними нема соціально-ідеологічних пов'язань, оскільки своєю метою я обрала з'ясування екзистенційного підґрунтя вербальної маніфестації поета. Великий Іван Франко; живий український класик Ліна Костенко; добре знана у світі російська поетеса Анна Ахматова; поляк Адам Міцкевич, геній якого вшановують уже майже два століття не лише на батьківщині; німець за етнічними коренями, українець за духом і культурою Юрій Клен – усі вони могли би сказати:

Поезія – це свято, як любов.
О, то не є розмова побутова!
І то не є дзвінкий асортимент
Метафор, слів, – на користь чи догоду.
Я ще не знаю. Я лиш інструмент,
В якому плачуть сни мого народу [5, 93].

У заявленому ключі мені не траплялися ніякі публікації, хоч є чимало теоретичних розробок стосовно осмислення і вербалізації творчого процесу митця. Це передовсім праці Олександра Потебні, Івана Франка, Густава Шпета, Михайла Бахтіна, Ганса Георга Гадамера, Юрія Лотмана, Ролана Барта, Поля Рікера та ін. Моєю метою є виявити спільні – чи відмінні – риси задіяності понять сакрального та профанного в доробку поетів різних часів і народів. Гіпотеза, яку хочу з'ясувати, формулюється так: творча природа митця спільна у всіх поетів, вона неминуче має печатку містики й виявляється під більшим чи меншим впливом об'єктивної реальності на суб'єктивність автора. Більшим чи меншим буде той вплив – залежить від душевної опорності особистості.

У житті людей будь-яке слово водночас є знаком, воно знаменує пов'язання – близьке чи далеке – з добром або злом, з благородним чи

ницим, із сакральним чи профанним. Ці паралелі не завжди діаметрально суперечливі, вони можуть відбувати химерну метаморфозу й поставати заміною одна одній, коли зберігається форма, а зміст у ній уже протилежний... Вірність, щирість, любов з одного краю, зрада, підступність, ненависть – з іншого. Сакральне і профанне не з того ряду, вони можуть бути задіяні розмаїто.

Із того, що переживалося в дитинстві, потім – у зрілому віці – постає нова реальність як трансформоване в суб'єктивному відтворенні минуле, як нове досягнення світу у власному баченні-розумінні-тлумаченні. У численних ремінісценціях маніфестується біблійна лексика органічним складником життєвості людини, народу, людства.

Пронизливо-щемно відгукуються в душі читача описи-спомини Юрія Клена про мандри «о весняній радісній порі» рідним краєм і відчуття неповторності вогкого запаху верб над водою:

Чи о весняній радісній порі
Ви їздили колись до Межигір'я
І ночували в драному шатрі,
Де кризь дірки просвічують сузір'я?
А чи ви знаєте, товариші,
Як над водою вогко пахнуть верби? [2, 15].

Перед нами описи, котрі ніяк не налаштовують на антагоністичне протистояння. Вони орієнтують ймовірніше на гармонійне поєднання з довкіллям, але поєднання дійове, не пасивне, тут людина усвідомлює себе не владарем природи, а її часточкою, яка сильною може бути лише в злагоді, а не в конфронтації з Богом.

Із широкого лексичного поля «екзистенціалізм» я обираю одне значення слова, вельми важливе для цієї розвідки: «екзистенційні засади» – це не свідчення належності до філософського напрямку (чи то в статусі яскравого представника, чи то як епігона); ідеться про усвідомлення людиною власної долученості до істини. Оскільки поет чи прозаїк (загалом творча особистість) має виняткову місію у суспільстві – будити душі до якоїсь дії (а от якої – залежить від багатьох чинників, серед яких можуть бути і такі, що їх та їхній вплив важко зауважити), йому часто створюють вельми несприятливі умови, за яких він змушений замовкнути. Іноді його діяльність паралізують, залишаючи можливість фізично існувати, іноді – фізично знищують, але до спадщини «примазуються», щоб «довести» всупереч правді, ніби він був їхнім одноступнем. Маю глибоке переконання, що на всій творчості Юрія Клена лежить печатка його душевних переживань, і вся його екзистенційність не може бути виокремлена із того стану зачарування духовними реаліями Поділля, Києва та Баришівки (Люкрузи), що були вмістом і сенсом переживань дитячих та юнацьких років (як для Анни Ахматової, можливо, Царське Село, а для Ліни Костенко – той окоп, у якому був написаний перший вірш...).

Наголошую, що специфікою екзистенційності є таке наповнення душі вщерть образами, фактами, почуттями і відчуттями, у які людина цілком занурена й триває там без перепочинку, неначе в летаргійному сні, водночас продовжуючи активно діяти (а це уві сні неможливо):

...Нас темрява обсогує і боре,
лише часами блискавка на мить
із п'ятми вихопить шматок узору,
і ми, прокинувшись із небуття,
якийсь уривок бачимо: химерні
страшні чи ясні обриси життя.
Ми у руці тримаєм тільки зерна;
Гаїв не бачимо, що з них зростуть
І зашумлять зеленим верховіттям.
Ми лиш п'ємо гаркаву каламуть,
Жахним на світ рождені лихоліттям.
Якби зірким спромігся оком ти
В докінченості цілість охопити,
То знав би, що прямуєш до мети,
Яка у вічності буде світити [3, 13].

Яке слово є сакральним і чому воно таке? Чи тому, що в нього **вищою силою**, як у посудину, **влито благодать, святість**, і воно маніфестує цю вищу силу в різних ситуаціях земного життя людей, ніколи не втрачаючи її? Чи воно є сакральним тому, що **вимовляють його уста святих**, таких достойників, котрі будь-яке **слово перетворюють на сакральне, святе саме тому, що вимовляють його**: у їхніх устах усе буде святим? А можливо, воно сакральним є тому, що називає речі або явища, причетні до святих сутностей, надземних реалій?

Про слово сакральне можна прочитати (і почути) незліченну кількість роздумів – з науковою аргументацією чи без неї, які твердять про неприпустимість вживати слова звичної («буденної») мови в текстах, належних до вищих сфер, не профанних. На цій підставі досі тривають баталії щодо легітимності перекладу Біблії національними мовами, оскільки той перший варіант спілкування Бога з людьми спотворюється при перекладі людським втручанням, бо ж тут нема Божого натхнення. Свого часу митрополит Іларіон (Огієнко) наголошував, що ще в давні часи була так звана «триязична ересь», прихильники якої твердили, що на службу Божу годяться лише ті три мови, якими були зроблені написи над розп'ятим Христом, а саме: гебрейська, грецька, латинська. Чи можна вживати слова, котрими написана Біблія, як рівноправні з тими, що люди послуговуються у своїй буденності? Тривалий спір з цієї проблеми хилиться до позитивної відповіді, адже життя людини одне – де б воно не минало: у церкві чи поза нею. **Будь-яке слово може бути піднесено до сакральних висот тим вмістом, яким наповнюють його люди в конкретних життєвих**

обставинах; будь-яке слово може бути не просто спрофановано, але й спалюжено, коли воно вжито з ганебним змістом чи в підлому контексті. Отже, сакральне чи профанне слово – це не якась виокремлена одиниця мови, якою можна оперувати за власним бажанням (зі словом так і буває завжди, воно мусить підкоритися волі мовця чи письменника), а це той загальний контекст, у якому слово вжито. *Те саме слово* може бути сповнене різного змісту. Все залежить від особистості, яка тим словом послуговується; важливо також знати, для чого вона це робить: чи вона прагне піднятися над буденністю до тих небесних висот, які привиділись Якову в його сні (коли він спостерігав безперервне ходіння янголів сходами до неба та їхнє повернення на землю при виконанні важливої місії, незрозумілої людям, але схвалюваної Богом), чи, навпаки, занурює себе і оточення в глибини предметної реальності:

У вічності, де світла струм тече,
повільно крутяться колеса часу,
що на верстаті золотому тче
свій килим різнобарвний. Дольні паси
пускає в рух незримий наш двигун.
Мигтить узору плетиво примхливе,
І завжди врівноважує вагу
Той, що складе в копу доспіле жниво,
Все змірить мірою й благословить [3, 13].

У цьому уривку немає жодного слова, яке можна вважати сакральним, але ремінісценції, без сумніву, породжені сакральними феноменами: «незримий двигун», «той, що складе в копу доспіле жниво», «все змірить мірою й благословить» – мова про Бога, але вжито слова прості, профанні, хоча вони не спотворюють того шанобливого ставлення до Творця, яке формується ними. Зіткнення духа і плоті, «душі» і «живота», постійне боріння низького і високого залишаються в центрі уваги Юрія Клена. У щоденному житті поета як пересічного громадянина тоталітарна держава не визнає і не хоче допустити навіть згадки про якісь особливі ознаки обраності, наявної здатності прозирати товщу часу й простору, бути пророком:

Твій ґрунт є дійсності граніт,
Причин і фактів світ реальний,
– він, а не заповіт Христа,
задовольняє нам нагальну
земну потребу живота.
Вложи, віддавши дух на жертву,
Всю різнобарвну рясоту
Життя у формулу, у мертву,
Вславляй незрячу сліпоту [3, 86].

Оце «вславляння незрячої сліпоти» є вимогою можновладців, занепокоєних не лише власним благополуччям, але й тим, щоби ширити в

людях рабське налаштування духу, здатне тільки на сліпу маніфестацію беззастережного послуху. *Наше розуміння і тлумачення слова* тут потрібні кожного разу, щойно ми долучаємося до тексту, тому так важливо не загубити герменевтичну специфіку. Адже герменевтика – це не механічний процес, це результат осмислення реалізованої життєвої потенції (життєвих сил), це розуміння екзистенції як суб'єктивного стану тривання, а не як взаємодії зовнішніх процесів та об'єктів

Герменевтика – це тлумачення, розуміння, яке конче потрібне саме тому, що кожне слово не існує саме собою, в ізоляції. Воно завжди сполучається з іншими й залежно від них маніфестується якимось одним боком. Не буває абсолютного збігу у творчому процесі (навіть в умовах репродукування думки). Написане відтворюється по-різному, залежно від специфіки суб'єкта-реципієнта, від його конкретних обставин. А до цієї зустрічі з текстом було нагромадження інформації, яка може – згідно із законами синергетики – створити цілком (повністю, зовсім) новий текст (нову цілісність із давно відомих слів, але з новим змістом – чи сенсом). Що в цьому процесі від свідомого вибору автора, а що є інтеційною силою, яка прагне трансцендентного прориву за межі речової явленості? Тобто: хто такий автор і як він пише? Під уроком натхнення? Чи під дією містики? І як правильно сформулювати питання: «*для чого*» пише чи «*чому*»?

Вважаю за доцільне нагадати, що в контексті цієї статті «сакральне» цікавить мене як стрижневе, структуротворче в картині світу; саме довкола цього поняття формується аксіологічна ієрархія, оскільки конкретний культурний контекст сповнює його «благодатною позалюдською силою». Сакральне не ототожнюється з релігійним. У релігійній культурі сакральне постає як реальність розумного, нематеріального, духовного, могутнього, самодостатнього начала, альфою та омегою буття і кінцевості створеного Богом світу. Тому умовою і метою спасіння проголошено свідоме прагнення святості, долучення до неї, фактичне здобуття її, хоча це неможливо в речових виявах матеріального світу. Але це легко вдається зробити митцеві, який водночас перебуває у земних матеріальних реаліях і в захмарних просторах творчого лету.

У поезії «Символ» маємо характерний для Юрія Клена комплекс ремінісценцій і роздумів над фактами вербалізованими або лише помисленими. Молитва князя Данила «на горі під ясним дубом» асоціюється з молінням про чашу Ісуса Христа. У Гетсиманському саду Ісус «упав долілиць, та молився й благав: «Отче Мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене. Та проте, – не як Я хочу, а як Ти» (Мт. 26, 39). Ішлося про смерть на Голготі, якої не можна було уникнути, бо інакше не справдилося б обіцяне Богом спасіння грішників: його можна було досягти лише жертвовною смертю невинного Ісуса, Спасителя, який стає дорогою, якою можуть повернутися до Бога ті, хто від нього відійшов. Ісусова

притча про гірчичне зерно чітко названа й доповнена роздумами Данила в подачі автора. У жолуді, який упав до рук князя, сконцентровано все подальше життя в його невичерпному розмаїтті:

І все, чим є вагітний час прийдешній,
Поразки темний біль, зневаги гніт,
Звитяг потужний дзвін і рокіт слави
У собі крив звичайний, простий овоч,
Життя довічного безсмертний символ,
Борсанням духа – відповідь ясна [2, 105].

Окрім того, тут маємо ще ремінісценції оповіді про Гедеона з Книги Суддів. Обранець Божий Гедеон був сповіщений, що він переможе численного ворога. Сумнів огортав його, адже не мав він війська, щоби протистояти медіанітянам. Бог йому відповів, що правдива віра буде його рятівницею.

Князь Данило у Юрія Клена благає Бога:
«Пошли мені хоч знак малий: хай вкаже
Що станеться з моєї України.
Чи віддаси її Ти на поталу,
А чи судив їй дні звитяг і слави.
В годину скорбну розпачу й відчаю
Схиляю голову до стіп Твоїх.
Вкажи ж, яка її спіткає доля» [2, 105].

Князь одержав конкретну відповідь: жолудь, що впав до рук, простягнутих до Бога, спочатку дивує його, а потім Данило розшифровує цей символ у прозорінні крізь віки: плекай у праці той зародок життя, працєю, не покладаючи цю роботу на когось, і все буде так, як треба. З волі автора сакральне слово зроджується безпосередньо в душі князя і розкривається програмою подальших дій:

Коли твій нарід лихо поневолить,
Не кутай скаргами твій рідний край,
Сховай для засіву насіння голе.
Дрімає в темній шкаралущі жолудь:
Погрій в руці його, тули до чола,
Вслухайся, як росте прийдешній гай [2, 106].

Ці слова Юрій Клен адресує вже не князю Данилові, а своїм сучасникам, з'єднуючи в історії різні покоління, пов'язуючи ланцюг часів.

Наявність біблійної лексики характерна для кожного поета чи письменника Нового часу, але цей факт не повинен створювати в нас ілюзію щодо світоглядної орієнтації (чи навіть релігійної заангажованості) конкретного автора. Часто буває так, що декілька термінів (або понять, вербальних означень) беруться за основу ґрунтовних (чи квазіґрунтовних) розмірковувань про конфесійну належність автора, про його зануреність у релігійну віру, містику тощо. Можливо, він усього лиш *послуговується звичною мовою свого*

середовища, щедро насиченою релігійними термінами. Буває також, що автор з огляду на кон'юнктуру спеціально насичує свої твори відповідною лексикою; у такому разі слід говорити не про художній твір, а про виріб ремісника в найгіршому значенні цього слова. Як уже зазначалося, хибною є думка, що слова, взяті з Біблії, у буденному вжитку вже не є сакральними, тобто сповненими святості, як це може бути в Божому храмі.

«І коли в нашу добу виявили руїнницьку силу певні гасла, то зовсім не тому, що маси їх з р о з у м і л и, а що мали вони певну с у г е с т и в н у с и л у, властиву стародавнім закликанням. Чи ж не ставало слово могутнім творчим засобом під пером великого майстра, або в устах давнього пророка, слово, надихане життям, емоцією, барвами і музикою, сповнене нового глибокого змісту, вперше відчутого тим, хто його вперше вимовив? Слово, що іскрою перескакувало від мозку до мозку і спалахувало маяком над століттями!» [4, 828].

Щедро подана сакральна символіка й лексика у поезії «Предтеча», написаній 1936 року. Тут не лише мовиться про того, хто розчищає дорогу для Спасителя, але й дається характеристика його достойного прикладу для ревного й свідомого наслідування:

А ти, за ким ми в грози йдемо,
Такий нещадний і суворий,
Твій плуг тропу нам тільки оре,
Що має нас вести в Едем.

Подальші Кленові слова, тут ще не наведені, є ремінісценцією Книги Йова про грім і блискавку: «Її гуркіт звіщає про неї, і прихід її відчуває й худоба» (Йов 36, 33). Це ознаки Бога. «Уважливо слухайте гук Його голосу, і грім, що несеться із уст Його, – його Він пускає попід усім небом, а світло Своє – аж на кінці землі. За ним грім ричить левом, гримить гуком своєї величності, і його Він не стримує, почуваяться голос Його. Бог предивно гримить Своїм голосом, вчиняє великі діла, яких не розуміємо ми» (Йов 37, 1 – 5). Ці діла можна прийняти сліпо, бездумно, не прагнучи збагнути їх, як того вимагає віра. Але віра водночас *не заперечує* вияву божественної сутності в людині, *дії духу в ній*, адже подоба Божа в людині – це не соматична копія, а духовна долученість, причетність: саме духом вирізняв Бог людину спосеред усіх Його творінь:

Предтеча виконує роль рупора Божої волі.
Ти тільки клич, який вогнем
Вже перескакує по хмизу,
Благословенний дзвін заліза
І шлях, накреслений мечем [2, 41].

Попри «нешадність» і «суворість» Предтечі, у цих словах нема страху, автор проголошує *реалізацію* готовності іти за ним назустріч Христу,

тобто не якусь майбутню дію, а теперішню: «ми йдемо». Якими ж рисами характеризується цей проводир? Він має чітко визначену місію:

Майбутнього страшний сурмач,
Ти трубиш іншому дорогу,
Яка вже стелиться під ноги
Тому, хто йде крізь бурю й плач.

У Біблії сурма символізує не тільки інструмент, який закликає до гуртування та дії, вона не тільки будить і сповіщає волю Всевишнього, але також може бути могутньою зброєю у боротьбі з ворогами. У Юрія Клена добротесний Предтеча без жодних вагань відкидає від себе будь-які земні спокуси, адже він має виконати неповторну місію:

Хай кличе ревом рокіт міст,
Хай в затишку холоднім саду
Грішний танець Іродіяди
Гру похоті вкладає в хист,

– Мов розбиваючись об мідь,
Відлине хвиля зваб і шалу.

Дві потужні хвилі стикаються у двобой: одна – хвиля гріха, «хвиля зваб і шалу», яка обіцянками тілесних насолод (швидкоплинного задоволення) прагне полонити людину й відвернути її від праведного шляху, на який кличе Предтеча; друга хвиля лине від потужного громового гулу сурмача, який трубить «іншому дорогу», тому, хто

...обдарує щедро світ
Царською ласкою своєю
І нас одягне, як лілеї,
У кольори барвистих літ.

Що то за хмиз, по якому скаче вогонь? Можна домислити, що той вогонь є очисною силою для людини, яка колись у майбутньому сподобиться вищої благодаті й на неї вогненними язиками зійде Дух Святий (як станеться це з апостолами в П'ятдесятницю), адже для прийняття нового вчення **треба бути готовим**. Слова «Шлях, накреслений мечем», викликають у пам'яті свідчення євангеліста Матвія про Ісуса Христа, який начебто сказав: «Не думайте, що Я прийшов, щоб мир на землю принести, – Я не мир принести прийшов, а меча. Я ж прийшов «порізати чоловіка з батьком його, а дочку з її матір'ю, а невістку з свекрухою її». І: вороги чоловікові – домашні його!» Хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний. І хто більш, як Мене, любить сина чи дочку, той Мене недостойний» (Мт. 10, 34 – 37). Двосічний меч виокремлює тих, котрі обрали дорогу повернення до Отця – дорогу, прокладену жертвою на Голготі, від тих, котрі воліють залишатися з гріхом (це – їхній вибір).

Усвідомлення нашим сучасником сакрального і профанного слід відрізняти від того, як усвідомлювалося в старозавітні часи Боже веління (тобто слово сакральне, проголошене як воля вищої сили, воля, котра повинна бути виконана без жодних роздумів, адже найменше відхилення від неї однозначно свідчить про гріховний непослух, за яким іде негайна кара). Праведний муж Лот знайшов милість в очах Господа і був виведений із Содома, міста, приреченого на знищення через гріхи мешканців його. «Рятуй свою душу, – не оглядайся позад себе, і не затримуйся ніде в околиці. Ховайся на гору, щоб тобі не загинути». Лот випросив дозволу сховатися в маленькому місті, до якого ще міг добігти: «...але я не встигну сховатись на гору, щоб бува не спіткало мене зло, і я помру. Ось місто це близьке, щоб утекти туди, а воно – маленьке. Нехай сховаюсь я туди, – чи ж воно не маленьке? – і буде жити душа моя». І відказав Він до нього: «Ось Я прихилився до твого прохання, щоб не зруйнувати міста, про яке ти казав. Швидко ховайся туди, бо Я не зможу нічого зробити, аж поки не прийдеш туди» (1 М. 19, 17 – 22). Анна Ахматова пише про це так:

И праведник шел за посланником Бога,
Огромный и светлый, по черной горе.
Но громко жене говорила тревога:
Не поздно, ты можешь еще посмотреть
На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на дом, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила [1, 153].

Соляний стовп, у який перетворилася Лотова дружина, став знаком покарання за непослух. І не мало значення, чому вона озирнулася: не бажаючи відходити від того міста (Ахматова бачить його щасливим для Лотової дружини, адже сім'я Лота, живучи в гріховному оточенні, залишалася добродібною, гріх не наклав свого ганебного тавра на її членів) чи прощаючись із тим, що було... Те, що звелено, треба виконати без жодних відхилень. Не можна було озиратись. А вона озирнулася...

Взглянула – и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Лишь сердце мое никогда не забудет

Отдавшую жизнь за единственный взгляд (21 февраля 1924).

(Варто зауважити, що я свідомо уникаю розшифрування поетичної символіки Анни Ахматової, попри багатющу бібліографію з цього аспекту: мене цікавить саме *можливість варіантів діалектичної взаємодії-заміни сакрального і профанного*). Одержане від Бога життя Лотова дружина

віддає за єдиний погляд у минуле, за бажання бодай на мить – у спогаді – повернути його.

Є речі страшні своєю природною даністю, вони лякають тому, що людина проходить процес соціалізації і долає те, що піддається розумінню упродовж просуванню життєвими стежинами. Але є такі речі, які з природною предметністю не пов'язані, вони належать до тієї сфери, де владарює не буденність, де присутня сакральність, що коренями сягає сумління (а може, зароджується саме там, у сумлінні?).

Один із Давидових псалмів у переспіві Ліни Костенко фіксує:
Блажен той муж, воістину блажен,
Котрий не був ні блазнем, ні вужем.

Котрий вовік ні в празники, ні в будні
Не піде на збіговиська облудні.

І не схибнеться на дорогу зради,
І у лукавих не спита поради.

І не змінє совість на харчі, –
Душа його у Бога на плечі [5, 216].

Цілком закономірне оперування словами дає авторові можливість власною символікою викласти Соломонів задум: там вихваляється «муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків, та в Законі Господнім його насолода, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!» (Пс. 1, 1 – 2). **Не піти на збіговиська облудні, не спитати поради у лукавих, не схибнутись на дорогу зради** – усе це вимагає активного протистояння, свідчення вибору, а не звичного пасивного тривання.

Що це таке – зрада? Коли Юда поцілував Ісуса, показуючи Його ворогам, усі одностайні: це зрада. А коли Петро приховує, що вони разом, коли відмовляється від Учителя, – що це? Невже вірність?

Петро – не Юда. Він любив Учителя.
І вуст він зроду був би не отверз.
...Коли вели Ісуса до мучителя,
була сльота. Петро апостол змерз

А тут раби і слуги архирейські
Такий вогонь великий розвели!
Петро подумав:
– Я лише погріюсь,
бо хтозна, чи ще прийдеться коли.

Він підійшов до нищих і бундючних,
І руки грів при їхньому вогні.
Слуга спитав: – ти також його учень? –
Була сльота. Сказав апостол: – Ні.

Він так сказав, і той його облишив.
Раби і слуги підкидали хмиз.
Месію били. В груди. І в обличчя.
Вогонь горів. Петро дивився вниз [5, 367].

Звичними словами описуються події життя, де точиться непримиренна боротьба добра зі злом, які протистоять одне одному й водночас поєднані саме цим двобоєм. Тому й можлива взаємозамінність слів і понять, тому й гріє апостол руки при вогні нищих та бундючних саме тоді, коли «Месію били. В груди. І в обличчя».

У вірші «До матері Польки» Міцкевич негує справжню зраду всіма засобами поезії та силою свого таланту, негує повністю, навіть не згадуючи цього слова. Він заперечує (навіть знищує) зраду, утверджуючи мужність і послідовність поведінки, несумісної зі зрадою, поведінки, налаштованої на готовність стійко витримати будь-які тортури.

Фабула вірша гранично проста: мати Полька виховує свого сина гідною людиною, але в тому вихованні повинна передбачити особливі методи для гартування його тіла й душі (вірш написано 1830 року). Серед чеснот правдивого виховання поляка Міцкевич бачив передовсім патріотизм, стійкість, несхибність, витривалість (фізичну й духовну), *гнучкість* поведінки, для якої *conditio, sine qua non* є щира, незламна відданість рідній землі. Якщо ця рідна земля розтерзана, сплюндрована, то правдивий патріот повинен бути готовий до боротьби *відкритої та прихованої*, адже він зовні повинен виявляти лояльність до поневоловача, але при цьому постійно готувати переможну революцію не лише в думці, але й у чині. Тож мати мусить зорієнтувати свого сина на бачення *справжніх ворогів*, які для кожного покоління патріотів постають у різних утіленнях. Оповіді про минулу славу предків-звитяжців, котрі перемагали ворогів силою духа і тіла, тепер можуть завдати шкоди.

O matko Polko! Gdy u syna twego
W źrenicach błyszczący gieniuszu świetność,
Jeśli mu patrzy z czota dziecinnego
Dawnych Polaków дума і szlachetność,
Jeśli, rzuciwszy rówienników grono,
Do starca bieży, co mu dumy pieje,
Jeżeli słuca z głową pochyloną,
Kiedy mu przodków powiadają dzieje [8, 92 – 93],

тоді він готує себе до запеклого бою з ворогами *на рівних*. Він в уяві «приміряє» свою поведінку до поведінки славних предків, подумки

повторює їхні вчинки, прагне не відставати, бути гідним своїх попередників. Але все то – у минулому. У **нього** будуть зовсім **інші реалії** боротьби, інше обличчя ворогів. Чи зможе душа, зорієнтована в своїх очікуваннях, мріях, мареннях на вдячні вівати та брава після звитяжної битви при всіх воєнних регаліях, – чи зможе така душа розпізнати підступність ворога, причаїтися – і все ж перемогти? Ні, для здолання **такого** ворога потрібна інша душевна налаштованість, інший духовний гарт, інша фізична оснащеність. Високість патріотичного духу виявляється не лише в знаних **героїчних** учинках; іноді правдивий героїзм постає не в таких принагідних формах:

Bo, choć w pokoju zakwitnie świat cały,
Choć się sprzymierza rządy, ludy, zdania –
Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.

Гартуй його замолоду, щоби залишився несхибним перед катівнею, не сплотнів перед шибеницею:

Bo on nie pójdzie, Jak dawni **rycerze**,
Utkwić zwycięzki krzyż w Jeruzalemie,
Albo, jak świata nowego żołnierze,
Na wolność orać, krwią polewać ziemię.

Його буде вистежувати таємний шпик, і саме від нього – ничого, підступного, нечестивого – твій син змушений буде виривати своє життя, щоби принести його на вівтар вітчизни. Хто про це знатиме? Чим буде віддячене його самозречення? Хай син твій не сподівається на славу і хвалу, бо

Wyzwanie przyśle mu szpieg nieznajomy,
Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny;
A płacem boju będzie dół kryjomy,
A wyrok o nim wyda wróg potężny.

Тут **однозначно** подається повторення Христової жертвовної дороги: свідомий вибір смерті за **інших**. Виховай, мати, не егоїста, а самовіддану людину, та ще й таку, котра зуміє сконцентрувати свої внутрішні потенції для того, щоби здійснити свій вибір, виконати призначення:

Nasz Odkupiciel, dzieckiem w Nazarecie,
Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił:
O matko Polko, jabym twoje dziecię
Przyszłemi jego zabawkami bawił.

Твій син повинен витримати будь-яке випробування, щоби **не зрадити**, бо то – найтяжчий гріх.

У цьому творі зрада негується через абсолютне **неназивання** її. Вона постає немовби фантомом, котрий об'єктивно існує як щось віртуальне, але залежне від вибору особистості. Той вибір має об'єктивну природу, що може бути реалізована і, отже, онтологізована. Чи самовідданий подвиг

людини завжди пам'ятають вдячні сучасники і нащадки? Мало би бути так. Але не на це орієнтується правдиве серце патріота. Коли людина морально готова загинути в безвісті, не розраховуючи на добру славу після смерті, – це є доказ її самозреченості й безкорисливості.

Із викладеного роблю висновок: у яскравій мовній палітрі Ліни Костенко, Анни Ахматової, Адама Міцкевича, Юрія Клена поряд як рівноправні вживаються слова різного походження та оформлення. Декотрі вперше постали в давніх священничих практиках, а згодом перейшли до буденного вжитку і все ж зберегли свою високу генетичну наповненість; інші, навпаки, з буденної мови потрапили до високого рівня мовленнєвих контактів у храмі (де, для прикладу, не лише *читаються* тексти Біблії, а ще й *тлумачаться*, для чого необхідна *зрозуміла прочанам лексика*, взята з їхнього повсякдення). Слова сакральні і профанні *органічно* вплітаються в оповідь, не вибірюються умисне, а *доречно трапляються* для виявлення напруженого творчого процесу. Добре сказав Євген Маланюк про «еквівалент життєвої енергії» – високу ціну, якою митець оплачує свій твір: «...без морального напруження, без творчого вогню, без готичної скерованості до Отця всякої творчості, без віри – твору не буде. Буде – бездушна і бездиханна мертвечина, шматок неорганізованої духом і, значить, неопанованої формою хаотичної матерії» [6, 164].

Не для аргументації чи доведення своєї думки, не як засіб доказовості, не в гонитві за штучною орнаментикою вживають вони слів сакральних, а *просто та органічно, у природному процесі вербальної матеріалізації думки*. І якщо при цьому наочно видно їхній мистецький хист, то це є додатковим свідченням об'яви непересічного таланту.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ахматова А. Лотова жена // Ахматова А. Сочинения в двух томах. – Т. 1. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – 448 с.
2. Клен Юрій (Освальд Бургардт). Вибране / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.Ковалів. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
3. Клен Ю. Твори. Т.2. За редакцією Євгена Маланюка. – Торонто, Канада: Фондація імені Юрія Клена, 1957. – 349 с.
4. Клен Юрій. Слово живе і мертво // Вістник. Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – 1936. – Кн.11. – С. 828 – 834.
5. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
6. Маланюк Євген. Наступ мікробів / Книга спостережень. Проза. – Торонто: Накладом Видавництва «Гомін України», 1962. – С. 157 – 165.
7. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К: Наук. думка, 1976.
8. Mickiewicz A. Pisma. Warszawa, 1982. – 230 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Біленко – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: методологія системного аналізу літературного твору.

МЕТАПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРОВОДЕННЯ: ПРИРОДА, КУЛЬТУРА

Юрій БОРЕВ (Москва)

В статье рассматривается связь природы и культуры с философско-эстетическими принципами литературоведения.

The article studies the connection of nature and culture with philosophical and aesthetical principles of literary criticism

Одна из главных проблем литературоведения схожа с главной проблемой философии. Философ рассуждает о природе и сущности мира, будучи сам частью этого мира. Между тем для постижения сущности, согласно теореме Курта Гьоделя, необходима метапозиция, т.е. нужно выйти за рамки предмета рассмотрения и подняться над ним. Но как выйти за пределы мира и подняться над ним? Это дано только Богу. И в известном смысле философия божественная наука, философы – существа, претендующие на божественную позицию по отношению к миру. Уже в этом заложена не- полная познаваемость мира и истоки кантовского агностицизма. Конечно, речь идет о философе, а не о человеке с философским образованием и не о преподавателе философии. Философ же, по справедливому замечанию В.Микушевича, – это человек, имеющий свою философию.

Философ – это человек, похожий на барона Мюнхгаузена, который сам себя вытаскил за волосы из болота. Примерно так должен поступить философ, принимая за болото мир, из которого необходимо подняться в метапозицию. На самом деле реально сделать такую операцию не дано ни барону Мюнхгаузену, ни философу. Последний может сделать это только мыслительно, т. е. могучим интеллектуальным усилием вырвать себя из болота мира, подняться и мыслительно воспарить над ним. Крылья ему для этого полета может дать только вся предшествующая культура, выросшая в мир, выросшая из мира и парящая над миром.

Осознанная еще Леви-Строссом проблема оппозиции природа/культура дает некоторое объяснение этому феномену.

Примерно та же проблема, что и перед философом, стоит перед литературоведом. Он должен подняться над Данте, над Шекспиром, над Гете, над Пушкиным, над Толстым и Достоевским, чтобы иметь возможность с некой метапозиции взглянуть на художественные миры, созданные гениальными писателями. Эти миры по своей сложности, по своей значительности могут даже превосходить природное мироздание, ибо в ихнее творение привнесен божественный гений великих писателей, отражающих и осмысляющих реальность [2, 492; 4, 93].

Как же литературоведу найти эту метапозицию? Как простому смертному литературоведу стать конгениальным Шекспиру и Пушкину? Как подняться над ними, чтобы понять и постичь их?

Конечно, никто из нас не вправе надеяться, что нам дано стать конгениальным великим классиком мировой литературы. И все же некоторое преимущество у современного пушкиноведа по отношению к Пушкину существует: дополнительный двухсотлетний опыт истории, дополнительный двухсотлетний опыт культуры, включающий в себя знание творчества Толстого и Достоевского, Блока и Мандельштама, Гумилева и Цветаевой, Булгакова, Кафки и Фолкнера, опыт художественных достижений кинематографа и т.д.

Подумать только, Пушкин не читал Толстого и Достоевского! Не знал трагического опыта, приобретенного народами России в XX веке, ничего не слышал об архипелаге ГУЛАГ и о солженицынской книге с тем же названием, не слышал ни о двух мировых войнах, ни об атомной бомбе, не видел ни одного фильма, не знал ни живописи импрессионистов, ни поэзии символистов, имажинистов или футуристов, ни сюрреализма и экзистенциализма, ничего не слышал об исторической поэтике Веселовского, о биографическом, историко-культурном, генетическом, семиотическом подходах к анализу произведения и т.д. и т.д.

Весь этот исторический и художественный, весь общекультурный опыт, весь методологический опыт позволяют нам при огромном мыслительном усилии обрести известную метапозицию по отношению к Пушкину.

«Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии». Расстояние (временное) дает преимущество исторического и историко-культурного опыта и возможность рассмотреть «большое» (творчество Пушкина, например) с учетом опыта человечества, в том числе обретенного в XIX и XX вв.

Ну хорошо, время, история, новый опыт дают некоторую фору литературоведу, и он способен, встав на цыпочки, совершив некое мыслительное усилие, «поднять себя за волосы» и занять метапозицию по отношению к Шекспиру или Пушкину. А как быть современникам гения? Способны ли они на успешный литературоведческий анализ его творчества?

«У нас ценить умеют только мертвых...» Не только у нас... Сколько в истории искусства посредственностей было принято современниками за гениев и сколько гениев умерло в совершенной безвестности и абсолютной непризнанности?!

Мы до сих пор спорим на тему, был ли Шекспиром Шекспир или его роль исполняли Бэкон, граф Рэтленд или кто-либо другой. Если бы современники великого английского драматурга своевременно воздали ему должное, они бы не оставили на долю шекспироведов заботы об атрибуции его творчества, принадлежность которого перу Шекспира в конце концов несомненна.

Пушкина любили, ценили сучасники, але навіть багато з його друзів не повністю віддавали собі звіт, з ким вони мають справу. Але Пушкіну ще пощало. Історически поруч з ним опинився Бєлінський – критик, конгеніальний поету і во багатому споспешествовавший його розумінню і шкорому історическому визнанню.

Іншими словами, при відомих обставинах (наприклад, щасливе розвиток історически поруч з поетом великого мислителя-критика) можливо отримання метапозиції по відношенню до його творчості сучасниками. Однак історическе відстання завжди споспешествує більш адекватному і більш глибокому прочтенню геніального поета [3, 268]. В цьому відношенні показателна, наприклад, доля Тютчева, масштаби поетическої особистості якого тільки зараз повністю вирисовуються перед нами.

Художественні взаємодії спостерігаються на різних рівнях [1, 76]: окремих творів, окремих митців, художественних течій, напрямків і шкіл, нарешті, на рівні цілих літературних епох.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Боров Ю. Естетика. Том II. – Москва, 1997. – 638 с.
2. Жулінський М. Заявити про себе культурою. – Київ, 2001. – 646 с.
3. Зимомя М. Воскресіння у поезіях Тараса Шевченка // Джерела інтерпретації / За редакцією: В.Скотний, М.Зимомя. – Дрогобич, 2005. – С. 265–271.
4. Ключок Г. У світлі вічних критеріїв. – Київ, 1989. – 221 с.

СВЕДЕННЯ ОБ АВТОРЕ

Юрій Боров – доктор філологічних наук, професор Інститута світової літератури імені Максима Горького РАН.

Научні інтереси: теорія літератури, критики, естетики, рецепції тексту.

ТВОРИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В КРИТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ПЕРЕКЛАДАХ ВАСИЛЯ СТУСА

Оксана БРОДСЬКА (Дрогобич)

У статті зроблено спробу проаналізувати поезію Пауля Целана в українській інтерпретації Василя Стуса.

In the article an attempt has been made to the analysis of the Paul Celan's poetry in the interpretation of Vasyl' Stus.

Пауль Целан як поет і перекладач посідає чільне місце в історії німецької літератури другої половини ХХ століття. «Він, як ніхто, вмів укласти в одне слово зміст того, що беззмістовно тлумачить безліч книг та енциклопедій» [8, 119]. Уродженця Буковини справедливо називали і «класиком модернізму», і «поетом абсолютних метафор», і «поетичним провидцем», і «королем поезії» [1]. Примітний факт: поет переважно

частку свого життя був поза межами німецькомовного культурного простору: дитинство та юність припали на столицю Буковини – Чернівці; перші повоєнні роки проживав у Бухаресті, а відтак – у Парижі. І тільки віденський період – від січня до липня 1948 р. – пов’язаний безпосередньо з німецькою культурою. Любов до неї прищепила йому в дитинстві мати, яка знала чимало віршів німецьких поетів напам’ять. Певною мірою інтерес до німецької літератури утверджувався у свідомості Пауля Целана і тією культурною атмосферою, що панувала в Чернівцях упродовж перших десятиліть ХХ ст. Адже тут не чужими були для тодішньої громадськості Буковини Фрідріх Гельдерлін, Райнер Марія Рільке, Стефан Ґеорге, Ельза Ласкер-Шюлер, Гергарт Гауптман, Томас Манн, Готфрід Бенн [7, 36].

Для поезії Пауля Целана характерна самотність мовної палітри. Дослідники справедливо вказують на труднощі осмислення суті його творів, з яких проступає «тонке світосприйняття душі» [1]. На молодого поета спричинили негативний вплив ті фізичні та моральні травми, яких він зазнав під час перебування у єврейському гетто в час війни. Найбільш болісною для нього стала непоправна втрата – загибель батьків у таборах Трансністрії. Він також був інтернований і перебував у таборі Табарешти біля Бузеу. Події тих літ наклали позитивний відбиток на його художню творчість. Про це свідчать твори, що містяться у книжці «Мовні ґрати».

Поезія Целана містить новаторські ходи на рівні художнього мислення, стильового окреслення, метафоричності. А тоді, за післявоєнної доби, поширювалася думка Т. Адорно: неможливо творити «після Освенціму вірші» [3, 42].

Василь Стус явив особливе творче зацікавлення поезією Пауля Целана. Він перекладав його «темну, зашифровану, герметичну, поезію, яка потребувала для свого розуміння щоразу «мінливих ключів і відчутно виламувалася зі свого часу» [2, 8]. Пауль Целан був близький українському поету «сценарієм своєї долі».

Перу Василя Стуса як перекладача належать дванадцять поезій Пауля Целана. Вони увійшли до п’ятого тому творів Василя Стуса [9].

Вагомі праці про творчість Пауля Целана належать таким українським дослідникам, як Д. Наливайко, П. Рихло, Е. Соловей. Проте серед значної кількості наукових студій, пов’язаних з творчістю Пауля Целана в Україні, досі недостатньо розкрито перекладацький досвід Василя Стуса. *Мета роботи* – здійснити розгляд та аналіз творів Пауля Целана, перекладених Василем Стусом українською мовою. *Об’єктом дослідження* обрано твори Пауля Целана в інтерпретації Василя Стуса.

Як слушно зауважив П. Рихло, Пауль Целан – це «поет, який кардинально змінив уявлення про поезію, відкривши для неї нові, незнані горизонти, зазирнувши, по суті, у третє тисячоліття» [12, 6], сучасник, що набагато випередив свій час. Творчість німецькомовного поета український дослідник аргументовано називає «сплеском поетичної

напруги, подібним до грозового розряду, що викресав з глибинних надр свідомості й культурної пам'яті молодого покоління чернівецьких інтелектуалів сліпучі іскри палкого вогню»[11, 4]. Це ілюструють такі його поезії, як «Фуга смерті», «Псалом», «Після полудня, цирк та цитадель», «Пісенька дами в тіні», «Бур'ян на попелиську» та ін.

«Фуга смерті» – один з найвідоміших його творів, «по суті, вірш століття» [5, 54]. Василеві Стусові вдалося адекватно відтворити українською мовою всі реалії, мовно-стилістичні засоби та художні деталі. Він передав змістову напругу, що міститься у вірші «Фуга смерті». Наприклад, початковий рядок «*Schwarze Milch der Frühe*» майже дослівно переклав Микола Бажан: «*Чорне молоко світання*». Аналогічна інтерпретація належить Л. Гінзбургу в російськомовній інтерпретації: «*Черная жижа рассвета*». А Василь Стус знайшов оригінальну модель думки – антитезу. Трискладовий оксюморон «*schwarze Milch*» він переклав як шестискладовий «*Чорне молозиво*», що, у свою чергу, змінює ритмічну позицію:

*Чорне молозиво ранку, ми н'ємо тебе ввечері,
ополудні, вранці н'ємо, і ніччю н'ємо і в обід –
н'ємо і н'ємо і н'ємо* [9, 107].

Ось як звучить ця строфа в оригіналі:

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken* [13, 40].

З цих рядків випливає: перекладач уник повторення особового займенника «*sie*», який акцентує автор. Однак перекладач три рази вживає повторення дієслова «*н'ємо і н'ємо і н'ємо*» в третьому рядку. При цьому зберігається не лише ритмічна каденція, але й психологічна інтонація зневіри й безвихідного становища.

«Фуга смерті» написана верлібром. В оригіналі вірш не має жодного розділового знаку. В українській версії наявні розділові знаки, за допомогою яких Василь Стус зримо визначив паузи. Перекладач прагне допомогти читачеві краще збагнути ідейну спрямованість вірша. Тут варто наголосити: поезію Целана вважають «зашифрованою і герметичною». Автор на подібні твердження відповідав: «Читайте! Потрібно лише читати, розуміння прийде само собою» [5, 7].

Василь Стус нерідко вносив додаткові граматичні та образні зміни, намагаючись зберегти художнє багатство першотвору. Про те, що йому це вдавалося, свідчить таке порівняння:

*...пише, коли над Німеччиною примеркає,
про золото кіс твоїх, Маргарито, він пише і з дому виходить;
...der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
Er schreibt es und tritt vor das Haus.*

Щоправда, фраза «*der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland*» передана неправильно. Адже тут мовиться про те, що «він» пише листа в Німеччину, коли там (в Німеччині) сутеніє, примеркає, темніє. Перекладач також замінив епітет «*goldenes*» у рядку «*dein goldenes Haar Margarete*», де він виражений прикметником «золотисте» метафорою «золото кіс». Це надало віршеві піднесене звучання. Аналогічно замінено «*dein aschenes Haar Sulamith*» – «*твоє попелясте волосся Суламіт*» на «*попіл твоїх Суламіфів*».

У вірші Пауля Целана симетрія в синтаксичній побудові суміжних поетичних рядків є засобом викривання спотвореної фашизмом ідеї рівноцінності й багатства двох культур: німецької та єврейської. Маргарита вважається символом німецької жінки, а Суламіт – єврейської. Золоте волосся Маргарити в німецькій фольклорній та літературній традиції завжди було символом жіночої краси. Аналогічно звучить ім'я Суламіт, яке уособлює багату символіку. А її «попеляста коса» означає насамперед страждання і трагедію єврейського народу під час Голокосту [12, 4].

Ще одна неточність впадає в око в перекладі речення «*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*» (дослівно: смерть – це з Німеччини майстер). Тут замість поняття «майстер» вжито образ «музики».

*В домі живе чоловік, золото кіс твоїх, Маргарито,
попіл твоїх Суламіфів, зі зміями грає,
кричить: награвайте, від смерті солодша смерть – німецький музика.*

Порівняймо:

*ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland.*

Цей вірш написав Пауль Целан у традиції німецької лірики ритуальних танців. На цей факт слушно вказує Петро Рихло, який відносить процитований рядок до вірців поезії XVI ст. Саме цей рядок міститься в одному з подібних зразків того періоду, де до смерті звертаються як до майстра [6, 125].

Наш аналіз дає можливість дійти висновку: Василь Стус як перекладач виконав адекватно своє завдання. Воно – переконливе свідчення перекладацького досвіду Василя Стуса на рівні «рецепції та її нормативного виміру» [14, 11]. Адже його перу належать інтерпретації таких творів німецьких авторів, як Райнер Марія Рільке, Інгеборг Бахман, Йоганн Вольфганг Гете, Бертольд Брехт, Йоганн Христіан Гюнтер, Еріх Кестнер, Йоганнес Бобровський та ін.

В. Стус прагне представити мистецький світ Пауля Целана, докладно відтворити систему символів і метафор у всій «складній простоті» [10, 189]. Промовистий приклад – вірш «Fadensonnen». «Fadensonnen» можна

характеризувати як атмосферне явище, при якому сонце, заховане густою пеленою хмар, пробивається крізь неї яскравими променями, що нагадують волокна [5, 320]. Перекладач віднайшов якісне словосполучення до «*Fadensonnen*» (дослівно: «волокнисті сонця»). Воно вжито в множині, а передає зміст зміст одниною «*воломисте сонце*».

<i>Волотисте сонце</i>	<i>Fadensonnen</i>
<i>над сіро-чорним проваллям.</i>	<i>über der grauschwarzen Ödnis.</i>
Безмежний простір має у вірші Целана чіткий акцент:	
<i>Висока, як дерево, думка</i>	<i>Ein baum-</i>
<i>бере світлий тон:</i>	<i>hoher Gedanke</i>
<i>ще треба співати пісень</i>	<i>greift sich den Lichtton: es sind</i>
<i>по той бік людини.</i> [9, 99].	<i>noch Lieder zu singen jenseits</i>
	<i>der Menschen.</i> [13, 179].

Тут йдеться про народження музики із сонячного проміння. Так про це оповідає давньогрецький міф про Ліна, вчителя Орфея, винахідника ліри. Ця деталь зафіксована як враження від Орфеевого співу і його сходження в царство мертвих [5, 321–322]. Останні два рядки вірша означають: «*jenseits der Menschen*» – «*потоубіч людей*». І знову іменник у множині реципієнт передає одниною «*по той бік людини*».

Мова Целанових поезій дуже складна. Добір лексики здійснюється відповідно до естетичних уподобань автора. Вони сформовані на традиціях німецької романтичної та символістської поезії. Його мистецьке кредо гласить: «Дійсності нема, дійсність потрібно віднайти і завоювати» [11, 5].

Вірші Целана вважаються важкими для аналізу. Характерним прикладом таких поезій є вірш з циклу «Мак і пам'ять»: «*Chanson einer Dame im Schatten*» [13, 35] («Пісенька дами в тіні» [9, 103]).

Інтерпретація Василя Стуса загалом віддзеркалює внутрішню організацію оригіналу. Щоправда, певні втрати мають місце. Це проступає з такого прикладу:

Коли приходять мовчазний і ріже тюльпани:
Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft...

В.Стус перекладає «*die Schweigsame*» (дослівно: мовчазна) як мовчазний, хоча цей іменник є субстантивованим прикметником і артикль «*die*» вказує на те, що це іменник жіночого роду. Така зміна не спричиняє суперечність першотворові, його гармонійно-ритмічній структурі. Натомість ця зміна негативно впливає на логічну сукупність строфи. У сьомому, восьмому та дев'ятому рядках не відтворено підмет, виражений особовим займенником «*er*», що в оригіналі має конкретне значення:

Той, хто носить моє волосся,
носить як мертвого на руках,
носить, як небо несло моє волосся
того року, як я любив.

Nosum iz tonoru.

Es ist einer, der trägt mein Haar.

Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen.

Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.

Er trägts es aus der Eitelkeit so.

Частотність появи того чи іншого слова чи мотиву у творах Пауля Целана пропорційно свідчить про рівень важливості зображуваної ним теми в контексті його творчості. Свідченням цього можуть бути, приміром, проаналізовані вище вірші «*Todesfuge*» та «*Fadensonnen*».

До речі, у третій строфемі дієслова вжиті в теперішньому часі, в українській інтерпретації вони – в минулому.

Vin здобув. I не згубив. I не підступився до вінка.

Vin імені не назвав.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Василь Стус у своїй перекладацькій практиці послуговувався гнучкою технікою, передавав зміст з максимальною докладністю. Якісний прорахунок цієї інтерпретації вбачаємо у відсутності вісімнадцятого і дев'ятнадцятого рядків оригіналу:

er war schon mein Bruder im Herbst;

er zählt schon die Tage und Nächte.

Точно виражена в оригіналі змістовна антиномія «*zuletzt*» / «*zuerst*» (насамкінець, нарешті / насамперед, спочатку) не відображена, а присвійний займенник «*ihren Namen*» («її ім'я») передано двозначно – «своє ім'я»:

Нарешті він назвав своє ім'я. (23 рядок) Der nennt ihren Namen zuletzt.

Нарешті він назвав своє ім'я. (31 рядок) Der nennt ihren Namen zuerst.

Примітно, що Василь Стус бездоганно відтворив у перекладі шосту строфему. Зокрема, вдало звучать рядки

«*Es ist einer, der hat, was ich sagte*»; *Це той, що держить усе, мовлене мною*»;

Його зрізали тюльпани.

Der wird mit den Tulpen geköpft.

(Його зрізають з тюльпанами).

У творах Пауля Целана вагому роль відіграють розділові знаки: їхня присутність і відсутність. Вони мають свій підтекст. При перекладі деяких синтаксичних конструкцій розділові знаки можуть зміщуватися, міняти розташування, а зберегти їх – важливий момент у практиці перекладача.

Інтерпретаціям Василя Стуса притаманна перекладацька точність. Для українського поета переклад був своєрідним чинником, «меридіаном, який єднав віддалені один від одного культурні світи, сприяв їх взаємному пізнанню і зближенню» [10, 256].

Питання про рецепцію творів Пауля Целана в Україні потребує подальшого вивчення. Це стосується й дослідження перекладацького доробку Василя Стуса.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Койцан І., Джурюк О.Г. Деякі проблеми перекладу поезій Пауля Целана // Філологія (www.rusnauka.com/filology).
2. Наливайко Д.С. Феномен австрійської поезії ХХ ст. // Двадцять австрійських поетів ХХ сторіччя / Упоряд. О. Жупанський. – К.: Юніверс, 1998. – С. 5–12.
3. Наливайко Д.С., Рихло П.В. «Фуга смерті» Пауля Целана в контексті його творчості // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 1. – С.42–43.
4. Рихло П.В. «Під мостом Мірабо струмує Сена...» Поетична велич і життєва трагедія Пауля Целана // Зарубіжна література. – 2002. – Число 4 січень. – С. 1–2.
5. Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: Монографія. – Чернівці: «Рута», 2005. – 584 с.
6. Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С.122–128.
7. Сивокінь Г. Василь Стус і Шевченко // Дивослово. – 2001. – № 10. – С.5–6.
8. Соловей Є.С. Поезія і духовний клімат доби (Р.М. Рільке, П. Целан, В. Свідзинський, Б.І. Антонич) // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 117–121.
9. Стус В. Твори: У 4 томах, 6 книгах. – Т. 5 (додатковий). – Переклади. Поезія. Проза. Драматичні твори. – Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1998. – Т.5. – С. 99–107.
10. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. – К.: Факт, 2004. – 368 с.
11. Целан Пауль. Меридіан серця. Поезії / Пер. з нім., вступ. стаття Петра Рихла. – Чернівці: Прут, 1993. – 152 с.
12. Целан Пауль. Поезії. Антологія українського перекладу / Впорядкування та передмова Петра Рихла. – Чернівці: Букрек, 2001. – 224 с.
13. Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt / M.: Suhrkamp, 2003. – 1000 S.
14. Zymomrja M. Deutschland und Ukraine: durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Paris-Lemberg-Zwickau: Flacius-Verlag, 1999. – S. 9–16.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Бродська – викладач кафедри німецької філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: українсько-німецькі літературні зв'язки, австрійська література ХХ ст.

ОСОБИСТІТЬ У ВИМІРАХ НАТУРАЛІСТИЧНОГО ОБ'ЄКТИВІЗМУ (ЗІСТАВЛЕННЯ ДРАМ Г. ГАУПТМАНА ТА В. ВИННИЧЕНКА)

Володимир ВИШИНСЬКИЙ (Дрогобич)

У статті зроблена спроба зіставлення драм Гергарта Гауптмана та Володимира Винниченка на рівні жанрово-стильових особливостей. З'ясовуються особливості концепції особистості, проблеми стильової своєрідності крізь призму натуралістичного об'єктивного зображення. Досліджуються константні риси поетики драматургів, іманентні структури нової драми, її змістовні домінанти та визначальні риси. Висвітлюються аспекти творів, пов'язані з проблематикою жанру та стилю в контексті українсько-німецьких літературних зв'язків

The attempt is made to compare various genre and stylistic peculiarities of G.Hauptmann's and V.Vynnychenko's plays in the article. The author studies the peculiarities of character creating and problems of stylistic originality through the prism of naturalistic objective depicting. Permanent features of playwrights' poetics, the immanent structure of a new play, its content dominating ideas and determining features are studied. The aspects of works connected with the problems of genre and style in the context of Ukrainian-German literary contacts are explained.

Жанрово-стильові особливості драми Г. Гауптмана виявляються в оригінальному використанні низки художніх принципів. З-поміж них особливої уваги заслуговує натуралістичний об'єктивізм, що є важливою характеристикою специфіки художнього мислення драматурга. Бо ж об'єктивність стала формою його художнього бачення дійсності, яку творець драми «Ткачі» намагався змалювати в усій повноті та складності. Пошуки об'єктивної істини спонукали його до всебічного та ґрунтовного аналізу життєвих явищ і суспільних тенденцій. Пізнання їхніх присутніх закономірностей і механізмів екзистенції уподібнювало Г. Гауптмана до дослідника, повідомлення якого часом не менш важливе, ніж науковця, і в своїй основі – таке ж об'єктивне. На питання, чому тогочасні драматурги «прагнули до об'єктивності як до найбільш дієвого засобу аналізу» [1, 132], дає відповідь Т. Шах-Азізова. Дослідниця стверджує: «у межах критичного й цілеспрямованого, а не просто констатувального погляду на світ ця об'єктивність у поєднанні з вільною природністю дії була в новій драмі для багатьох ідеалом» [1, 132].

Г. Гауптману притаманний особливий погляд на світ. Йдеться про виміри його художнього мислення, найважливішим складовим елементом якого, згідно зі змістовним міркуванням Г. Клочека, є «спосіб художнього бачення дійсності» [2, 96]. У його обширах впадає в око панорамність окреслення особистості в драмах «Перед сходом сонця», «Самотні», «Розе Бернд». Персонажі названих творів змальовані всебічно, а їхня поведінка

викликає як схвалення, так і осуд. Приміром, Альфред Лот, борючись за загальне благо, мимоволі стає винуватцем загибелі Гелене. Йоганнес Фоккерат, долаючи заскорузлість застарілих традицій, руйнує щастя своїх близьких. Розе Бернд, намагаючись жити відповідно до приписів моралі, здійснює два важкі гріхи. Відтак при сприйнятті цих, а також багатьох інших дійових осіб, змальованих Г. Гауптманом, реципієнт не може оцінити їх однозначно. У цьому простежується вплив на натуралістичну естетику філософії позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер), один з центральних постулатів якої констатував відносність будь-якого знання. Звідси – прагнення до правдивого відтворення різних аспектів життя у драмах «Перед сходом сонця», «Самотні», «Розе Бернд» та ін. поєднуються в Г. Гауптмана з розвіюванням культу абсолютної істини, її категоричності. Тут доречним видається спостереження М. Зимомрі: «Якщо хтось стверджує, що правда побіля нього, то він має рацію; для інших вона існує, завжди, в уяві» [3, 3].

Позитивістська методологія багато в чому розкриває проблемні аспекти драм «Перед сходом сонця», «Самотні», «Затоплений дзвін». У цих творах предметом авторського осмислення стали ідейні дискусії кінця XIX – початку XX століть. Вони лягли в основу конфліктної схеми названих драм і в підсумку поклали початок одній з провідних жанрових властивостей драматургійного доробку Г. Гауптмана – узагальненості комплексних виявів поведінки дійових осіб, провідною ознакою якої є оригінальні реакції у різних сферах життя. Як наслідок – маємо особливу концепцію особистості, котра є своєрідним віддзеркаленням поступу в культурно-історичній ситуації Німеччини тогочасної доби. Таке питання загальнолюдських цінностей у пов'язі з окресленням рис національної ментальності, за свідченням М. Зимомрі, не втратило своєї злободенності й «на зламі XX–XXI століть, коли процес глобалізації набув системного звучання» [4, 4].

Устремління Лота, Фоккерата, майстра Гайнріха, об'єднані спільною ідеєю перебудови суспільного організму на раціональних засадах, принесли нещастя їм та їхнім родинам. Наміри героїв, що в донатуралістичній драмі могли б озброїти адресата певними суспільно-етичними ідеалами, у творах Г. Гауптмана своєї художньої функції у її традиційному розумінні не виконують. Бо ж мовиться про оригінальність художнього мислення драматурга, який, на вдале зауваження П. Шпренгеля, вважався «найвизначнішим німецьким представником натуралізму» [5, 54]. І справді, на сторінках творів «Перед сходом сонця», «Самотні», «Затоплений дзвін» маємо характерну прикмету об'єктивного принципу. Вона полягає в тому, що ставлення автора до порушених питань відкрито не декларується. Г. Гауптман не сугерував адресату власні переконання, які скерували б хід думок того у визначеному напрямку. Для творця драми «Ткачі» важливішим було безпристрасне окреслення факту, з

якого кожен сам може зробити свої висновки. Отже, ідейна спрямованість творів «Перед сходом сонця», «Самотні», «Затоплений дзвін» позбавлена абсолютизованого забарвлення, що могло б послугувати дороговказом для реципієнта. Звідси – змістова багатозначність, об'єктивна невичерпність ідей, які в жанровому вимірі споріднюють драматичні твори Г. Гауптмана з дискусійною драмою Лесі Українки, В. Винниченка, Б. Шоу, М. Метерлінка, Г. Ібсена.

Відмова від оціночних категорій, неупереджений аналіз фактів засвідчує вмiле використання Г. Гауптманом натуралістичного принципу науковості. Його наслідком стало зображення нових вимірів людини, системи мотивів її вчинків. Сутність паралелей між об'єктивним началом і науковим актом пізнання в естетиці німецького натуралізму тлумачить Л. Шпак: «Спираючись на досягнення передової наукової думки, на відкриття в галузі медицини, психології, німецькі натуралісти прагнули показати людину в нових ракурсах, із поглядів науково-природничих даних про її природу» [6, 21].

Логічне обґрунтування мотиваційної сфери людини законами природи в Г. Гауптмана призвело до зміни функцій персонажів з негативними рисами характеру, які вони виконують у плані художнього зображення. Закроюємо бесіду про те, що п'яниця Краузе, його розбещена дружина в «Перед сходом сонця», інспектор Верган у «Бобровій шубі», друга дружина Геншеля у «Візнику Геншелю», Штрекман у «Розе Бернд», Кламрот у «Перед заходом сонця», яких можна було б трактувати як «негативних» героїв, насправді ними не є. Їхня художня функція зумовлена специфікою конфлікту в новій драмі, обґрунтована Т. Шах-Азізовою: «У новій драмі небагато відкритих зіткнень, боротьби не на життя, а на смерть – частіше тут йде приглушена, прихована «війна всіх проти всіх» [1, 31]. І справді, «негативні» персонажі в драмах Г. Гауптмана істотно не впливають на подієве розгортання, водночас незначною є і їхня роль у розвитку психологічної колізії. Більшою мірою вони необхідні для змалювання об'єктивованої картини життя, її всебічного показу.

У цьому зв'язку доцільно сказати про неправомірність тверджень деяких дослідників, які неадекватно відводять домінантне місце у творчості Г. Гауптмана зіткненню особистостей та на цій підставі увиразнюють суб'єктивну позицію автора. Наприклад, К. Мюллер-Зальгет підкреслював: «Неспроможність відрізнити сили природи та вчинки людини цей натуралістичний спадок суттєво визначив Гауптманову творчість і діяльність. Але чи справді його драми безпристрасні? Чи дійсно Штрекман, Гоффман, Драйсігер, Верган, Грумбах, Ганне Шель, Гассенройтер, чи як їх звати, так само мають рацію, як і їхні антиподи? Чи не висловлював Гауптман своєї позиції знову й знову всупереч своїй натуралістичній доктрині та своєму збірному «світогляду», хоча несміливо та приховано, але все ж? Де, окрім, можливо, у «Самотніх», йому все ж

вдалося уникнути зштовхування персонажів один з одним, «з яких кожен цілком виправданий у своїх окремих діях та думках?» [7, 64].

Безперечно, що погодитися з таким висновком важко. Адже притаманна натуралістам відмова від «суду над дійсністю» стала однією з провідних рис об'єктивної манери Г. Гауптмана. У драмах «Перед сходом сонця», «Самотні», «Розе Бернд», «Ткачі», «Боброва шуба» та ін. увага митця не спрямована на осуд певних дійових осіб. Його художня мета перебуває в іншій площині. Мовиться про всебічний аналіз дій, мотивів і спонукань з «негативним» забарвленням. Відштовхуючись від фактичного матеріалу, письменник був далекий від винесення поверхових суджень. Підтвердження тому віднаходимо в Е. Гільшера: «Нормальний світогляд, з висоти якого можна було б судити про всі речі, він (Г. Гауптман – В. В.) відхилив. «Поняття судді» й без усього – «найвища людська нахабність». Мистецтво з огляду на це мусить бути «безпристрасним», адже сенс своєї життєвої праці він убачав у намірі «примирити завдяки розумінню» [8, 337–338].

Створюючи життєво достовірний контекст, Г. Гауптман привносив у нього максимальну об'єктивність та неупередженість. Справедливість оцінки підтверджує міркування Т. Шах-Азізової про те, що для творців нової драми не було «жодних керівництв, крім об'єктивності, жодних цілей, крім істини» [1, 46]. Йдеться про логіку сприйняття явищ життя. Вона визначає домінуючі лінії художньої системи Г. Гауптмана. Зокрема це стосується такого її складового компонента, як концепція особистості, розглянута крізь призму натуралістичного об'єктивізму. Вона виявляється в тому, що жодного з персонажів неможливо розглядати тільки в негативному чи позитивному плані. Як вагомо доводить Т. Шах-Азізова, «об'єктивність «нових» драматургів змушує показувати навіть улюблених і страждених героїв у всій їхній недосконалоості та суперечливості» [1, 58].

У цьому контексті заслуговує на увагу вдале зіставлення Лесею Українкою Гауптманової та Ібсенової драм. Як слушно відзначала дослідниця, суттєва відмінність між ними полягає у тому, що драми норвезького драматурга «часто нагадують суд, в якому процедура ведеться тільки для форми, бо всім заздальгідь відомий вирок» [9, 234]. Підтвердження для міркування творця «Лісової пісні» можемо віднайти в щоденнику Г. Гауптмана. Він писав: «Судити аж ніяк не є моїм фахом, я здавався б собі у функції судді нахабним та безбожним» [10, 123].

Одним з аспектів художнього мислення Г. Гауптмана, що сприяє редукації негативного оцінювання, є пов'язь доброго та злого в його концепції особистості. Приміром, у драмі «Перед сходом сонця» інженер Гоффман постає перед нами не тільки як представник великого бізнесу, але передусім і як людина. Безперечно, що в його характері домінують риси, притаманні для заможних підприємців. Однак увага автора спрямована не лише на окреслення ділових якостей чоловіка Марти. У

творі маємо його всебічну характеристику. У її рамках присутнє значення має зображення турбот Гоффмана, пов'язаних зі згубною пристрастю його дружини, його гостинність із другом юності, спроби помиритися після конфлікту між ними. Таким окресленням Г. Гауптман суттєво пом'якшив загальне сприйняття цього образу. Зять Краузе хоч і змальований уособленням верстви капіталістів, проте водночас володіє загальнолюдськими рисами. Бо ж Лотів ідейний опонент постає також у хвилини розпачу, сум'яття, болю. Приміром, у розмові з Лотом Гелене розповідає про скарги інженера, що «друзі юності зовсім забули про нього» [11, I, 26]. Тут предметним видається спостереження Е. Гільшера. Цілком можна погодитися з його твердженням, що «погані люди» в Гауптманових п'єсах – «завжди ще відносно добрі люди» [8, 487].

Зважмо, що основна художня функція подружжя Краузе, Кааля, Гоффмана, Драйсігера, Вергана, Штреккмана та їм подібних полягає у тому, щоб розкрити певні типи людської поведінки. Їх появи у драмах Г. Гауптмана вимагає характер дії. Тому говорити про критику автора на їхню адресу недоцільно. За слушним переконанням Е. Гільшера, «критичний аспект письменник намагався усунути такою ж мірою, як і повчальні чи войовничі елементи» [8, 483]. Дослідник справедливо вказує на невластивість соціально-критичних поглядів для художнього мислення Г. Гауптмана. У процитованому вислові міститься важливий штрих підходів Г. Гауптмана до осмислення дійсності. Вони зводяться до всебічного та неупередженого аналізу суспільних проблем. Тут мало критики, пошуку винних. Цей аспект натуралістичного методу вдало узагальнює О. Галич. Літературознавець доречно обстоює позицію, що творець натуралістичного твору «має позбутися моралізування, його метою є неупереджене зображення та аналіз фактів» [12, 390].

Увиразнену відсутність моралізаторства в обширі художньої тканини своїх творів Г. Гауптман підкреслював неодноразово. Хоча в інтерв'ю від 18 лютого 1894 року письменник погодився, що «раніше сподівався зробити людей трохи кращими, трохи добрішими та милосерднішими, зокрема, своїми п'єсами» [13, 16], проте такі переконання він пов'язував з «ілюзіями юності»: «Моїм раннім працям, можливо, притаманний відбиток фанатизму реформатора. Мушу погодитися, що щось схоже на це схилило мене до написання «Перед сходом сонця». Також не заперечуватиму сподівань, що заможні люди, які бачитимуть «Ткачів», почують у зображенні цієї жахливої убогості, убогості, з якою я сам познайомився і яка мене вразила, звернення до них» [13, 16].

Простежуючи домінантні лінії принципу натуралістичного об'єктивізму в художньому методі Г. Гауптмана, слід наголосити: тут не йдеться про опис, що позбавлений «будь-якої суб'єктивності, будь-якого прояву особистісної основи» [14, 146]. Адже митцеві не можна дорікнути за байдуже, холодне ставлення до створених ним постатей. Недоречність

порівняння натуралістів з безпристрасними регістраторами подій вагомо доводить Р. Коуен. На основі розгляду творів Вільгельма фон Поленца, Густава Френссена, Клари Фібіг і Еміля Розенова дослідник однозначно окреслює факт виступу нового покоління натуралістів «на захист пригночених, бідних, експлуатованих» [15, 98].

Біль за людину, співчуття до неї незіставні зі структурними параметрами натуралістичного об'єктивізму в художньому методі Г. Гауптмана. «Це мистецтво (натуралізм – В. В.), – слушно відзначає Е. Гільшер, – вираження глибоко гуманної позиції. Воно намагається зрозуміти там, де нерозуміння швидко засуджує, благає про поблажливість для вже засуджених, сміливо бере на приціл значні вади світу: пияцтво, сексуальну розбещеність, кримінальні афери. Поряд з цим воно висловлюється за виправдання, оскільки не лише окремо взята людина несе відповідальність за причини помилок» [8, 72–73]. У процитованих судженнях міститься вагома деталь, що засвідчує гуманізм письменників-натуралістів. Подібних поглядів дотримується також Д. Наливайко. Літературознавець має рацію в обстоюванні думки, що натуралістична література в жодному разі не поривала з «гуманістичною позицією, їй аж ніяк не було стороннім співчуття до пригноблених і знедолених, бажання полегшити їхнє становище» [14, 144]. Варто додати: співчуття до людини – прикметна риса письма Г. Гауптмана. Драматург поділяв радість чи тугу своїх персонажів, їхні пристрасті та страждання, співчуваючи їхнім болям і нещастям. Вияв емоцій такого роду не суперечить об'єктивному підходу до явищ дійсності. Адже й теоретики натуралізму Е. Золя та А. Гольц теж цілком допускали емоційність автора в намальованій ним картині. «Так, увиразнений Золя «темперамент», – роз'яснює вагомість індивідуальності творця, його індивідуального бачення зображуваного Р. Коуен, – виявляється у сприйнятті світу, яке здійснюється в митці та його глядачах» [15, 92].

У цьому контексті присутнього значення в натуралістичній драмі набуває неможливість однозначної відповіді на порушені питання. Цей аспект індивідуального стилю Г. Гауптмана спостерігаємо в драмі «Розе Бернд», перебіг сюжетної канви якої – типовий приклад натуралістичного об'єктивізму в обширах художнього мислення її автора. Окресливши парадоксальну ситуацію, драматург закріпив бесіду про відносність оцінки конкретного факту. І справді, здійснено два важкі гріхи, один з яких заслуговує морального осуду, а інший – підпадає під статтю кримінального кодексу: сільська дівчина спочатку народжує позашлюбну дитину, а потім її вбиває. Резонно зринає питання: наскільки гріховною є поведінка Розе? У пошуках відповіді варто вдатися до детальнішого розгляду переплетених ліній життєвої долі героїні твору.

У юному віці Розе залишилася без матері. Вона стала єдиною господинею в будинку Бернда, а відтак коло її обов'язків розширилося.

Сюди входить турбота про молодших сестер, ведення домашнього господарства. Дівчина змушена працювати, не покладаючи рук. Навіть у неділю, коли сільські мешканці йдуть до церкви, ми бачимо її в полі із сапкою. Окресленими обставинами можна пояснити той факт, що Розе рано відчула себе дорослою. Очевидно, це почуття і дозволило їй піти на зв'язок з Фламмом, що стало порушенням суспільних норм. Бо ж Фламм одружений. Кохаючи одруженого чоловіка, героїня твору переступила через традиційні моральні вартості. У підсумку вона втратила своє добре ім'я, а її поведінка викликала однозначний осуд.

Однак чи треба поспішати виносити вирок гріховній поведінці Розе на основі закостенілих етичних уявлень та кримінального права? Зокрема, якщо зважити на низку обставин, які підштовхнули її на такий крок. Вірогідно, що ні. Беззастережна огуда неприйнятна з огляду на важкі випробування, які їй приготувала доля. Також необхідно врахувати й те, що обман нестерпний для самих коханців. Саме тому, зібравшись із силами, Розе покидає Фламма. Вона хоче розпочати нове життя, яке відповідало б нормативним суспільним поглядам. Однак раптовою перешкодою її намірам стала неочікувана вагітність. Відтак неприємності дівчини тривають і зрештою вони призводять до сумного фіналу. Згвалтована машиністом Штреккманом, виснажена страхом бути викритою батьком, покинута в біді колишнім коханцем, Розе втрачає самоконтроль і вбиває новонароджену дитину. Позбавлена підтримки та спроб з розумінням поставитися до її становища, дочка Бернда йде на цей крок в стані афекту. Збіг різних обставин доводить її до відчаю. Чи може він бути виправданням злочину? Чи може співчуття стати вище ніж норма права? Ці питання на сторінках п'єси залишаються без відповіді. Г. Гауптман залишився вірним натуралістичному об'єктивному методу, зводячи дослідження окресленої проблематики до рівня її констатації, опису, ознайомлення реципієнта драми з наявним станом речей.

Наголосимо: художня мета Г. Гауптмана у драмі «Розе Бернд» – підштовхнути реципієнта до аналізу причин, спонукати його до об'єктивного розгляду подій, залишивши за ним остаточне судження. Така позиція письменника співзвучна переконанням Г. Флобера, чію творчість Г. Гауптман, за його ж словами, відчував «до глибини душі» [13, 120]. Автор роману «Мадам Боварі», як доводить О. Галич, «був переконаний у тому, що письменник має надати право читачеві самому робити висновки із зображеної митцем картини» [12, 389]. Тому доходимо висновку, що у творі драматург не намагався засудити поведінку Розе. Він немов закликав адресата з розумінням віднести до життєвих колізій дівчини, яка переживає глибокий психологічний злам, і внутрішній світ якої сповнений душевних мук. Вони спричинені усвідомленням дівчиною своєї провини. Вихована в усталених традиціях, героїня твору відчуває докори сумління упродовж усього розвитку подій. Почуття сорому перед дружиною

Фламма та страх перед власним батьком лягають нестерпним тягарем на її серце. Вона засуджує власні дії та, невимовно страждаючи, розкаюється. Біль своєї душі Розе висловлює пані Фламм: «Найкраще мені б кинутися у воду!.. Раз таке сталося... Боже, прости мені мій гріх!» [11, II, 211].

Щоб спокутувати гріх перед батьком, Розе дає згоду вийти заміж за нелюба. Приховуючи провину перед дружиною Фламма, дочка Бернда торгує своїм тілом. Такою є плата за мовчання Штреккмана. Гріхопадіння дівчини, почуття сорому та розкаяння, нестримна буря в її душі ведуть до різких зовнішніх змін. Ціна, заплачена за чисте за своєю суттю почуття, надто висока. Небезпідставно К. Гільдебрандт, інтерпретуючи образ Розе, стверджував: «Розе Бернд» – трагедія з класично строгим художнім оформленням» [16, 60]. Отож, уже окреслення образу центральної постаті драми Г. Гауптмана увиразнює поспішність осуду вчинків героїні твору. Суворі оцінки завжди залишатимуться джерелом сумнівів для прихильників потрактовувати поведінку Розе негативно.

Зіставленням різних фактів доходимо висновку про обмеженість суспільної моралі, яка однозначно засудила вчинки героїні твору. Бо ж, попри позицію Г. Гауптмана, що сприяла виправданню дівчини, доречно навести свідчення Р. Коуена про те, що це рішення суду «пізніше було скасоване» [17, 134]. Недарма ж Розе й не сподівалася на прощення з боку громадськості. Його вона просила тільки в Бога. В її уяві в цьому жорстокому світі милосердною може бути тільки вища сила. Про це вона говорить Фламму: «Я знаю: Бог пробачить мені мій гріх. Не покарає він й невинну дитину. Бо ж він надто милосердний, щоб таке вчинити» [11, II, 224].

Поетична картина світу, широта й всеосяжність у моделюванні життя на сторінках драм Г. Гауптмана призвели до того, що він став одним з виразників драматургії кінця XIX – початку XX століття. Домінанти його творчого письма мали помітний вплив на становлення драматичної техніки в літературах багатьох країн, і зокрема – в Україні. На цей факт доречно вказує В. Гуменюк: «До найчільніших представників нової драми, чия творчість мала відчутне відлуння в українській літературі, належить Г. Гауптман» [18, 7]. Прикметно, що у творчому методі драматурга дослідник виокремлює передусім його натуралістичні аспекти: «Увага до плетива побутових подробиць, максимальне наближення до реалій людського існування, сміливе впровадження в діалогічний плин діалектів, жаргону, художнє занурення в підсвідомі чинники поведінки персонажів свідчить про особливу роль засобів натуралізму в художньому світі Гауптмана» [18, 7].

Таке увиразнення важливе з огляду на те, що засади натуралізму відігравали суттєву роль у художньому мисленні сучасного Г. Гауптману українського драматурга В. Винниченка. Цей факт доречно акцентує В. Панченко: «Такому, як у Винниченка, підходу до творчості, напевно,

аплодував би Е. Золя» [19, 131]. Звідси – закономірний інтерес В. Винниченка до творчості Г. Гауптмана, його зацікавлення натуралістичними тенденціями в письмі автора драми «Ткачі». Бо ж саме в руслі естетичних уподобань напрямку вагомо звучить переоцінка моральних вартостей, у контексті якої у Винниченкових творах створюється самобутній концепт особистості. Й справді, у такому ракурсі можемо віднайти шлях до розуміння багатьох нез'ясованих питань, пов'язаних з проблемами характеротворення у творчості автора драми «Брехня». Необхідність пошуку відповідей у контексті натуралістичної традиції акцентує В. Панченко. На його думку, «науковим підходом до феномена людини, а також увагою до біологічних чинників творчості В. Винниченка споріднена з натуралізмом. Письменник ставив перед собою завдання, схожі на цілі дослідника. Він прагнув пізнати закономірності людського життя і з цією метою ставив своїх героїв у ситуацію експерименту, досліджу, перевіряючи ту чи іншу ідею, шукаючи відповідь на те чи інше питання» [20, 270].

Примітно, що крізь призму натуралістичних тенденцій зримо проступає суголосність драм «Розе Бернд» Г. Гауптмана та «Брехня» В. Винниченка. Обидва твори мають багато спільного, схожого в їхній ідейно-художній структурі. Передусім впадає в око авторська концепція особистості, зокрема, об'єктивне окреслення В. Винниченком постаті Наталі Павлівни. Тут драматург, за спостереженням В. Панченка, віддав «перевагу точному реалістичному малюнкові, намагаючись залишатись об'єктивним, безпристрасним «портретистом» [20, 41].

Моделюючи характер героїні твору, В. Винниченко залишив відкритим питання особистісної провини Наталі Павлівни. На цьому факті акцентує нашу увагу Лариса Мороз: «Як визначити міру гріховності Наталі Павлівни?» [21, 110]. Увиразнення проблематики таким чином доречно з огляду на парадоксальність особистісних вимірів етичних норм у свідомості героїні твору, які контрастують із загальноприйнятими. Вона своїми вчинками спонукає до переосмислення кодексу суспільних регламентацій. Один із духовних каталізаторів її буття – постійний пошук чогось нового, того, що не узгоджується з усталеними звичаями.

Зображувальна палітра В. Винниченка багата на засоби об'єктивного висвітлення образу Наталі Павлівни. Ними драматург намагався зруйнувати наявні стереотипи. Бо, «що то за гріх, якщо той, хто його скоїв, викликає співчуття?» [20, 68]. Процитованими словами В. Панченко логічно вказав на етичну неоднозначність дій Наталі Павлівни. Натуралістичний об'єктивізм п'єси унеможлиблює їх категоричні оцінки. Важко піддаються несхваленню чи осуду спроби героїні твору знайти вихід із нелегкого становища. Звідси – оригінальність постаті драми В. Винниченка, множинність інтерпретацій якої актуалізувала Л. Мороз. За переконанням дослідниці, суть твору – «одного з найзагадковіших у

світовій драматургії – полягає в тому, що в межах його незмінного тексту героїню можна трактувати в багатьох, відмінних один від одного, аспектах, – втім, як і інших персонажів, – саме тому, що п'єса містить багато отих локальних, конкретних істин» [21, 104].

В. Винниченко до теми взаємин персонажів драми «Брехня» підходив з морально-етичного боку, заглиблюючись у дослідження характерів. Ситуація у творі детермінована укладом життя. Драматург вдався до увиразнення її багатогранності, неможливості зведення до абстрактних формулювань. Становище, у якому опинилися постаті твору, не підпадає під прийняті морально-етичні судження. Влучно відзначає В. Панченко демонстрацію письменником у драмі божевільно складної химери життя, «в якому немає місця для плоских істин, навіть брехня має відтінки» [20, 41]. Винним з огляду на наявні обставини не може вважатися жоден з персонажів. Це намагається довести Наталя Павлівна в розмові з чоловіковим помічником: «Знаєте що, Іване Стратоновичу, все так склалось, що нам неможливо балакати. Чи я винна, чи що інше, я не знаю та й не хочу знати...» [22, 169]. Дещо пізніше героїня твору категоричніше відстоює власну невинність: «Я невинна, Іване, що так склалось, бачить бог. Невинна...» [22, 171].

Увиразнення проблематики таким чином доречно з огляду на те, що з'ясування причин зв'язку Наталі Павлівни з Тосем увиразнює подібність тематики, яку закріпив Г. Гауптман у драмі «Розе Бернд». Чи справді постать Винниченкової драми «надзвичайно бездушна, жорстока, тупа», а її «страшенна щирість брехні» лише заради того, щоб задовольнити біологічні потреби? Антін Михайлович ствердно відповідає на це питання. Сумнівів у молодого поета немає. Він наголошує на суто фізіологічній основі почуття Наталі Павлівни. Справедливість його міркувань підтверджує розмова Наталі Павлівни з чоловіковим помічником: «Тося? Ех, Іване, хіба це любов? Ви самі чули. І він сам добре розуміє і бачить, що він для мене тільки ... молоденький мужчина. Ну да, я погана, гидка, я це знаю, я, дійсно, хочу жить, хочу мати розкіш життя, хочу багатства, я обманюю Андрія й маю любовника. Але, Іване, мені цього мало. Я хочу любити. Любить душу, любить...» [22, 171].

Безперечно, інстинктивні схильності відіграють суттєву роль у почуттях Наталі Павлівни. Вони викликані зацікавленням В. Винниченка аспектами поведінки, закросених натуралізмом. Закономірно запитує В. Панченко: «А хіба немає у В. Винниченка такого ж інтересу до «мохноногих» біологічних програм, гри інстинктів і пристрастей?» [20, 251]. Водночас відзначимо: біологічний фактор тут, як і в Гауптмановій драмі, теж не є визначальним у самовиявах героїні. Бо ж змальований у творі «шлях до гармонії – не в тотальному бунті, а в «співробітництві» з «природою», у врахуванні її примх тоді, коли йдеться про нові форми життя, в тому числі – й про нові форми стосунків між статями» [20, 197].

Очевидно, що красномовне зізнання Наталі Павлівни Івану Стратоновичу – чергова брехня, якою вона намагається заспокоїти свого залицяльника. Адже її взаємини з Антіном Михайловичем мають свою неповторність, винятковість та особливу глибину, з якими асоціюється кохання. Справедливо В. Панченко інтерпретує почуття Наталі Павлівни як «любов-романтика, до якої додається й материнське начало» [20, 153]. І справді, їм притаманні інтимні переживання, які забезпечують джерело позитивних емоцій. Бо для героїні драми Тось – «єдина радість, єдине світло, сонце» [22, 192]. Лише обставини, як і в п'єсі «Розе Бернд», стають на заваді закоханим у їхньому прагненні до узаконення почуттів. Тому упередженість суспільної моралі до такого типу стосунків не може послугувати їхнім єдиним потрактуванням. «А хіба ми не чоловік і жінка?» [22, 192] – запитує Наталя Павлівна у свого обранця. У цьому крику душі стверджується думка, що закостенілі уявлення моралі жодною мірою не здатні вплинути на прагнення Наталі Павлівни отримати свою децицю щастя.

Пуританська святість не може бути прийнятною прагматичним мисленням Наталі Павлівни. Адже світ беззаперечних істин, побудований на стійких уявленнях про честь і безчестя, несумірний з моральною чистотою героїні, що не дозволяє їй будувати власне щастя на нещасті інших. Глибока внутрішня моральність утримує її від того, щоб завдавати біль іншим. Неправда в її житті не приносить їй особливої користі. Не заради власної егоїстичної вигоди вона обманює навколишніх. Приміром, Л. Мороз виразно засвідчує, що Наталією Павлівною «керують зовсім не вузько меркантильні міркування, у яких намагається звинуватити (нехай лише натяком) її коханець» [21, 108].

Постійна радість, піднесений настрій дружини інженера викликані внутрішнім подоланням догматизму минулого. Погоджуємося з висновком Л. Мороз, що «ключовою у виставі стає думка, до якої з мукою дошукується героїня: «Брехня – то є постаріла істина». Тобто, те, що вчора було Добром, нині може обернутися Злом. І нічого на світі нема незмінного й невичерпного» [21, 107]. Доречність міркувань дослідниці віднаходимо в контексті твору. Героїня В. Винниченка відкидає зужиті шаблони та живе власною мораллю. Її контури окреслені в розмові між закоханими:

«Тось. А ти хочеш брехнею дати їм щастя? Брехнею? Наталя Павлівна. Все одно. О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!..» [22, 149–150].

Відрадний факт: дружина інженера усвідомлює законність можливості покинути сім'ю чоловіка та жити з тим, кого кохає. Однак вона не може зважитися на такий крок. Страх зруйнувати щастя, віру невинних людей стає йому на заваді. Як переконливо обгрунтовує

С. Михида, Наталя Павлівна розуміє, що, покинувши Андрія, вона «розіб'є надії бідних, ні в чому не винних людей, що обожнюють її і прагнуть затишку» [23, 91].

«Моральний парадокс» драми В. Винниченка полягає в адекватному змалюванні відчуття щастя та безмежної радості родичів Андрія Карповича, які їм забезпечує брехня Наталі Павлівни. Обманом вона змінила ставлення до себе несхитної Сані. Чоловікова сестра несхвально відгукувалася про Наталю Павлівну. Однак з часом вона різко змінила свою думку про неї. Заслуговує на увагу сцена, коли дівчина при всіх цілує братову дружину в руку. Глибокі переміни в Саниній поведінці вичерпно прояснює наступна репліка: «Я Андрія так не люблю... Може за тата?... Ви ... як матір божа!» [22, 176]. Зворушений ідилією у сім'ї сина плаче Карпо Федорович. Вагомим постає його порівняння атмосфери в сім'ї сина з раєм: «Ой, дитино. Як натерпівся чоловік лиха, то вже й носом боїться чхнути, щоб не злякати свого щастя... Ой-ой... Іменно, діти мої, як у рай ми попали. Дай боже вже нашій Наталі всього, що вона од бога собі просить...» [22, 178]. Безмежна радість опановує також Андрія Карповича. Він сам боїться свого щастя. Його сумніви, що Наталя Павлівна одружилася з ним через співчуття, швидко розвіялися. Не вірить він і в користолюбство дружини. Та й чи є воно насправді? Жертвуючи собою заради щастя інших, Наталя Павлівна усвідомлює своє право й на децицю власного. Бо ж Тось для неї те, «без чого людині й нічому живому не можна жити», її «радість», «сміх», «ясне в житті» [22, 150].

Відтак особистісні виміри етичних норм Наталі Павлівни – яскравий приклад неоднозначності традиційних вартостей. Адже правда була б для сім'ї нестерпною. Для Андрія вона означала б кінець. Обман дружини для інженера гірше за її смерть. Бо, як він сам про це висловлюється, смерть дружини він міг би ще пережити, а зраду – ні. Звідси – безпідставність докорів на адресу Наталі Павлівни. Вона чітко усвідомлює свої вчинки, які є єдиним виходом зі змалюваної ситуації. Вони спонукають до переосмислення кодексу суспільних постулатів. Тому їхні категоричні оцінки видаються неприйнятними. Важко піддаються несхваленню чи осуду спроби Наталі Павлівни вибратися з нелегкого становища. У цьому вбачаємо суголосність Винниченкової п'єси творам модерністської доби. Переконаливо обґрунтовує цей факт В. Марко: «В. Винниченко-драматург, поза сумнівом, – творець модерної драми» [24, 337].

Підсумовуючи, констатуємо: розглянуті крізь призму натуралістичного об'єктивізму постаті в драмах Г. Гауптмана і В. Винниченка творять своєрідну концепцію особистості. Типологічні паралелі між ними характеризуються цілою низкою аналогій, що позначені об'єктивним відтворенням дійсності. При окресленні персонажів драматурги були максимально неупередженими. Тому й віддавали перевагу таким прийомам, які достовірно відбивали коло змалюваних

явищ. Важливим засобом характеристики став всебічний показ дійових осіб як у їхніх позитивних, так і в негативних виявах. Думки й почуття персонажів таким чином відтворювалися правдоподібно й розкривали нові виміри людського ества.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Шах-Азизова Т. Чехов и западно-европейская драма его времени. – М.: Наука, 1966. – 151 с.
2. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
3. Зимомря М. Знаковість синтезу: життя, література // Наукові записки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – Ч. 1. – С. 3–9.
4. Зимомря М. Духовний текст: інтерпретація загальнолюдських цінностей // Проблеми славистики. – Луцьк, 2004. – № 1–2 (23–24). – С. 4–9.
5. Sprengel P. Gerhart Hauptmann: Epoche – Werk – Wirkung. – München: Verlag C. H. Beck, 1984. – 298 S.
6. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80 – 90-х годов XIX ст. – К.: Наукова думка, 1982. – 124 с.
7. Müller-Salget K. Dramaturgie der Parteilosigkeit. Zum Naturalismus Gerhart Hauptmanns // Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement / hrsg. von H. Scheuer. – Stuttgart / Berlin; Köln; Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 1974. – S. 48–67.
8. Hilscher E. Gerhart Hauptmann: Leben und Werk; mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlaß des Dichters. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – 604 S.
9. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8.–320 с.
10. Hauptmann G. Tagebücher 1897 bis 1905 / Hrsg. von Martin Machatzke. – Frankfurt am Main; Berlin: Propyläen, 1987. – 792 S.
11. Hauptmann G. Sämtliche Werke / hrsg. von Hans-Egon Hass. Fortgeführt von Martin Machatzke. – Frankfurt / M. – Berlin – Wien: Propyläen Verlag, 1962–1974.
12. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
13. Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894–1946) / hrsg. von H. D. Tschörtner in Zusammenarbeit mit Sigfrid Hoefert. – Berlin: Erich Schmidt, 1994. – 190 S.
14. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
15. Cowen R. C. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. – München: Winkler Verlag, 1973. – 301 S.
16. Hildebrandt K. Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns: «Die Weber» – «Rose Bernd» – «Die Ratten»; Thematik – Entstehung – Gestaltungsprinzipien – Struktur. – 1. Aufl. – München: R. Oldenbourg Verlag, 1983. – 116 S.
17. Cowen R. C. Hauptmann – Kommentar zum dramatischen Werk. – München: Winkler Verlag, 1980. – 335 S.
18. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: Автореф. дис. ... доктора філолог. наук. – Київ, 2002. – 36 с.
19. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
20. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

21. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: Віпол, 1994. – 208 с.
22. Винниченко В. К. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
23. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
24. Марко В. Драма В. Винниченка «Пророк»: основні проблеми й колізії // Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану Юрія Борева. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 337–347.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Володимир Вишинський – аспірант кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: проблеми німецького літературного процесу XIX–XX століть.

IVAN FRANKOS «BORYSLAWER ZYKLUS» IM KONTEXT DER POLNISCHEN LITERATUR

Alois WOLDAN (Wien, Österreich)

Предметом статті є дослідження «Бориславського циклу» Івана Франка з проєкцією на контекст польської літератури.

The subject of the article is the investigation of Ivan Franko's «Boryslav cycle» with the projection on context of Polish literature.

Die Erdöl – und Erdwachsfunde, die in den 50-er und 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts aus dem unweit von Drohobycz gelegenen Städtchen Boryslaw ein galizisches Klondyke machten, führten zu massiven Veränderungen im wirtschaftlichen und sozialen Gefüge dieser Region; es verwundert nicht, daß sie auch in der Literatur in und über Ostgalizien ihren Niederschlag gefunden haben, einer Literatur, die entsprechend der ethnischen Zusammensetzung der Gegend in mehreren Sprachen geschrieben wurde. So finden wir die Geschichte des Erdölbooms samt allen seinen Schattenseiten in zwei Sprachen und in zwei Nationalliteraturen beschrieben – der ukrainischen und der polnischen –, wobei es neben typischen Unterschieden in der Darstellung auch erstaunliche Übereinstimmungen gibt, welche der Gegenstand dieser Untersuchung sein werden.

Ivan Franko (1856-1916) ist wohl der erste, der die galizischen Erdölvorkommen auch zum Gegenstand literarischer Beschreibung gemacht hat; schon aufgrund der räumlichen Nähe seines Wohn- und Geburtsorts Nahujevyci zu den Erdölfeldern war er Augenzeuge auch der mit diesen neu entdeckten Rohstoffquellen verbundenen sozialen Begleiterscheinungen [1]. Sein sog. «Boryslawer Zyklus», in dem er die Welt rund um das Ölgeschäft schildert, gehört zu seinen ersten großen literarischen Erfolgen. Über einen Zeitraum von dreißig Jahren greift Franko auf diesen Stoff zurück, von seinem Band «Boryslav. Kartyny z žyttja pidhirs'koho narodu» (1877) angefangen bis zur

zweiten Redaktion seines Romans «Boa Constrictor» aus dem Jahr 1907. Die erste Fassung dieses Romans datiert bekanntlich aus 1878, 1881 folgt darauf ein weiterer, wenn auch unvollendeter Roman, «Boryslav smijet'sja», der in mancher Hinsicht ein Gegenstück zu «Boa Constrictor» darstellt; 1899 greift Franko auf eine Erzählung aus dem ersten Band zurück, um sie zusammen mit zwei neu geschriebenen in dem Band «Polujka i inši boryslavs'ki opovidannja» zu veröffentlichen, 1904 folgen die ersten Übersetzungen ins Polnische, wenig später ins Russische und ins Deutsche [2]. 1907 beschließt die bereits erwähnte zweite, bedeutende erweiterte und veränderte Fassung von «Boa Constrictor» diesen Zyklus endgültig.

Aus diesen Jahren stammen auch die beiden polnischen Texte, die sich mit dem Elend der Arbeiter, dem plötzlichen Reichtum von Spekulanten und Kapitalisten, aber auch der Frage nach den Ursachen und Folgen dieser Entwicklung rings um Erdöl und Erdwachs (Ozokerit) auseinandersetzen. 1896 veröffentlichte Józef Rogosz (1844-1896) in Gródek einen Band, der nach seiner Titelerzählung den bezeichnenden Titel «W piekle galicyjskim» trägt, 1900 Artur Gruszecki (1852-1929) in Warschau einen längeren Roman «Dla miliona». Beide Autoren gehören zu jener Gruppe galizischer Prosaautoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die – ob zu Recht oder Unrecht – vergessen wurden, und die auch in guten Literaturgeschichten in der Regel nur mit ein paar Zeilen bedacht werden. Beide waren «Vielschreiber», haben in wenigen Jahren Dutzende Romane von oft nur geringem literarischem Wert produziert. Beide haben – ähnlich wie Franko – lange Jahre vom Journalismus gelebt, haben zum Teil für dieselben polnische Zeitungen gearbeitet wie Franko (so schrieb etwa Józef Rogosz für den «Kurier Lwowski», «Kurier Warszawski», «Kraj» in Petersburg u.a. [6]). Beide sind schließlich aufgrund ihrer Biographie mit der Region von Drohobycz verbunden. Gruszecki ist in Sambor geboren und besuchte das Gymnasium in Stryj, Rogosz lebte eine Zeit lang auf dem Gut seiner Frau, Nowe Selo, bei Stryj. Beide hätten als Zeitgenossen Frankos auch dessen Werke, etwa den «Boryslawer Zyklus» kennen können – es gibt aber keine Hinweise darauf –, so daß die Frage der genetischen Beziehungen bei dem folgenden Vergleich ausgeklammert bleibt und wir uns ausschließlich auf typologische Analogien beschränken, die am deutlichsten im Vergleich mit Frankos unvollendetem Roman «Boryslav smijet'sja» sichtbar werden.

Dieses Romanfragment verknüpft im Wesentlichen drei Handlungsstränge [4], die auch eine je unterschiedliche Thematik zum Ausdruck bringen. Das ist zunächst die Organisation der Arbeiter zur Selbsthilfe, die vom Protagonisten Bened'o Synycja ausgeht und eine mögliche Antwort auf die zahllosen Szenen des Elends, der Ausbeutung und des Verfalls der menschlichen Persönlichkeit unter unmenschlichen Bedingungen darstellt. Im Unterschied zum Rächerbund um die Brüder Besarab, der in der Liquidierung der Hauptübeltäter eine rein nihilistische Lösung anstrebt, bietet Bened'o einen produktiven Ausweg: die totale Arbeits-niederlegung soll bessere Bedingungen – vor allem höhere Löhne

– erkämpfen, und die zuvor gegründete Streikkasse soll es den Arbeitern ermöglichen, diesen Kampf mit unblutigen Mitteln auch durchzustehen. Dieser Weg führt zunächst zum Erfolg, bis daß im entscheidenden Moment die Streikkasse gestohlen wird und sich im engsten Leitungsgremium der Arbeiter wieder die «Hardliner» mit ihrem Programm der Rache und des Terrors durchsetzen. Schade, daß Franko gerade diese Linie nicht zu Ende geführt hat.

Der zweite Handlungsstrang bringt die Gegenseite ein, zwei jüdische Großunternehmer und Kapitalisten, die im Wettlauf um eine neue Technologie – das Verfahren zur Herstellung von Ceresin, welches als Ersatz für Bienenwachs einen viel höheren Preis als das bekannte Paraffin erzielt – zu erbitterten Gegnern werden. Einer der beiden ist der bereits aus «Boa Constrictor» bekannte Hermann Goldkremer, den Franko in «Boryslav smijet'sja» auf einer noch viel höheren Stufe von Reichtum und Macht zeigt, sein Gegenspieler ist Leon Hammerschlag, der sich am Beginn des Romans in Drohobycz eine prächtige Villa bauen läßt, als Unternehmer aber ganz andere Praktiken anwendet als der moderne und reelle Geschäftsmann Goldkremer.

In einer dritten Linie schließlich kommt das Private in Form einer Liebesgeschichte zum Tragen – nachdem eine, rein aus geschäftlichen Gründen angebahnte Verlobung zwischen Goldkremers Sohn Gottlieb (der in «Boa Constrictor» beinahe seinen Vater erwürgt hätte) und Hammerschlags Tochter Fanni gescheitert ist, finden die beiden selber zueinander, gegen den Willen ihrer Eltern und in bewußter Verachtung des elterlichen Vermögens, das in Liebesdingen nur hinderlich ist. Auch hier wäre man auf eine Lösung mit dem Ende des Romans neugierig.

Alle diese drei Momente finden sich – in verschieden starker Ausprägung – in den erwähnten polnischen Vergleichstexten. Zuvor aber noch ein Wort zu den Konfliktparteien in Frankos Romanfragment, zu deren sozialer und ethnischer Charakteristik, die auf dem Hintergrund der galizischen Verhältnisse zu sehen ist. Die große Masse der Arbeiter in den Ölschächten und Wachsgruben, den Raffinerien und sonstigen Fabriken sind Ukrainer (Ruthenen); das wird zwar im Text nie explizit gesagt, geht aber aus ihren Namen, ihrer Sprache und vor allem ihrer Herkunft hervor: es sind Bauern, die aus einer Notlage (überschuldete oder verpfändete Güter, zu wenig Grund, Mißernten) zu Industriearbeitern geworden sind und damit auch noch den Rest jener minimalen Selbstständigkeit verloren haben, die der eigene Grund und Boden bot. Ihnen gegenüber stehen die Juden, die als solche immer wieder explizit bezeichnet werden, sowohl was die beiden Großunternehmer, aber auch, was die vielen einfachen Leute betrifft: Quartiergeber, Schankwirte, Fuhrleute, Grubenaufseher, Kassiere und Buchhalter. Während die jüdischen Großunternehmer durchaus differenziert gezeichnet werden und gerade im Fall Goldkremers auch über positive Züge verfügen, sind die «kleinen» Juden von der Basis nach einem simplen Schema gezeichnet: sie arbeiten nicht in der Produktion, sondern leben von dem, was die ukrainischen Arbeiter produzieren, sind also Parasiten. Prompt werden sie von

diesen auch als der Hauptfeind wahrgenommen. (So z.B. der Aufseher Mortko, der einen Raubmord auf dem Gewissen hat und dann noch die Streikkasse stiehlt). Der soziale Gegensatz von billigen Lohnarbeitern und Großunternehmern, der eigentlich erst den Arbeitskampf bedingt, wird deutlich zu einem ethnisch-nationalen verschoben: ukrainische Arbeiter contra jüdische Angestellte und Kleinunternehmer, die aber, auch wenn sie selbst Proletarier sind, im Interessenkonflikt immer die Seite des Kapitals vertreten. Die ethnische Zugehörigkeit überwiegt nicht nur eine Solidarität von Angehörigen derselben Klasse, sie macht sie schlechthin unmöglich.

Ein Wort noch zu den Polen, die in Frankos Roman nur ganz am Rand erscheinen, als eine deklassierte Schicht. Ein verarmter Gutsbesitzer tritt bei der Grundsteinlegung von Hammerschlags Stadtvilla am Beginn des Romans in Erscheinung, er biedert sich jetzt an eine Gesellschaft an, die er vor wenigen Jahren noch als nicht standesgemäß verachtet hätte. Das jüdische Großbürgertum wiederum hat nicht nur die Landsitze und Stadtresidenzen des polnischen Adels aufgekauft (so z. B. Goldkremer), es übernimmt auch deren Lebensstil, von der Bildung für die höheren Töchter angefangen bis zur Vorliebe für bestimmte Speisen und Getränke.

Die Leiden des ruthenischen Bauern auf seinem Weg zum Industriearbeiter und das Elend seiner Situation in Boryslaw stellen eine erste Verbindungslinie zwischen Frankos gesamtem Zyklus und Rogosz' «Galizischer Hölle» dar. Im vorletzten Kapitel von «Boryslaw smijet'sja» läßt Franko einen der Rächer, den hünenhaften Andrij Besarab, seine Lebensgeschichte erzählen, die veranschaulicht, wie aus einem der reichsten Bauern der Umgebung ein armer Lohnarbeiter geworden ist. Schuld daran sind die Juden, die Andrijs Vater vergiftet, seine Mutter ins Grab gebracht, die Söhne auf Jahre zum Militär und schließlich um ihr Erbe gebracht haben, so daß Andrij und seinem Bruder nur mehr eines bleibt: die Rache an den Juden schlechthin, der «Krieg» gegen sie, um es mit seinen Worten zu sagen, der nun, nachdem der Arbeitskampf mit friedlichen Mitteln nichts gebracht hat, mit deren Mitteln ausgetragen werden soll, mit Hinterlist, Gewalt und Mord.

Eine solche Erzählung eines Leidtragenden nimmt den größten Teil von Rogosz' Titelerzählung, bei der es sich, was die Gattung betrifft, viel mehr um eine Novelle als um einen Roman handelt, ein – auch Fedko Jacyzsyn degradiert von einem jungen, reichen Bauernsohn zu einem vorzeitig gealterten, arbeitsunfähigen Bettler in Boryslaw, und schuld daran ist in diesem Fall nur einer – der jüdische Schankwirt Jankiel Feigl, der seinerseits parallel zum Abstieg des Bauern zum Grubenbesitzer und Unternehmer aufsteigt. Die Mittel, die der Wirt dabei einsetzt, sind zunächst «legal» bzw. üblich – es ist seine bildungsmäßige Überlegenheit – er kann lesen und schreiben und erledigt für die Bauern diverse Angelegenheiten bei den Behörden (immer auch zu seinem Nutzen), dann aber der Schnaps, der die Bauern immer wieder in der Kreide bei ihm stehen läßt (man denke an Frankos «Galizische Schöpfungsgeschichte»); als

sich der Bauer aber weigert, auch noch den letzten Rest seiner Gründe, auf denen der Jude Erdölvorkommen weiß, zu verkaufen, setzt Jankiel ganz andere Mittel ein: er denunziert den Bauern als Brandstifter und vergräbt schließlich Diebesgut auf dessen Boden, was diesem mehrere Jahre ungerechtfertigter Haft einbringt. Am Ende gehört Fedkos Besitz einer zweifelhaften Bank, der er sich in seiner Not anvertraut hat, seine Frau ist während seiner Abwesenheit durchgegangen, seine geliebten Kinder an Entbehrung und Seuchen gestorben. Fedko bleibt nur mehr eins - die harte Lohnarbeit in den Gruben und Schächten von Boryslaw. Als er versucht, während einer Arbeiterunruhe sich an seinem wirklichen Feind, dem Juden Jankiel, zu rächen, wird er von dessen Leuten zum Krüppel geschlagen – nun bleibt ihm nur mehr der Bettelstab. Es ist dieselbe Lehre, die Frankos Andrij und Rogosz' Fedko aus ihrer Lebensgeschichte ziehen: Rache an dem Verursacher ihres Unglücks, dem Juden [8], als letzter Sinn und Zweck ihres Daseins.

Durchaus ähnlich wie bei Franko ist auch die nationale und soziale Charakteristik der beiden Seiten im Konflikt. Wiederum stehen sich ukrainische und jüdische Protagonisten gegenüber, es dominiert ein nationaler Gegensatz, der soziale Konflikt bleibt im Hintergrund: das große Kapital als Feind der kleinen Arbeiter ist in diesem Text so gut wie nicht präsent, der Antagonist Jankiel ist auch mit seiner Schenke bestenfalls ein «Kleinunternehmer», nicht viel oder überhaupt nicht reicher als die wohlhabenden Bauern im Dorf. Erst die Erdölfunde drehen hier die Verhältnisse um, der Jude versteht es, von diesen Veränderungen zu profitieren, der Ukrainer nicht.

Diametral entgegengesetzt ist die moralisch-ethische Charakteristik beider Seiten: der ruthenische Bauer wird nicht idealisiert, er ist nicht nur ungebildet und unbeherrscht, sondern auch fatalistisch und alkoholabhängig; er verfügt aber – in der Person des Fedko – auch über sehr positive Eigenschaften: er ist absolut aufrichtig, ohne Falsch und Hinterlist, er ist auf Gedeih und Verderb mit seinem Boden verbunden, und er sorgt in rührender Weise für die ihm Anvertrauten, im Fall Fedkos für seine Kinder. Sein jüdischer Gegenspieler wird nicht nur durch dessen eigene kriminelle Praktiken desavouiert, sondern auch durch verallgemeinernde Kommentare aus der Erzählerperspektive, die eindeutig antisemitischen Charakter haben: von der äußeren Beschreibung der Juden in Boryslaw nach stereotypen Klischees – krauses Haar, gekrümmte Nasen, dunkler Teint wird sehr rasch auf ebenso stereotype «innere» Eigenschaften geschlossen: die Juden hätten kein Vaterland, sie seien ohne Ehre und ohne Schamgefühl. Der Jude als Ausbeuter, der von dem lebt, was der Christ in harter und ehrlicher Arbeit unter Tag verdient (den Begriff der Dienstleistung kennen die erwähnten Autoren nicht), erinnert an das Stereotyp vom «Blutsauger», dem «Wurm, der am Holz des gesunden Baums nagt», das sich schon in S. F. Klonowic' lateinischem Poem «Roxolania» kurz vor 1600 findet.

Die Polen sind in dieser Erzählung von Rogosz so wie bei Franko nur periphär vertreten – der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung ist ein adeliger Herr,

ein «pan», der schon als junger Gymnasiast den damals nicht viel älteren Fedko kennengelernt hat und ihn nun als Bettler in Boryslaw wiederfindet. Das Verhältnis der beiden ist von gegenseitiger Sympathie und Mitleid gekennzeichnet – eine Art Allianz von Polen und Ruthenen gegen die Juden, unter denen auch die polnischen «Herren» zu leiden haben, zeichnet sich auch in den anderen Erzählungen dieses Bandes ab.

Ganz anders sind die nationalen Akzente in der Hölle von Boryslaw im Roman «Dia miliona» von Artur Gruszecki gesetzt. Dessen zentrale Figur, der jüdische Unternehmer und Finanzier Lejzor Krausberg, konkurriert zunächst mit einem polnischen Öl- und Wachsproduzenten, August Bratkowski. Weil Bratkowski kein Jude, sondern ein Nichtgläubiger, ein «goj» ist, hat er in Krausbergs Augen in Boryslaw nichts zu suchen, und weil er noch dazu über die besseren Rohstoffquellen verfügt, ist dem jüdischen Konkurrenten jedes Mittel recht, seinen polnischen Kontrahenten zugrunde zu richten. Nachdem er es mit Verleumdung und Betrug, Bestechung der österreichischen Behörden und Sabotage immer noch nicht geschafft hat, den Gegner zum Verkauf seiner Ölfelder zu bewegen, wendet Krausberg subtilere Mittel an: er schleicht sich in das Vertrauen seines Opfers ein, wird Bratkowskis Teilhaber, um ihn erst recht zu bestehlen und noch tiefer in die Schulden zu stürzen. Als einer der Arbeiter im Suff zu plaudern beginnt und an nächsten Tag bei Gericht gegen Krausberg aussagen will, erlebt dieser den nächsten Tag nicht mehr – er wird «ertrunken» in einem mit Wasser gefüllten ehemaligen Bohrloch aufgefunden. Wenig später landet auch Bratkowski auf dem Friedhof, läßt eine Frau und zwei Kinder in tiefer Armut zurück.

Der Kampf zwischen jüdischem und polnischem Kapital – zwischen betrügerischen und ehrlichen Methoden im Geschäftsleben – geht in Gruszeckis Roman aber weiter; mit einem neuen Protagonisten, Herrn Floryński, dem Geschäftsführer einer Kapitalgesellschaft von «einheimischen» – d. h. nicht jüdischen und nicht deutschen, sondern polnischen Unternehmern – scheint jemand gekommen, der den Machenschaften des Lejsor Krausberg gewachsen und überlegen ist. Schon in seiner ersten programmatischen Rede verspricht Floryński die Besserstellung der Arbeiter, denn nur ein gut ernährter und ordentlich bezahlter Arbeiter leistet auch gute Arbeit. Und er hält Wort - ordentliche Wohnungen werden für die Arbeiter gebaut, eine Kasse für Krankheits- und Notfälle wird eingerichtet – das, wofür die Arbeiter in Frankos Roman streiken mußten, wird bei Gruszecki von den – polnischen, nicht aber den jüdischen – Unternehmern selbst gewährt. Dazu kommen Investitionen und Modernisierungen in der Förderung: kanadische Bohrtechnik, die ersten Pipelines zum Transport des Öls und ausländische Spezialisten, die Floryński um gutes Geld anheuert. Dennoch ist auch ein so gut fundiertes Unternehmen auf die Dauer nicht gegen die Ränke der jüdischen Konkurrenz gefeit, wie der weitere Verlauf der Erzählung zeigt.

In der Gestalt eines dieser Spezialisten, des belgischen Chemikers von Haecht, tritt im Roman ein dritter Protagonist auf, der in der Lage scheint, den Intrigen des jüdischen Großunternehmers Kraushar die Stirn zu bieten; von seiner nationalen Zugehörigkeit ist er in Galizien ein Außenseiter, weder Pole, noch Jude, noch Ukrainer. Durch seine Liebe zur Tochter des verstorbenen Bratkowski - und durch seine moralische Integrität - wird er aber bald zu einem Vertreter des polnischen Lagers. Van Haecht ist bei Franko derjenige, der das Verfahren zur Gewinnung von Ceresin entdeckt hat – er bleibt in Wien und versucht von dort aus, seine Entdeckung nach Galizien zu verkaufen. In Gruszeckis Roman ist dieses neue Produkt schon bekannt und wird in Boryslaw von Kraushar auch schon produziert, bevor der Belgier dorthin kommt. Van Haecht aber kennt die Technologie der Ceresin-Herstellung besser als die örtlichen Fachleute, er kann aus derselben Menge von Erdwachs mehr und besseres Ceresin herstellen und wird damit zum potentiellen und umworbenen Partner für Kraushar. Es ist aber nicht die Hoffnung auf materiellen Gewinn, die ihn in Galizien hält, sondern die Hoffnung auf eine Ehe mit Zofia Bratkowska; wie Franko führt auch Gruszecki eine Liebesintrige in den Kampf um Geld und Gewinn ein. Spät aber doch scheint mit van Haecht ein Sieg des Guten und damit eine Art von Kompensation für die Familie des ersten polnischen Unternehmers gekommen: er ist der erste, dem es gelingt, den Juden Krausberg mit dessen eigenen Waffen zu schlagen – um wenig Geld kauft er dessen Abfallhalden, wohl wissend, daß diese noch eine große Menge des nur unzulänglich extrahierten Endprodukts enthalten. In diesem Augenblick wendet sich das Blatt einmal mehr – bei einer Inspektion in Krausbergs Fabrik stürzt van Haecht in einen der mehrere hundert Grad heißen Kessel -Krausberg, der ihm in diesen Augenblick hätte helfen können, unterläßt das aus guten Gründen. Der Roman endet hier abrupt – der Leser aber zieht die Konklusion, die der Autor suggeriert: nun ist auch der letzte Versuch gescheitert, die Macht des auf Unrecht beruhenden jüdischen Kapitals zu brechen.

Der soziale Gegensatz zwischen Arbeitern und Kapitalisten fehlt in Gruszeckis Roman fast zur Gänze, im Wettlauf um den neu entdeckten Reichtum konkurrieren bei ihm zwei nationale Parteien von Unternehmern, eine polnische - die Protagonisten des Romans - und eine jüdische, die Antagonisten. Bei aller Kritik an der jüdischen Seite, die der Autor in die Schilderung des eigentlichen Protagonisten, Kraushar, verpackt, gibt Gruszecki zugleich eine differenzierte Darstellung des jüdischen Milieus in Boryslaw. Es gibt bei ihm auch arme Juden, die selbst Opfer des jüdischen Kapitals werden, und es gibt in der Gestalt des 18 Van Haecht bzw. van Hecht taucht auch in Frankos Roman auf (vgl. Kap. V, VI), allerdings bleibt er in Wien; nach Galizien kommt bei Franko nur dessen Gehilfe Scheffel, der, von Hammerschlag bestochen, seinem Chef Almosensammlers Jankiel so etwas wie das Gewissen der jüdischen Gemeinde: dieser Jankiel, ein Gestalt von biblisch-prophetischer Dimension, bittet nicht für sich, sondern für die Ärmsten seiner Gemeinde, um derentwillen

er auch die Auseinandersetzung mit den Reichen nicht scheut. Als er aber in kritischer Situation an Lejsor Kraushar appelliert, wird er von ihm hinausgeworfen (vgl. Kap. XVII) – an der Macht des Kapitals scheitert auch der Appell an das Gewissen, an die religiösen Pflichten und die biblische Tradition.

Auch die polnische Schicht des kleinen und mittleren Adels und der Beamten ist in Gruszeckis Roman umfassend und differenziert dargestellt; die ukrainische Bevölkerungsgruppe fehlt dagegen so gut wie völlig, selbst die Arbeiter im Ölrevier sind von ihren Namen her Polen.

Die Antwort auf die Frage, wer schuld an den Zuständen in der «galizischen Hölle» von Boryslaw ist, ist bei allen drei genannten Autoren dieselbe: die Juden – sei es in Gestalt großer Unternehmer oder kleiner Handlanger, sei als amorphe ethnische Gruppe. In bezug auf die Opfer dieser «Hölle» variiert die Antwort zwischen den verbliebenen anderen Völkergruppen: bei Franko sind es die zum größten Teil ukrainischen Bergbau- und Industriearbeiter, unter denen aber allmählich so etwas wie Klassenbewußtsein und organisierter Widerstand entsteht; bei Rogosz ist es der ruthenische Bauer, der schon Opfer der jüdischen Ausbeutung geworden, bevor er noch zum Arbeiter mutiert ist; von ihm ist bestenfalls blinder Haß und Rache zu erwarten. Gruszecki wiederum kennt nur polnische Opfer des jüdischen Kapitals, sowohl auf seiten jener Adelige, die sich als erste Unternehmer in dieser Branche versuchten, wie auch auf Seiten der Arbeiter, die bei ihm aufgrund Namen und Sprache auch als Polen zu qualifizieren sind. In jedem Fall aber wird der soziale Gegensatz durch einen nationalen überlagert und in der Sprache eines ethnisch-nationalen Antagonismus formuliert, der dazu auf die jeweiligen stereotypen Vorstellungen vom anderen zurückgreift.

Dieser Sachverhalt ist, wie uns scheint, gerade bei der Deutung von Frankos Roman bisher kaum wahrgenommen worden. Es ist verständlich, daß man aus der ideologischen Perspektive der ukrainischen Literaturwissenschaft der Sowjetzeit man in «Boryslaw smijet'sja» vor allem die Entlarvung der kapitalistischen Ausbeutung, die Organisation der werktätigen Massen und das Heranwachsen eines klassenbewußten Führers betonte und den Roman aus diesem Grund auch mit den verschiedensten naturalistischen und realistischen das Geheimnis der Ceresin-Herstellung gestohlen hat (vgl. Kap. XI). Es könnte sich also um eine historische Person handeln, die von Gruszecki zum literarischen Helden gemacht wird. Romanen der Weltliteratur [11; 5], nicht aber mit den wenig bekannten, erwähnten polnischen Texten aus seiner nächsten Umgebung verglich. In der postsowjetischen Franko-Forschung macht sich auch diesbezüglich ein Umdenken breit, wenn etwa Olesja Rjazanowa schreibt, daß «es nicht übertrieben ist zu sagen, daß im Roman eine der Hauptideen nicht die der Klasse, sondern der Nation ist». Näher ausgeführt und durch die Analyse des Textes belegt wird diese Feststellung aber nicht, und auf die Frage, wer denn nun aus nationaler Perspektive schuld sei, antwortet die Verfasserin noch lakonischer: «Wir kennen genau den im Roman formulierten Gedanken, wer die

Welt vereinnahmt hat'. So ist die Geschichte gewesen, und da ist nichts zu machen». Deutlicher hatte sich, was die Interpretation von «Boryslav smijet'sja» angeht, bereits der Österreicher Karl Treimer in seinem Buch über Ivan Franko von 1971 geäußert: «Die Zeichnungen jüdischer Finanzleute bei Franko sprechen sehr dafür, daß unter aller Mimikry der im Slaventum schlummernde Antisemitismus auch bei ihm im Keim vorhanden war und daß diese Vorurteile das klassenkämpferische Element nicht uneingeschränkt in den Vordergrund gelangen ließen» [9].

Ob die Geschichte des Erdölbooms von Boryslaw nun wirklich so war, wie sie von allen drei erwähnten Autoren auch in bezug auf die an den sozialen Mißständen Schuldigen dargestellt wird, kann nicht Gegenstand dieser komparatistischen Analyse sein. Es sei in diesem Zusammenhang allerdings auf einen kurzen publizistischen Text verwiesen, den Wilhelm Horoschowski, Übersetzer aus dem Ukrainischen für die in deutscher Sprache in Wien erscheinende «Ruthenischen Revue» 1904, also fast zur selben Zeit wie die esprochenen Romane, veröffentlichte [7]. Auch in diesem Text wird die Frage nach den Schuldigen am sozialen Elend mit einer nationalen Zuschreibung beantwortet, nur daß es diesmal die polnischen Herren sind, die hinter der Ausbeutung der ruthenischen Bauern wie auch der jüdischen Proletarier stehen.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Грицак І., Трушевич С.М. Іван Франко і робітничий рух у Східній Галичині у 70–80 роках ХІХ ст. // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – Кн. 1. – Київ, 1990. – С. 343–347.
2. Іван Франко. Полюйка і інші Бориславські оповідання, коментарі // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 21. – Київ, 1979. – С. 476.
3. Міщук Р.С. Повість Івана Франка як результат взаємодії національної і європейської літ-них традицій // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – Кн. 1. – Київ, 1990. – С. 244–247.
4. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998. – С. 27.
5. Сенник Л.Т. Новаторство повістей і романів Івана Франка у контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – Кн. 1. – Київ, 1990. – С. 248–251.
6. Burkot S., Rogosz J. *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* – Tom IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu.* – Warszawa, 1971. – S. 407.
7. Horoschowski W. *Boryslaw* // *Ruthenische Revue* 1904. – Nr. 17. – S. 495–498.
8. Rogosz J. *W piekle galicyjskim. Obraz z życia.* – Gródek, 1896. – S. 84.
9. Treimer K. *Ivan Franko.* – Wien, 1971. – S. 23.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Алоїс Волдан – доктор філологічних наук, професор Віденського університету.
Наукові інтереси: історія української літератури, творчість Івана Франка.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Валентина ГАЛИЧ (Луганськ)

Розкриваються теоретичні проблеми, які становлять предмет дослідження інтертекстуальності публіцистичного тексту, указується на їхню актуальність, з'ясовується механізм прагматики «тексту в тексті», аналізуються функції інтертекстуальності, визначається діалектика зв'язку діалогізму й монологізму на рівні інтертексту.

Theoretical problems, that are the subject of the study of publicistic text's intertextuality are exposed, their actuality is shown, the pragmatical mechanism of «a text inside a text» is clarified, functions of intertextuality are analysed, the dialectic of the relation between dialoguism and monologuism on intertextual level are defined.

Гончар-публіцист, порушуючи животрепетні проблеми своєї доби, соціально-політичні, екологічні, морально-етичні, національні, досить часто до структури своїх публіцистичних текстів залучає фрагменти класичних творів української та світової літератур, обтяжуючи їх духовними вимірами й соціальними підтекстами другої половини буремного й суперечливого ХХ століття, творить неповторний «інтертекстосвіт» [14, 3].

Графічні виділення окремих слів і висловлювань лапками в літературних творах не залишаються поза увагою науковців. Серед двох видів такого виокремлення в текстах публіцистики – *цитат і слів*, що їх не вважають за свої, або які вживаються з відтінком презирливого чи іронічного ставлення до чужого вислову, або ж ужитих уперше чи, навпаки, застарілих і незвичайних, – увагу дослідників журналістського твору більше привертає другий [16; 17; 18]. Це впливає з іманентних рис самої публіцистики як літератури, що оперативно відгукується на актуальні проблеми сьогодення й подає гостру оцінку культурно-історичних та суспільно-політичних явищ. Цитування ж більше пов'язується з особливістю науково-публіцистичної літератури. Розгляд цитати на рівнях інтертекстуальності та проблеми «інакшості» в цілому залишається прерогативою літературознавців і мовознавців [7; 8; 10; 12; 13; 15; 20; 21; 22]. Проте їх наукові здобутки можуть бути корисними й для журналістикознавців.

Аналіз цитати як літературно-художнього факту в публіцистиці Олесе Гончара пов'язаний з актуальними проблемами дискурсії, текстології й наратології загалом і в журналістикознавстві зокрема. Цим пояснюється теоретична цінність нашого дослідження, де вперше розглядаються різні види цитат в публіцистиці Олесе Гончара із залученням цілого спектра завдань, у тому числі й таких, як з'ясування різних типів їхніх «входжень»

до структури й змісту твору, указівка на специфіку їхнього застосування в публіцистичному тексті, вияв майстерності автора тощо.

Ремінісценції, алюзії, цитати, що стали відзнакою індивідуальної манери Гончарового письма, не залишилися поза науковими інтересами дослідників. Так, М. Гуменний, розглядаючи функції ремінісценцій у романах Олеся Гончара, виділяв найрізноманітніші їхні типи: «... це не лише прямі чи приховані *літературні або фольклорні цитати* (виділення наше. – В. Г.), асоціації, а й уведений у художній текст історико-культурний матеріал, що врешті-решт має суттєвий вплив на ідейно-тематичний і формотворчий характер романів письменника» [6, 31]. Підсумовуючи свої спостереження над функціями ремінісценцій, зокрема цитатних, у творах Олеся Гончара, літературознавець наголошував на тому, що вони «сприяють характеристиці історичної та художньої атмосфери конкретної епохи; підсилюють ліризм тексту; виконують сюжетотворчу роль; поглиблюють культурологічний аспект, збагачують поетику романного жанру, розкривають соціально-естетичні функції; сприяють багатограннішому відтворенню духовного світу персонажів» [6, 41]. Аналогічні функції цитати виконують і в публіцистичному тексті.

Потребу літератора добирати чужі слова Л. Гінзбург пояснює не стільки авторським прагматизмом, скільки психологічними особливостями творчості: «Звідки ця потреба добирати чужі слова? Свої слова ніколи не можуть задовольнити; вимоги, поставлені до них, дорівнюють безмежності. Чужі слова завжди знахідка – їх беруть такими, якими вони є; адже їх не можна поліпшити або переробити. Чужі слова, що хоча б віддалено й неточно виражають думку, діють як відвертість або як формула, котру давно шукали і знайшли. Звідси привабливість епіграфів і цитат» [3, 356].

Оригінальність прийому використання цитат, на думку Є. Джанджакової, полягає у тому, що вони призводять до ускладненості смислового простору твору, у тексті якого вони вживаються, ставлять його «у певний культурно-історичний ряд, розсувають межі твору, створюють смислову перспективу, посилюють емоційність тексту» [9, 30]. За способом демонстрації цитати ця дослідниця поділяє їх на такі різновиди: а) повні (неприховані), б) приховані (згорнені), в) цитати-натяки (алюзії) [9, 33–37].

У сучасній літературознавчій науковій парадигмі ідея «інакшості» та принцип «іншого» позначені актуальністю, оскільки допомагають представити текст як багатошарове явище, висвітлити в ньому відношення одного й багатьох, одиничності й множинності. І хоча, за міркуванням Т. Гундорової, «поняття «інший» у найзагальнішому сенсі стосується філософської рефлексії і позначає протилежне, взаємозаперечне або взаємодоповнювальне явище стосовно того, що формулюється» [8, 160], воно одержало цілу низку нових трактувань у поясненні явищ історії

українського літературного процесу з позицій методології постструктуралізму та постмодернізму. Поняття «іншого» як принцип структуризації журналістського тексту й формування його понятійно-сміслового простору має досить широкий аспект тлумачень, надто ж коли йдеться про одну з найскладніших її сфер – публіцистику. Дискурс «іншого» в публіцистичній творчості Олесь Гончара матеріалізується через цитати («тексти в текстах»), підтекст (приховане «інше»), комунікативність (зверненість до «іншого»), «інакшість» самого автора, що досить часто, привідкриваючи читачеві ту чи іншу невідому йому сторінку своєї життєвої чи творчої біографії, постає якимсь «іншим». Сліди «інакшого» в публіцистичному тексті Олесь Гончара як означування реальності можна проілюструвати на прикладах різних типів цитати, що в структурі змісту твору формують перехрестя просторової глобалізації та часової деформації, «буття-в-часі», «буття-для-суб'єкта» [8, 278], а в семантичній – сферу зсувів і зміщень значення слів [докладніше див.: 2].

В. Зубань наголошувала на різноманітних функціях цитати в художньому тексті, а саме: «інформаційній, доказовій, порівняльній, естетичній, орнаментальній, авторитетній, субститутивній, стилістично-порівняльній, захисній, діалогічній, організаційно-обрамлювальній та ін.» [11, 12]. Усі вони загалом властиві й цитаті, використаній у публіцистичному тексті. Їх можна згрупувати навколо провідних функцій слова в журналістському тексті – інформаційної, комунікативної, рекламної. Усі цитати в публіцистиці є передусім носіями фактів. І якими б вони не були – культурно-історичними чи літературно-естетичними – у публіцистичному тексті обов'язково одержують соціальну маркованість, є не лише образними прийомами, як у художній літературі, а й об'єктом зображення, і незважаючи на те, що вони скеровують культурний діалог з минулим, – засобом відтворення часу нинішнього.

Досліджуючи літературні ремінісценції як стилетворчий елемент художнього тексту, Л. Дядечко виділяє такі типи сегментованого «чужого тексту»: власне цитата (дослівна, непряма, автоцитата), комемората (цитата-нагадування) та алюзія, або метонімічна цитата [10, 118]. Вони наявні й у публіцистичній творчості Олесь Гончара.

Плідною стосовно проблеми цитати в публіцистичному тексті є теорія діалогізму М. Бахтіна, згідно з якою монологічному (одноголосному) висловлюванню завжди притаманний діалогізм, а діалогічному (двоголосному) – монологізм [1, 308–317]. Аналізуючи бахтінський «діалогізм», Ю. Крістева наголосила, що він «виявляє в написаному не лише суб'єктивне, але й комунікативне, а краще сказати, *інтертекстуальне* начало...» [13, 102].

Значний внесок у розробку теорії інтертекстуальності здійснила авторка монографії «Контрапункт інтертекстуальності, або інтертекст у світі текстів» Н. Фатеева. Узагальнюючи досвід Ж. Дерріди, М. Фуко,

американських деконструктивістів та М. Бахтіна, вона пов'язує вчення про інтертекстуальність з проблемою «розщеплюваності» свідомості сучасної людини, з пошуками в собі Іншого й «інакшості» стосовно себе [20, 4], зокрема, далі вона зазначила: «...Створення мовленнєвих конструкцій «текст у тексті» і «текст про текст» пов'язане з активною установкою автора тексту на діалогічність, яка дає змогу йому не обмежуватися лише сферою свого суб'єктивного, індивідуальної свідомості, а вводити до тексту одночасно кількох суб'єктів висловлювання, які стають носіями різних художніх систем» [20, 5]. Дослідниця оперує поняттями, запровадженими М. Бахтіним: «поліфонічний принцип» [1, 47], «поліфонія», або «контрапункт» [1, 29] – музичний термін, який означає «багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку рівноправних мелодій» [19, 451]. Ними можна скористатися й у вимірах міжтекстової взаємодії у публіцистичному тексті.

В іншій праці «Типологія інтертекстуальних елементів і зв'язків у художньому мовленні» Н. Фатєєва, розкриваючи функції тексту в дискурсі художньої літератури, зосереджує увагу на з'ясуванні специфіки авторського й читацького розуміння інтертекстуальності. Так, вона, зокрема, підкреслювала: «З погляду читача інтертекстуальність визначається як установка на більш поглиблене розуміння тексту або розв'язання його нерозуміння за рахунок експлікацій багатовимірних зв'язків з іншими текстами, з погляду автора – як спосіб породження власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій і маркування з текстами інших авторів» [22, 25].

Корелюючи ці міркування Н. Фатєєвої зі специфікою публіцистичного тексту, слід відзначити, що письменник-публіцист, можливо, й частіше, ніж професійний журналіст, звертається до текстів світової та вітчизняної літератури та власних – у цьому виявляється особливість його мислення образами зарубіжної й національної культури. До того ж він дбає не стільки про утвердження своєї творчої індивідуальності, скільки про посилення комунікативного аспекту свого твору й маркованість запозичених текстів відзнаками доби.

Звертаючись до праці французького вченого Ж. Жанетта «Палімсести: література в другому ступені» (1982), Н. Фатєєва виділяє п'ять різновидів інтертекстуальності: власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність [22, 26]. Характеристики їхнього типового вияву в художньому творі екстраполюються на публіцистичний текст, де вони одержують соціальну маркованість і риси індивідуального стилю автора. Кожен з цих п'яти різновидів більшою чи меншою мірою поданий у публіцистиці Олеса Гончара. Цитати, потрапивши до публіцистичного тексту,

підпорядковуються канонам публіцистики як виду літературної творчості й жанру твору.

Проблема використання цитат у публіцистичному тексті органічно пов'язана з прагматичним аспектом його кодування й декодування. Адже, на думку Ю. Лотмана, «прагматичний аспект – це аспект роботи тексту, оскільки механізм роботи тексту передбачає якесь *введення до нього чогонебудь ззовні* (виділення наше. – В. Г.). Чи буде це «ззовні» інший текст чи читач (який теж «інший текст»), чи культурний контекст, він потрібен для того, щоб потенційна можливість генерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась у реальність» [15, 433].

Труднощі в трактуванні ролі цитат і іншого місця в будівництві смислового простору публіцистичного твору пов'язані з прагматичними зв'язками (між текстом і людиною), «що завжди передбачають присутність активізації того чи іншого аспекту структури тексту і перетворення у процесі прагматичного функціонування ядерних структур у периферійні, а периферійних у ядерні» [15, 433]. Місце цитати в композиційній структурі твору та розгортання його конфлікту лише на перший погляд стали й закріплені автором. Переміщення її з ядерної до периферійної структури змісту і навпаки, про що сигналізує динаміка руху цитати від факту-тези до факту-аргументу чи факту-підсумку, залежить від соціальних та культурних пресупозицій тексту й ерудиції та мовної компетентності реципієнта.

Найпродуктивнішим джерелом цитації у творчості Олесь Гончара (що притаманно загалом усій письменницькій публіцистиці) є художні тексти. На відміну від наукових, у публіцистичному творі цитата, зазвичай, подається з повною та неповною атрибуцією, без указівок на авторство або джерело претексту. В Олесь Гончара переважають цитати, у яких присутня інформація про їхнього автора. Головним для письменника-публіциста є не *коли й де* була висловлена дана думка, а *що і ким* сказано, бо це *що і ким* задіяні в побудові сюжету твору, розраховані на діалог з читачем і залучення інтелектуального потенціалу останнього, зокрема в його евристичних пошуках.

У творах митця має місце також цитата з невизначеною атрибуцією, подана такими словами: «запитують мене...», «іноді чуємо...», «дехто запитує...» тощо. Під час роботи з архівом письменника було виявлено його останній щоденниковий запис, який зберігся на робочому столі: «Декоотрих колег питав: чи ведеш щоденник? Хтось дає ухильну відповідь, а хтось каже відверто:

– Боюсь. Адже такий час... Де гарантія, що не прийдуть з обшуком?».

Або інший приклад: «Колись в епоху соцреалістичну доводилось читати чийсь викривальні віршовані рядки:

В Альберті –
люди обдерті...» [4, 386].

У першому випадку неозначена атрибуція викликана морально-етичними міркуваннями автора щоденникових записів, адже йдеться, можливо, про його близьких друзів, а в другому вона мотивована специфікою людської пам'яті, її вибірковим характером.

Приховані ж цитати ґрунтуються на алюзіях і ремінісценціях різних типів з художніми образами попередників і сучасників, українських і зарубіжних авторів. Вони стали відзнакою нарису як публіцистичного твору з найбільш ускладненим образним метафоричним мисленням («Блакитні вежі Яновського», «Майстер суворий і ніжний», «Яблуновоцвітний геній України», «На землі Камоенса», «Від Сосниці – до планети» та ін.).

Проте є ще один вид прихованої цитації. Щоб виявити її у тексті та підтексті публіцистичного твору Олеся Гончара, потрібні додаткові наукові пошуки із зверненням до архіву письменника, вивченням варіантів його текстів, залученням щоденникових записів, нотаток, листів. До речі, слід відзначити, що в щоденниках митця його звернення до чужих текстів з різними видами їхнього входження до авторської думки є досить частим явищем. Вони розкривають усвідомлення письменником своєї причетності до творення загальнолюдських духовних цінностей, долі людства, шляхів розвитку української державності, збагачення вітчизняної літератури та мистецтва.

У родинному архіві Олеся Гончара ми виявили багато газет, журналів, книжок, де письменник виділив окремі місця тексту, які були суголосними його власним думкам і переживанням, давали поштовх до роздумів над певною публіцистичною проблемою, що пройшли первісну апробацію у щоденникових записах та епістолярію. Так, у прочитанні творів А. Адамовича, Є. Євтушенка письменника найбільше вразило, що «поряд з антисемітизмом поширюється ще одне не менш гидке явище – українофобія. Стає модним давати в п'єсах негідникам тільки українські прізвища. ... Якщо вам хто наступив на ногу в трамваї, то це, звісно, буде тип в укр[аїнській] вишитій сорочці» [5, 496]. Чимало подібного матеріалу стає джерелом цитації у публіцистичних текстах митця.

Діалектика монологізму й діалогізму на рівні «тексту в тексті» в публіцистиці Олеся Гончара виявляє типологічні обставини втілення цитати в організм твору. Так, у текстах монологічної мовленнєвої структури – статті, виступу чи нарису – цитати, налаштовуючи читачів на «діалог» з автором запозиченого висловлювання або ж виявляючи «діалог» двох авторів, оригінального твору й цитованого, одночасно, формуючи поліфонію, розвивають і монологічні можливості певної жанрової форми. Оригінальність же Гончара-публіциста виявляється в способах реалізації цих можливостей монологізму цитати, адже звернення до «чужих текстів» пов'язане з прагненням самого автора передусім поглибити свою думку й активізувати експліцитний та імпліцитний складники змісту твору.

Цитата, ужита в інтерв'ю в мові письменника-публіциста або ж інтерв'юера, навпаки, трансформує діалогізм у напрямі монологізму: вимагає пояснення, інтерпретації, стає рушійною силою діалогу, а можливо, й стержнем сюжету, призводить до розширення реплік, які, часом, стають твором у творіві, або *mise en abyme*.

Складний інтертекстосвіт публіцистики Олеся Гончара закликає нас перевірити контакти з минулим, звернутися до національних і загальнолюдських надбань, які ми ще в усій повноті не оцінили та які ми можемо безповоротно втратити. Ускладнене мислення Олеся Гончара виявляє себе в прилученні до стильової палітри як художніх, так і публіцистичних творів ідеостилів інших письменників.

Олесь Гончар використовує «чужі» тексти як будівельний матеріал своїх творів на фабульному рівні, коли цитати задіяні в розкритті основних параметрів сюжету, і позафабульному, у разі активного залучення інтелектуального потенціалу реципієнта до процесу «дописування» твору. Вільне розміщення цитати в структурі твору, посилюючи такі сюжетні елементи, як зав'язка, розвиток дії, кульмінація чи розв'язка, сприяє наближенню публіцистичного тексту до філософського, котрий починається й закінчується питанням Іншого. У публіцистичному творі письменника «текст у тексті» як носій культурно-історичної пам'яті формує духовний простір суспільства, поєднуючи його минуле, сучасне й перспективу на майбутнє.

Заголовки-цитати в публіцистиці Олеся Гончара виявляються у творах різних жанрів – статтях, нарисах, виступах, рецензіях. Забезпечуючи інтертекстуальні зв'язки публіцистики письменника з власними або художніми творами інших митців, вони допомагають подати його духовну спадщину як синкретичний творчий феномен. Ужиті в його доробку останніх десятиліть, цитатні заголовки розкривають еволюцію світогляду публіциста, обтяження його мислення філософськими вимірами й виявляють посилену увагу автора до комунікативних аспектів твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. второе, перераб. и дополн. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.
2. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
3. Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Статьи и очерки. – Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1982. – 424 с.
4. Гончар Олесь. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К.: Укр. письменник, 1993. – 400 с.
5. Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т. – Т.2 (1968 – 1983) / Упоряд. В. Д. Гончар. – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
6. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій. Монографія. – К.: Акцент, 2005. – 240 с.
7. Гундорова Тамара. Автопортрет // Слово і час. – 2004. – №2. – С.66 – 69.

8. Гундорова Тамара. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 299 с.
9. Джанджакова Е. В. Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений // Структура и семантика текста / Межвуз. сб. научн. трудов / отв. ред. И. Я. Чернухина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1988. – С.3–37.
10. Дядечко Л. П. Литературные реминисценции как стилиобразующий элемент в художественном тексте писателя // Русское языкознание. – Вып.16. – К.: Вид-во при Київ. ун-ті «Вища школа», 1988. – С.117–123.
11. Зубань В. І. «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша» В. Петрова в контексті українського культурного життя 20-х років ХХ століття. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – українська література / Харків. ун-т. – Харків, 2003. – 19 с.
12. Каніболоцька Л. С. Про функцію заголовка-цитати з циклу «Казки сучасного міста» Людмили Тарнашинської // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Збірник наукових праць. – Вип. 3. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2003. – С.228–233.
13. Кристева Юлія. Бахтин, слово, діалог і роман // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1995. – №1. – С.97–124.
14. Лизлова С. М. Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – теорія літератури / Донецький ун-т. – Донецьк 2004. – 20 с.
15. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.430–441.
16. Рао Суджата. Оценка с помощью кавычек // Русская речь. – 1996. – №3. – С.50–52.
17. Садохина Т. П. Кавычки как показатель контекстного значения слова // Русский язык в школе. – 1987. – №1. – С.56–59.
18. Скиба М. М. Метафора і лапки // Культура слова: Респ. міжвідомчий збірник – Вип. 33. – К.: Наукова думка, 1987. – С.85–86.
19. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К.: Наукова думка, 2000. – 680 с.
20. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
21. Фатеева Н. А. О лингвистическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений. На мат. рус. поэзии ХХ века // Поэтика и стилистика. 1988 – 1990. – М.: Наука, 1991. – С.108–121.
22. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов в художественной речи // Известия АН. – Серия литературы и языка. – 1998. – Т.57. – С.25–38.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Валентина Галич – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: теорія й методологія письменницької публіцистики.

ОСОБЛИВОСТІ ЩОДЕННИКА АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

Олександр ГАЛИЧ (Луганськ)

У статті розглядаються жанрові особливості та проблематика щоденника Аркадія Любченка. Аналізуються моменти, що свідчать про вихід автора за межі щоденникового жанру, тяжіння його до романного мислення.

In this issue some genre specialties and also the set of the diary Arkady Lobchenko are studied. The moments proving author's crossing the line of diary genre, tending his thoughts to novel thinking are analyzed in the issue.

Творчість Аркадія Любченка повертається до літературного життя набагато тяжче, ніж спадщина письменників українського зарубіжжя чи репресованих авторів. Тут певну негативну роль відіграв факт перебування письменника на окупованій гітлерівськими військами території й співпраця з ними в 1941–1945 рр. «Це демонстративне відступництво виявилось великим гріхом перед владою, – зазначав Юрій Мариненко, – й сталося так, що ні в хрущовську епоху, ні пізніше він не був реабілітований» [10, 11]. Не допоміг цьому й факт ув'язнення письменника у фашистські застінки, щоправда нетривалого. Певною мірою виправдати себе в очах співвітчизників допоможе щоденник Аркадія Любченка, що друкувався в часописі «Березіль» й окремим виданням у видавництві М.П. Коця (Львів, 1999). Щоправда, у діаспорі цей твір частково оприлюднювався ще 1951 року в Канаді. Останнє видання щоденника здійснене 2005 року в Харкові. Автор передмови до книжки творів А. Любченка, що містили й щоденник, Ігор Михайлин зазначав: «Видання «Щоденника» через багато років після смерті Любченка стало видатною подією українського літературного життя, власне актом другого народження талановитого письменника в тій Україні, про яку він мріяв, – у незалежній державі. «Щоденник» проливає світло на останні чотири роки життя письменника, що стали часом грандіозних подій і глибоких потрясінь. У цьому сенсі внутрішня еволюція Аркадія Любченка, відбита в його щоденнику, характеризує усе його покоління, принаймні ту його частину, що обрала духовну свободу на протиположному радянському рабству, на яке міг сподіватися письменник, котрий дотримувався засад вірнопідданства» [11, 15]. Шкода лише, що харківське видання щоденника 2005 року містить чимало купюр у тексті. Так, відсутні записи від 22, 28 березня й 12 квітня 1942 року, 7 лютого, 5 квітня, 20 липня і 24 вересня 1944 року тощо.

Досі щоденник Аркадія Любченка не став предметом спеціальних досліджень, хоча до його аналізу лише останнім часом зверталися І. Михайлин, Ю. Мариненко та інші науковці. Метою нашої розвідки є

показати особливості щоденника Аркадія Любченка, з'ясувати його проблематику місце у творчій спадщині письменника.

Щоденникові записи досить популярного у 20–30-і роки письменника, одного з керівників ВАПЛІТЕ і Пролітфронту, товариша Миколи Хвильового, передають динамічну картину життя їхнього автора, у якій відсутня фальш, немає місця самохизуванню, прикрашанню. Часом для того, щоб розібратися в сутності подій, треба вчитуватися в підтекст. Аркадій Любченко ніби налаштовує читача на інтимне, особливо довірливе ставлення до власного «я». Записи охоплюють неповні чотири роки життя автора, який передчасно помер на початку 1945 року після невдалої хірургічної операції у Німеччині.

Щоденник Аркадія Любченка виділяється з-поміж інших творів цього жанру тим, що авторське «я» письменника в ньому є, по суті, справжнім, реальним образом автора, тобто образом художнім, який зазнав проте тільки первісного узагальнення. Твір Аркадія Любченка наближається за рядом параметрів до літературного щоденника, жанру, що своїм відкриттям завдячує німецькому досліднику Рольфу Кізеру. На думку Дмитра Затонського, «літературний щоденник – саме в силу того, що його автор певною мірою фіктивний, що, пишучи, думає не стільки про самого себе, скільки про читача і відповідно до цього відбирає, групує, подає власний матеріал – якоюсь мірою стає романом» [2, 38]. Схожі думки висловлює й Юрій Мариненко стосовно вже самого твору Аркадія Любченка: «Складається враження, що в якийсь момент письменник «забуває», що «Я», від імені якого ведеться розповідь, то власне не він, реально існуючий Аркадій Любченко, а натомість маємо справу з витвором мистецької уяви, художнім персонажем» [10, 14].

Звичайний щоденник найчастіше ведеться автором для себе, тобто він ніяк не призначений для публікації, у всякому разі за життя, такі твори не оприлюднюються, а часто й після смерті вони надовго потрапляють під табу, як це сталося, скажімо, зі щоденниками Олександра Довженка, повний текст яких ще не скоро буде оприлюднено згідно з волею його дружини Юлії Солнцевої. «Літературний щоденник задумується і твориться для читача» [2, 38], – зазначає Дмитро Затонський. Є певні підстави вважати, що й щоденник Аркадія Любченка готувався автором до друку. По суті, його щоденник – це особливий вид творчості, де автор хотів донести власне світовідчуття, своє життєве кредо до нащадків, розуміючи, що в таку буремну добу, як Друга світова війна, дуже важко абсолютно правильно, безпомилково визначити свої життєві орієнтири, а тому він віддавав себе на суд майбутніх поколінь: «Парадоксальне наше становище – людей, що стоять на грані, знають і той і цей бік, засуджують багато там, чимало й тут. Ми опиняємось між нещадними щелепами, нечутливо-залізними щелепами подій невблаганних, невідступних. Історія судитиме суворо, остаточно, а значить і справедливо» [4, 426]. Віддаючи

себе на суд майбутнього, він не знає, як вони вирішать його долю й долю подібних йому людей: «Розжують, знищать нас ті щелепи чи ні?» [4, 426].

Мабуть, розуміння того, що тільки час може все поставити на місце й диктувало потребу автора описати все, як було, без жодних прикрас і купюр. Ймовірніше, звідси йде ота особлива жорстокість у ставленні до інших, зокрема до жінок (дружини, коханок, випадкових супутниць, нерозбірливість у використанні лексичного запасу (аж до нецензурщини), упертість і затятість у досягненні мети, егоїстичність і навіть цинізм у підходах до інших: «Я зараз безпорадній і жалюгідний. І я гірко озлучений. Адже це надає мені ще більшого супротив у і завзяття. Буду боротись. Все зроблено, щоб виборотись. Хай мої зв'язки з цією родиною (т.б. родичами дружини) стануть ще гірші, але я дбатиму тільки про себе – егоїстично, уперто, різко, грубо, але попереду про себе» [5, 145].

Щоденник Аркадія Любченка в цілому виявляє його справжню сутність як людини, зовні хворої та нещасної (тяжка багатолітня хвороба шлунка, невдале подружнє життя), але сильної, затятої у своїх переконаннях, почуттях, уподобаннях. Тут відсутні якісь гальма, людина постає наодинці перед читачем, у своїх внутрішніх суперечностях, патріотичних почуттях, чийм сенсом буття була Україна, її минуле, сучасне та майбутнє, повноправне утвердження серед інших держав світу. Звідси наївні сподівання, що Гітлер принесе їй волю: «Україна воскресає. В руїнах війни, в пожежах, з попелу виникає, як фенікс» (записано 2 листопада 1941 року) [4, 140]. Порівнюючи свою державу з міфічним птахом, що символізує відродження, вічне життя, письменник ніби пророчить щасливе майбутнє України. При цьому він повний усвідомлення того, що шлях цей не буде посипаний трояндами, доведеться йти на численні жертви, і далеко не всі дочекаються щасливого дня з'яви нової української держави: «Скільки ще попереду – і голод, і холод, і злидні, і кров... Але мій народ, пройшовши це страшне горнило, зазнає нового кращого життя» [4, 140]. Або в іншому місці: «Єдина надія на нашу феноменальну життєздатність і плодючість землі нашої. Я все ж таки вірю в добрий кінець» [4, 336]. І навіть в одному з останніх записів, зробленому 30 грудня 1944 року, він висловлює непохитну віру в появу незалежної України: «Вже тебе не перекареслять, не зігнорують, не повалять цілковито, як то було. Хоч би як цього хотіли, хоч би там що. Ти вже висмикнулась. Ти тепер уже не тільки борсаєшся, але й борешся. І ти ще поборешся. Ми поборемось. І виборемо. Конче. Я вірю» [4, 426].

Жанрова специфіка щоденника Аркадія Любченка виявляє себе й у тому, що окремі фрагменти твору – це своєрідні ліричні мініатюри, в яких автор з особливим пафосом возвеличує свій народ, невід'ємною частиною якого він вважає себе: «Народе мій! Який же ти безталанний. Але ти й сильний, ти виключно сильний і життєздатний, бо інший народ на твоєму місці давно вже витратився б до краю і саме існування його стало б

проблематичним. Ти ж не тільки витримуєш всі ці смертельно-грізні іспити, але й раз у раз демонструєш свою волю до життя (і до життя самостійного), стверджуєш себе. Хай брови нахмарені й уста затиснуті від страшного болю, однак ти не падаєш безпорадно, а навпаки, якраз у цих обставинах намагаєшся випростатись, піднестись. Чолом тобі! Я схилиюсь перед тією мужністю, бо бачу за виразом не тільки скорботи, але й завзяття, але й просто – лють. Народе мій, тепер я досвідчений в багатьох твоїх здібностях, хотів би найбільше привітати твій грізний гнів» [4, 339].

Щоденник Аркадія Любченка – це зовсім інше мислення, ніж те, що було характерним для його довоєнної творчості. І мабуть, мав рацію Юрій Мариненко, коли висловив здогадку, що своїм щоденником письменник «замислив щось велике? Здається, так. Принаймні, читаючи «Щоденник», відчуваєш, що написаний він людиною, спраглою на творчість» [10, 14]. В умовах, коли не було ні сил, ні можливостей, Аркадій Любченко брав у руки олівець і писав. Для нього трагедією була відсутність можливості творити: «Вчора не міг записувати» [7, 129], – занотовує він 6 вересня 1944 року і за першої ліпшої можливості бере в руки олівець і пише: «Продовжую запис про дорогу» [7, 131].

Утім, подібні творчі спалахи після тривалого мовчання характерні для того періоду. Наприклад, такі письменники, як Д. Гуменна, Т. Осьмачка, І. Багрянний, котрі теж лишилися на окупованій території, після творчо безплідних 30-х років у роки війни буквально «вибухнули» добротною, високоартісною прозою» [10, 14]. І справді після плідних для А. Любченка 20-х років, коли його новели й повісті постійно друкувалися в найкращих тодішніх часописах («Життя і революція», «Червоний шлях», «ВАПЛІТЕ»), виходили окремими виданнями (книжки «Буремна путь» – 1926; «Вона» – 1929; «Вітрила часу» – 1932), потім настала тривала перерва. В. Агеева навіть уживає категоричне твердження: «Як митець він був знищений» [1, 331]. Отож, щоденник можна сміливо вважати спробою повернення до літератури. І в цьому аспекті твір Аркадія Любченка виходить за жанрові межі власне щоденника: місцями в ньому зберігається регулярність записів, фіксація щойно пережитих подій, певна цілісність, але в ряді інших моментів автор виходить далеко за межі жанру, вдаючись до ретроспективних екскурсів у своє минуле, що притаманно іншим мемуарним жанрам, скажімо, роману. Прикладом таких екскурсів можуть послугувати записи, в яких йдеться про батьків. Так, батько був дуже крутої вдачі, його знали як кваліфікованого лимаря, який у вільний час майстерно грав на гітарі і навіть віршував, наслідуючи Т. Шевченка. Мати почувала себе нещасною, бо зазнала від батька чимало горя й пролила сліз. Батько пив горілку й у п'яному вигляді був здатен до різних авантур. Одна з таких авантур, про що ретроспективно в квітні 1944 року згадує Аркадій Любченко, загнала його аж до Америки, однак не додала батькові письменника ні грошей, ні слави.

В іншому місці Аркадій Любченко вдається до ретроспекцій, щоб передати свої болі й враження від арешту та перебування в гестапо, куди він потрапив після чийогось доносу, і де провів три місяці. Зрозуміло, що там він не міг вести щоденник. Отож, після звільнення на початку 1944 року він занотовує побачене, пережите, вистраждане: у його уяві постають картини арешту, допитів, катувань. І навіть за таких умов він пробує поглянути на пережите ним по-філософськи: «Я почуваю чималу втому, але в той же час почуваю відмінність, змістовність життя мого. Мені доводиться дорого платити, зате... всі ці тяжкі переживання насичують мене глибшим пізнанням життя... А в'язниця... Сильніші індивідууми в'язниця гартує»(запис від 29 лютого 1944 року) [4, 329].

Другою важливою специфічною особливістю щоденника Аркадія Любченка, що також виводить його за межі цього жанру й наближає ймовірніше до нотаток, є наявність узагальнювальних записів, які підсумовують прожите й пережите за певний період. Найчастіше – це кілька тижнів. Наприклад, 11 травня 1943 року автор занотовує таке: «Три тижні збігли непомітно. Багато нового і багато мороки. «Найнеприємніше от що – 23/ІУ... покликали мене до телефону... голос Марії, а потім Лесика. Приїхали! Другого дня о 07.15 зустріч їх на вокзалі... Молодець Марія, допильнувала добре. Не знаю, чим та як віддячитись їй. Власне, знаю, але не можу, ніяк не можу... й не хочу себе зобов'язувати... Я всіляко намагаюсь вислизнути з цієї жіночої пастки...» [4, 300]. Такі записи позбавлені надмірної деталізації, вони виділяють найголовніше з прожитих тижнів.

Специфічним постає й сам образ автора в щоденнику Аркадія Любченка. Незважаючи на те, що він має виразні автобіографічні риси: письменник, у якого не склалося подружнє життя, котрого супроводжує малолітній син Лесик у мандрах (часто небезпечних) Україною та Європою, тяжка хронічна хвороба шлунка – образ цей видається узагальненим, ніби письменник хоче показати, не приховуючи нічого. Саме звідси йде те цинічне ставлення до жінок, що спостерігається не раз у щоденникових записах, і ненормативна лексика, аж до страшних матюків, і наївна віра, що ворог принесе свободу Україні. Здається, що автор, наділяючи себе в щоденнику різними привабливими й не дуже рисами, ставить собі єдину мету – показати страдницький шлях людини, яка присвятила себе одному, – бачити свою державу вільною. Аркадій Любченко не ухиляється від того, щоб обминути в тексті різні не зовсім приємні для нього ситуації, у які він потрапляв. В оцінках пережитого він буває різним, то надміру скромним, то перейнятим фальшивим пафосом, а то й просто розгубленим, безпорадним: «В кімнаті страшенний холод. Вже п'ять днів не топлять в грубі – палива нема, кажуть. Але я певен, що паливо є, тільки хазяї ощаджують, тим більше на мені, з якого їм жодного прибутку не видно. В кімнаті холодніше, ніж надворі... так холодно, що й

читати не можу... Все ж таки хазяї [...] могли б поставитися з більшою увагою й співчуттям до того нещасного батька з хворою дитиною. Хіба я не заслужив, щоб мене, тим більше після тяжкої хвороби, трошки уважніше поберегти» [9, 122 – 123].

Автор щоденника не приховує своїх емоцій в оцінках людей, з якими зводила його доля. Експресивність його вражень часом передається через згрубілі, лайливі, а то й просто нецензурні слова. Скажімо, досить різко негативно оцінює Аркадій Любченко свого давнього знайомого Тодося Осьмачку. Свідченням цьому є запис від 18 травня 1944 року: «В Криниці вчора зустрів чимало знайомих – і це мені не дуже подобається. Тут і Осьмачка, але з таким ідіотом і мерзотником не хочу мати нічого спільного. З ним я не привітався, а він станув як укопаний. Сволота! Він теж розповсюджував чутку, коли я приїхав до Львова, що я – людина дуже небезпечна (мовляв, чи то большевик, чи крайній націоналіст), що він сам, мовляв, лише боїться, і цим підшептом теж якоюсь мірою прислужився, що мені під час ув'язнення важко було спростовувати тяжкі закиди. Тепер він зрозумів, що я знаю його ганебну поведінку, і вигляд його в ту хвилину був справді жалюгідний, – стояв він, знітившись, болісно якимось скривившись, як обісраний» [4, 351].

Наляканий подіями на фронтах, Аркадій Любченко стає надзвичайно обережним, а то й просто підозрілим. У десятках його записів є фрагменти, де він пише про переслідування його, стеження, намагання викрасти. За всім цим він убачає довгу руку НКВС: «Брожу перелісками як зачудований. Користаюсь, поки можна ходити далі від дому, бо через кілька днів доведеться вже обмежити себе – небезпечно. Хтозна, що може спіткати мене за першим-ліпшим деревом, чи в якому завгодно ярку. Вже рука НКВД досить довга й пролазлива» [8, 92]. Навіть закохані в нього жінки, на його погляд, несуть небезпеку, автор щоденника ніколи не забуває про обачність, нотуючи свої страхи на папері: «Галя запропонувала йти до лісу...Але... є таке – цієї ночі вона вернула зі Львова, чогось раптово після першої прогулянки їздила туди на один день, може, директиви брала? Може, тепер там на узліссі, куди вона мене знову кличе [...] є вже на мене большевицька засідка?.. Все якимось чудно і досить підозріло» [8, 107].

Подібної підозрілості ми не знайдемо в щоденниках інших письменників. Очевидно, все це зумовлено тими обставинами, в яких довелося жити Аркадію Любченку після того, як він відкрито виступив проти радянської влади, обравши шлях співпраці з німцями.

Важливою жанровою особливістю щоденника українського прозаїка є те, що в ньому виразно помітна синхронність: факти та їхнє відтворення в тексті збігаються у часі. Розрив у день–два нічого не змінює у концепції бачення подій. Свого часу Л. Левицький зазначав: «Подібно до кінострічки, мемуари – це монтаж кадрів, і центр ваги припадає як на ці

кадри, так і на стики і зчеплення між ними. Щоденник – арифметична сума зупинених кадрів. У мемуарах режисером виступає автор, у щоденнику його роль виконує сам плін життя, яке – зрозуміла річ – не позбавлене певної логіки» [3, 107]. Ми вже згадували, що там, де письменник після перерви в записах робить певні узагальнення, то він виходить за межі традиційно щоденникового бачення дійсності. Так само він відходить від класичного плину записів, коли в останніх нотатках 1944 – початку 1945 років все частіше й частіше повертається в думках до минулого. Прикладом можуть бути занотовані враження від арешту. Їх подано без зайвої деталізації, фактично названо тільки головні віхи цієї події: «Отже – про арешт і в'язницю. Багато про це говорити зараз недоцільно. Лише коротко й найголовніше» [4, 329]. По суті, найголовнішою віхою є арешт. Про цю подію він пише 29 лютого, 1 березня, 12 квітня 1944 року, поступово деталізуючи враження від пережитого. Проте сцен допитів, катувань, поневірянь в ув'язненні немає. Письменник використовує так звану фігуру замовчування, яка в щоденниках трапляється хіба що у Василя Стуса [12]. Навіть з тих поодиноких свідчень, що Аркадій Любченко «вимучений, виснажений, нервово підупалий» (занотовано 29 лютого 1944 року) [4, 329] одразу ж після звільнення з фашистських катівень із загостренням шлункової хвороби змушений лягти вкотре вже до лікарні, стає зрозумілим, що він побував далеко не на курорті. Саме тому, мабуть, лише в одному записі в нього прорвалися певні емоції, які засвідчили про його моральне самопочуття в ув'язненні: «Ішов сьогодні повз в'язницю,.. бачив вікно моєї «одиначки» №4а, помітив ту надщеплену трошки дощечку на коші вікна, яка створювала шпаринку, що через неї не раз споглядав я шматочок подвір'я, увесь мій зовнішній світ... І все було таке дороге, що, здається, заради нього, заради можливості бути з ним, спостерігати його, любити його, – я тільки й прийшов на світ» (запис від 7 лютого 1944 року) [6, 155]. В'язниця своїми жорстокими випробуваннями збагатила життєвий досвід письменника, примусила новим поглядом подивитися на своє творче призначення. У нього виникло непереможне бажання не гаяти вільний час, а «сісти ... тепер десь у тихому куточку і працювати, працювати» [6, 155].

Таким чином, щоденник Аркадія Любченка, маючи загальні для мемуарів як специфічного родо-жанрового утворення риси, такі, як суб'єктивність, концептуальність, документальність, водночас несе в собі й своєрідні, суто щоденникові ознаки, такі, як уривчастість у зображенні життя, різноплановість подій, поєднаних особою автора, його індивідуальним поглядом на світ. Окремі риси щоденника Аркадія Любченка характеризують його індивідуальний стиль. Це – наявність ретроспективності, узагальнень, вихід за межі суто щоденникового жанру, наближення, з одного боку, до нотаток, а з іншого – виразне романне начало, що є вагомою тенденцією, яка знаходиться на магістральних

шляхах розвитку літератури ХХ століття. Адже «сьогоднішня автобіографія, сьогоднішні мемуари, сьогоднішній літературний щоденник, у свою чергу, звертаються до романної техніки. Відхрещуючись, відмежовуючись від роману як жанру, сподіваючись знову його обігнати, вони опиняються в річищі вільних романних форм» [2, 57 – 58]. Ці слова Дмитра Затонського, на наш погляд, досить точно характеризують ситуацію, яка має місце в щоденнику Аркадія Любченка.

Ця стаття є фрагментом великого монографічного дослідження, присвяченого щоденнику як одному з провідних жанрів новітньої мемуарної літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агєєва В. Аркадій Любченко // Історія української літератури ХХ століття: В 2 кн. – Кн.І. – Підручник / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С.331 – 335.
2. Затонский Д.В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) // Жанровое своеобразие прозы Запада. – К.: Наукова думка, 1989. – С.4 – 58.
3. Левицкий М. Где же предел субъективности? // Вопросы литературы. – 1974. – №4. – С.101 – 115.
4. Любченко Аркадій. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Упоряд., авт. післямов. В.А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І.Л. Михайлин. – Харків: Основа, 2005. – 464 с.
5. Любченко Аркадій. Щоденник // Березіль. – 1998. – №9–10. – С.131 – 158.
6. Любченко Аркадій. Щоденник // Березіль. – 1999. – № 5–6. – С.142 – 166.
7. Любченко Аркадій. Щоденник // Березіль. – 1999. – №9–10. – С.117 – 141.
8. Любченко Аркадій. Щоденник // Березіль. – 1999. – №3–4. – С.77 – 137.
9. Любченко Аркадій. Щоденник // Березіль. – 1999. – №7–8. – С.122 – 162.
10. Мариненко Юрій. «...І буде радісне воскресіння». Штрихи до портрета Аркадія Любченка // Дивослово. – 2001. – №4. – С.10 – 14.
11. Михайлин Ігор. Скарби слова Аркадія Любченка // Любченко Аркадій. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Упоряд., авт. післямов. В.А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І.Л. Михайлин. – Харків: Основа, 2005. – С. 3 – 24.
12. Стус Василь. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор – Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1987. – 483 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олександр Галич – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: проблеми розвитку документальної літератури.

ПОЕЗІЇ-ПІСНІ Т. ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ (ДО ПИТАННЯ «Т.ШЕВЧЕНКО І ФОЛЬКЛОР»)

Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград)

У статті осмислюється роль фольклору в житті Т.Шевченка, окреслюються форми взаємодії художнього світу митця з уснонародною поетичною спадщиною, а також з'ясовується ідейно-тематична палітра пісень-поезій Т.Шевченка періоду заслання, розглядається питання новаторства в опрацюванні художником фольклорних жанрів, мотивів, образної системи.

The role of folklore in T.Shevchenko's life is comprehended in this article, forms of interaction of the art world of the artist with the poetic inheritance are outlined and the ideologically-thematic palette of T.Shevchenko's songs-poems of the period of the exile is found out, the question of innovation in processing of folklore genres, motives, figurative system by the artist is considered here.

Проблема «Шевченко і фольклор» – одна з найпотужніших проблем шевченкознавства. Незважаючи на низку праць, присвячених цій темі (Ф. Колесси, М. Рильського, Д. Ревуцького, О. Правдюка, Т. Комаринця, М. Коцюбинської, О. Даниська та ін.), питання взаємодії художнього світу Т. Шевченка й усної народної творчості залишається актуальним, особливо коли стосується аналізу поезій конкретного періоду творчості митця, зокрема періоду заслання. Ю. Івакін у «Коментарі до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр.» звернув увагу лише на 3 поезії-пісні, керуючись загальною тенденцією усєї роботи – вибірковістю матеріалу для розгляду, що ґрунтується на необхідності коментування лише тих текстів, які потребують «історико-літературних, історичних, соціологічних, біографічних та інших пояснень» [4, 3]. Науковці роблять спроби доповнень прогалин у дослідженні поезій-пісень Т. Шевченка періоду заслання, приділяючи увагу окремим творам (Г. Аврахов [1]).

Метою нашої наукової розвідки є з'ясування причин актуалізації народнопоетичної традиції у творчості Т. Шевченка періоду заслання, осмислення ідейно-тематичної палітри пісень-поезій цього часу, визначення новаторства в опрацюванні художником фольклорних жанрів, мотивів, образної системи.

Насамперед зазначимо, що пісня посідала важливе місце в житті Т. Шевченка. Як згадують сучасники поета (І. Панаєв, Ф. Пономарьов, А. Козачковський, П. Куліш, Ф. Лазаревський, М. Білозерський), пісня була органічною складовою його життя: вона виконувала розважальну функцію, розраджувала, була елементом своєрідного «січового» братання, знаком землячства, засобом єднання з оточенням. Т. Шевченко мав приємний, але не сильний голос, знав багато українських ліричних пісень. Серед них називають: «Ой повій, вітре, з Великого Лугу та розвій нашу

тугу», «Та нема в світі гірш нікому, Як сироті молодому», «Ой не шуми, луже», «Ой хто лиха не знає, Да нехай мене спитає», «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя» («Зіронька»), «Гей на горі та женці жнуть», «По тім боці, та на толоці», «У Києві на ринку п'ють чумаки горілку», «Ой горе, горе, який я вдався, брів через річеньку та й не вмивався», «Де ж ти, доню, барилась?» – На мельника дивилась, дивилась».

О. Афанасьєв-Чужбинський залишив вельми цікаве свідчення щодо специфіки творчого процесу народження поезій у Т.Шевченка, вказуючи на їхню пісенну природу: «Шевченко розумів сам, що народився більше поетом, ніж живописцем, тому що під час обдумування картини «хто його зна відкіль *несеться, несеться пісня, складаються вірші, дивись, уже й забув, про що думав, а мерцій запишеш те, що навіялось*» [8, 102] (Курсив наш. – О.Г.). Цей же сучасник Кобзаря згадує про подорож у хуртовину з маєтку Закревських Іскрівці, під час якої наспівування Т.Шевченком козацької пісні «Ой не шуми, луже» перейшло в поетичну імпровізацію: так народжувалася поезія «Хуртовина», у сюжеті якої варіювалася тема козацької долі: «Ой котрі поспішали, / Ті у Січі зимували, /А котрі zostавали, /У степу пропадали» [8, 94–95]. Це свідчить про пісенну основу оригінальної поезії митця, і саме ця властивість зумовила сприймання авторських творів як народних.

М. Костомаров, розмірковуючи над такою особливістю природи Шевченкового поетичного слова, говорив про потужність його фольклорного струменя, який впливав з народності самого митця, особливостей його світобачення, котре формувалося під впливом усної народної творчості. Отже, український історик говорив про своєрідний **«фольклорний інстинкт» поета**, який забезпечував пісенність його творів. «Шевченко не наслідував народних пісень, – пише український історик М.Костомаров. – Шевченкова пісня була сама по собі народною піснею, тільки новою, такою піснею, яку міг би заспівати тепер увесь народ, яка повинна була вилитись з народної душі відповідно до стану сучасної народної історії. Народні пісенні форми переходили у вірші Т. Шевченка не внаслідок вивчення, не розмірковування, де що вжити, де який вислів варто поставити, а від природного розвитку в його душі всієї нескінченної нитки народної поезії; не тому, що Шевченко хотів їх ввести і встановити, а тому, що вони, за суттю народної поезії, самі склалися так, а не інакше» [8, 134]. Через романтизм сприйняття історії і народної творчості М. Костомаров навіть висунув гіпотезу про те, що в час кризи українського пісетворення (середина XIX ст.) Т. Шевченко зможе продукувати такі поезії, які повноцінно замінили б народні витвори. Його здогад підтверджується свідченнями М. Білозерського, який, підкреслюючи народнопісенну основу шевченкових поезій, зазначав, що такі його твори, як «Нащо мені чорні брови, нащо карі очі» та «Тяжко-важко в світі жить», були особливо популярними серед народу [8, 165].

Дійсно, творчість митця сповнена розмаїтих форм взаємодії фольклору й поезії. Серед них можна вирізнити такі:

1. *Творче переосмислення автором народнопісенних мотивів, їхнє художнє освоєння та індивідуалізація.* Цю специфіку Шевченкової поезики помітив ще І.Франко, який, аналізуючи баладу «Тополя», спостеріг процес комплікування та індивідуалізації народнопісенних мотивів. При цьому вчений відзначив обумовленість взаємодії народної поезії і художнього слова: «Творяче діло поетичне, і такий поет мусить послуговуватися елементами традиційними, обертатися в традиційних формах; він постарається тільки дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі гляджено, ввести нові комбінації, досі не уживані» [9, 77].

Такий підхід до фольклорної спадщини актуалізується в художній манері Т.Шевченка в ранній період творчості, що було пов'язано, з одного боку, з естетикою романтизму (вплив російської та польської літератур), а з іншого – це був спосіб подолання екзистенційної туги за рідним краєм, репрезентованого у свідомості митця насамперед завдяки народнопоетичним образам.

М. Коцюбинська цю властивість Шевченкової музи визначила як спосіб використання пісенного мотиву як «зерна задуму» поезії. Дослідниця відмітила, що «на основі пісенного мотиву розвивається самостійний твір зі своїми характеристика й оцінками, зі своїм способом поетичного вчування, зі своїм образним висновком». Такі висновки були зроблені щодо поем «Чернець» «Іржавець», «Сова», «Титарівна», «Тополя», «У тієї Катерини», «Хустина» [5, 82].

2. *Загадування у творі назв знакових для автора пісень.* Наприклад, у «Перебенді» Т. Шевченко загадує ліричну пісню «У гаю», балади «Сербин», «Шинкарка», «Ой не ходи, Грицю», козацьку «Ой не шуми, луже». Останні, до речі, загадуються й у поезії «До Основ'яненка», а про Гриця ще й у «Маряні-черниці». Ведучи мову про останній твір, Т. Шевченко акцентує увагу на тому, що поштовхом до його написання стала пісня про «Петруся», яку любила співати малому Тарасові подруга його дитинства Оксана Коваленко і яку виконує головна героїня твору. У поемі «Катерина» поет пише: «Ідуть шляхом чумаченьки, Пугача співають», – маючи на увазі народну пісню «Ой сидить пугач в степу на могилі» або ж «Ой злетів пугач на ялиноньку».

3. *Цитування рядків з народної пісні, при цьому вони влітаються в сюжет твору і є його невід'ємною частиною.* Так, у «Причинній» наведені рядки з народної пісні про русалок «Ух, ух! Солом'яний дух»; у «Гайдамаках» кобзар виконує народну пісню про Залізняка: «Літа орел, літа сизий Попід небесами; гуля Максим, гуля батько степами-лісами» [10, 76], жартівливу пісню про Гандзю та гайдамацьку «Ночували гайдамаки В

зеленій діброві». Іноді Т.Шевченко вдається до переказування певних рядків пісні: у «Причинній» дівчина виглядала «Козаченька молодого, Що торік покинув. // Обіщав ся вернутися, та, мабуть, загинув!» [10, 4]; У поезії «У неділю не гуляла» Т. Шевченко вводить рядки з чумацької пісні, а в поемі «Наймичка» згадує про баладу «Як удова в Дунаєві синів поховала».

У «Тарасовій ночі» поет наводить ряд перефраз з народних пісень, що входять до репертуару кобзаря:

Як москалі, орда, ляхи
Бились з козаками;
Як збиралася громадонька
В неділю вранці;
Як ховали козаченька
В зеленім байраці [10, 35] .

До цього прийому вдається поет і в «Маряні-черниці»:

У неділю на вигоні
Дівчата гуляли,
Жартували з парубками,
Деякі співали –
Про досвідки-вечірниці,
Та як біла мати,
Щоб з козаком не стояла [10, 116].

У цій же поемі Т. Шевченко наводить зразок жартівливо-гумористичної, сороміцької пісні¹, яку виконували на весіллях, «Ой гоп не пила, На весіллі була». Жартівливі мотиви вводить митець і в поему «Сліпий», коли старий козак, батько Ярини, виконує «Якби мені лиха та лиха, Якби мені свекрівонька тиха» та «Чи так, чи не так, уродив пастернак».

4. *Імпровізація і стилізація у народному дусі*: створення поетом творів за фольклорними мотивами. Серед таких новотворів можемо назвати «У туркені по тім боці», «Ой нема, нема вітру, ні хвилі», «Наш отаман Гамалія», «О милий мій, Боже» з «Гамалії», «Грає синє море» – з «Іван Підкова»; «Ой гоп того дива» з поеми «Гайдамаки», пісню про хустину з поезії «У неділю не гуляла». Близькість пісенних новотворів Т. Шевченка до фольклорних взірців призвела до деяких помилок науковців. Зокрема, у покажчику імен до тому I десятитомного видання творів митця «Грай же синє море!» кваліфікується як народна пісня [11, 599]. Таке визначення укладачі й коментатори дають і Шевченковим варіаціям на фольклорні теми «Плавай, плавай, лебедонько» («Тополя»), «У гаю, гаю» («Гайдамаки»).

¹¹ Т. Шевченко з розумінням ставився до сороміцьких пісень, навіть залишив декілька записів// Бандурка. – К., 2001. – С. 68–72.

За своєю жанровою, сюжетно-образною та ритмомелодійною природою близькими до народних є й т.зв. «ліричні мініатюри з народного життя» (Є. Кирилюк, Г. Неділько), подані в циклі «В казематі» [6].

Таким чином, можемо говорити про те, що фольклорні поетичні форми були дуже близькі художньому мисленню Т.Шевченка: використовуючи їх у своїй поезії, митець досягав сконцентрованої й інформативної репрезентації конкретних моделей людської поведінки та життєвих ситуацій, послуговувався народною етикою і мораллю в оцінці явищ і подій дійсності, досягав високого рівня емоційності.

Разом з тим простежується певна динаміка взаємодії митця з пісенною творчістю, що йде від запозичення і наслідування уснопоетичних форм, жанрів, образної системи, до варіацій на фольклорні теми, іншими словами, до «самостійної творчості у фольклорному дусі» [5, 74].

Останній підхід до уснопоетичних джерел особливо увиразнився і набув свого розквіту в період заслання, коли в захлаявних книжечках Т. Шевченка з'являється 28 поезій-пісень. Практично всі вони були написані протягом другої половини 1848 року, коли поет брав участь в експедиції О.Бутакова.

Серед них є *імпровізації історичних* («Ой чого ти почорніло»), *ліричних соціально-побутових козацьких пісень* («Не хочу я женитися») та *чумацьких* («Ой я свого чоловіка В дорогу послала», «Ой не п'ються пива-меди»), а також *рекрутських пісень* («По улиці вітер віє», «Ой вигострю ножа»).

Значно більший масив становлять *стилізації*, які за своєю жанровою природою та ідейно-смісловим навантаженням близькі *ліричним пісням родинно-побутового характеру*, в яких варіюється *тема нереалізованого кохання та перепон на шляху створення родини* («Якби мені черевички», «І багата я», «Полюбилась я», «Породила мене мати», «Закувала зозуленька», «На улиці невесело», «Із-за гаю сонце сходить», «Ой пішла я у яр за водою», «Туман, туман долиною», «У неділеньку ранесенько», «Не тополю високою», «І широкою долину», «На вгороді коло броду», «Якби мені, мамо намисто», «Ой умер старий батько», «Не вернувся з походу»). Близькі до них за своїм смісловим навантаженням *поезії гумористично-жартівливого плану*: «Ой стрічечка», «Утоптала стежечку», «У перетику ходила».

Окрему групу займають *балади* («Коло гаю, в чистім полі», «У тієї Катерини») та пісня «Ой люлі, люлі, моя дитинко», що являє собою *контамінацію жанрових особливостей коліскової та ліричної родинно-побутової пісні*.

Пишучи у фольклорному дусі, Т. Шевченко дотримувався певних народнопісенних принципів та ідейно-художніх особливостей, проте мало місце й новаторство в освоєнні тем та образів. Ці особливості поезій-пісень митця періоду заслання особливо виразно проступають у кількісно

найбільшій групі, присвяченій темі нерозділеного або нереалізованого кохання та сімейних негараздів. Втім, у визначенні особливостей ліричних творів названого плану враховуватимемо й інші групи поезій Т. Шевченка.

Зазначимо, що таке розмаїття і багатство творів найчисленнішої групи Шевченкових пісень було зумовлене психологічним станом автора, який у цей час особливо гостро переживав свою відірваність від рідного краю і ще болісніше – самотність, яка підкреслювалася відсутністю листів від друзів. Увесь кос-аральський цикл поезії Т. Шевченка перейнятий щемливою тугою за знайомими, друзями, цивілізованими людськими стосунками. Якраз у цей період у митця загострюється почуття своєї екзистенційної самотності, що виражається в трагічному переживанні відсутності родини – дружини і дітей – вічних цінностей, які разом з тим є реальним втіленням екзистенційної присутності людини-в-часі (М.Хайдеггер). Ці переживання виливаються у поетичні рядки:

Добро у кого є господа,
А в тій господі є сестра
Чи мати добрая. Добра,
Добра такого таки зроду
У мене, правда, не було,
А так собі якось жилось.

І довелось колись мені
В чужій далекій стороні
Заплакати, що немає роду.
Нема пристанища, господи! [10, 357].

Сучасники згадують, що саме в цей період у Т. Шевченка з'являється ідея одруження, яке з часом набула ознак нав'язливості. Тому не дивно, що наскрізним мотивом поезій-пісень стає *мотив нереалізованості людини в особистому житті*. У фольклорі цей мотив традиційно пов'язаний з *темою нерозділеного кохання, темою нещасливого подружнього життя*. Його органічно засвоює й реалізує у своїх творах Т. Шевченко. Він опрацьовує моделі перепон, які стоять на шляху у двох закоханих, при цьому запозичує народнопісенні мотиви:

- соціальної нерівності, через яку батьки забороняють багатій дівчині йти за незаможного парубка, натомість єднають її із «старим препоганим», «нелюбом багатим», «злим ворогом» («І багата я»);

- мотив «ворожих людей» («Полюбила я»);

- тема розлучниці, якою виступає удова-сусідка («Ой пішла я у яр за водою»);

- опрацьовує Т. Шевченко й ідею зради в коханні, наголошуючи на трагічності наслідків такого вчинку молодого хлопця в баладі «Коло гаю, в чистім полі»;

- мотив сирітської долі, адже через майнову незаможність дівчині було важко знайти собі пару, і вона приречена була вік дівувати в наймах («Якби мені черевички», «Закувала зозуленька», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой умер старий батько»);

- тема смерті коханого («У неділеньку та ранесенько»).

Описуючи зародження, розвиток та, зазвичай, драматичну розв'язку любовних стосунків, Т. Шевченко *наслідує традиції фольклорного портретування* (герої зазвичай кароокі, чорноброві або мають «чорні бровенята», білолиці, хлопці чорноусі) та дотримується відповідного *антуражу інтимних зустрічей* (у садочку, на «широкій долині», де «висока могила», «коло гаю», «в чистім полі»); використовує *народнописенні порівняння* («як рибонька б'ється», «мов та квіточка», «як билина при долині») і символи (тополя, барвінок).

Призначені для «відбиття почуттів, переживань, думок людини, пов'язаних з її особистим життям» [7], народні ліричні пісні відзначаються романтизмом і драматичністю у відтворенні перипетій інтимного життя особистості, певною сентиментальністю і драматизмом, а також відзначаються психологізмом, що, зокрема, може реалізовуватися через прийом *психологічного паралелізму*, який досить вправно використав Т. Шевченко в поезіях-піснях періоду заслання. Наприклад,

Закувала зозуленька
В зеленому гаї
Заплакала дівчинонька –
Дружини немає [10, 390].

або

Не тополю високою
Вітер нагинає,
Дівчинонька одинока
Долю зневажає [10, 402].

Цей прийом використав митець як сюжетотворчий у поезії «На вгороді коло броду».

Втім, Т. Шевченко підходить творчо до процесу освоєння народнописенних принципів, доповнюючи їх власними, поглиблюючи тематику й розширюючи жанрову палітру. Говорячи про новаторство митця, насамперед відзначимо наскрізний *прийом індивідуалізації або авторизації* поезій-пісень: переважна більшість поезій побудована на оповіді, що ведеться з уст безпосередньо дійової особи. Так, в основному у творах Т. Шевченка головною героїнею є жінка: це або молода дівчина, або одружена, але нещаслива в заміжжі жінка, або покритка. На наш погляд, такий авторський вибір ретранслятора був пов'язаний із фольклорною традицією, з одного боку, а з іншого – тенденційністю всього художнього світу й художнього мислення Т. Шевченка, в якому

вагому роль відігравала жіноча тема та сюжетно-образний компонент, пов'язаний з ідеєю фемінності.

Завдяки індивідуалізації, поет досягає високого рівня емоційності оповіді та рецепції, адже його цікавить не стільки сама подія, скільки її наслідки для людини. І це друга, чи не найвагоміша, новаторська знахідка митця. Т. Шевченко йде далі від фольклорної традиції, для якої важливі події та переживання, котрі вона викликає. Поет *розширює темпоральні межі любовної драми*, репрезентуючи футуристичну перспективу її наслідків, тим самим вибудовуючи *віртуальну модель буття людини*. При цьому автор зосереджує увагу на *ідеї долі* і пов'язаних з нею ідеями *фатуму та року*, екстраполюючи в художню площину переживання невлаштованості особистого життя. Так, Т. Шевченко не просто говорить про, наприклад, неможливість поєднання багатой з убогим, батьківської заборони на одруження або боротьби людини зі своїм призначенням як про пересічну життєву подію, а вводить їх у ранг злочинів проти індивідуума, підкреслюючи це фатальністю наслідків такого протистояння долі (мотив самотності, внутрішнього самознищення, подальшої невлаштованості в житті):

Убогого полюбила,
Мати заміж не пустила,
Осталася я

У високих палатах
Увесь вік дівувати,
Недоля моя

Як билина при долині,
В одинокій самотині
Старіюся я.

На світ божий не дивлюся,
Ні до кого не горнуся...
А матір стару...

Прости мене, моя мати!
Буду тебе проклинати,
Поки не умру [10, 387–388].

або

Та що з того? Не побрались.
Розійшлися, мов не знались.
А тим часом дорогії
Літа тії молодії
Марне пронеслись.

Помарніли ми обое –
 Я в неволі, ти вдовою.
 Не живем, а тільки ходим
 Та згадуєм тії годи,
 Як колись жили [10, 403].

Цей підхід до відтворення події розширює арсенал засобів, завдяки яким реалізується психологізм творів і відбувається психологізація образів. Так, у баладі «Коло гаю, в чистім полі», використавши традиційний мотив трути-зілля, за допомогою якого сестри помстилися зрадливому Йванкові, Т. Шевченко не зупинився на факті отруєння та повчанні, як це передбачено народною традицією, а зацентрував увагу на внутрішніх переживаннях дівчат, що були викликані усвідомленням свого злочину: «І байдуже? Ні, не дуже. // Бо сестри ходили / Що день божий вранці-рано / Плакати над Іваном, Поки самі потруїлись / Тим зіллям поганим» [10, 385]. Це, на його погляд, цілком може замінити традиційну дидактичну складову балади.

У творі «У тієї Катерини» Т. Шевченко поглиблює зміст балади та її висновків, надавши *сюжетові філософського звучання*, адже йдеться не про банальний обман дівчини, яка хотіла визволити коханого з полону, а про систему людських цінностей, серед яких названі багатство, сила та самовідданість, що репрезентовані образами трьох залицяльників Катерини. За Т. Шевченком, найважливішою людською цінністю є остання.

Окремо треба сказати про *розширення і поглиблення Т. Шевченком тематичних обривів* народних ліричних пісень. Це третя специфічна риса фольклорних стилізацій Т. Шевченка періоду заслання. Так, митець звертається до *теми чоловічого насильства над дівчиною* («Із-за гаю сонце сходить», «На вгороді коло броду»), яку започаткував у поемах «Княжна» та «Марина». Конфлікти пісень мають соціальний аспект, адже гвалт над дівчатами чинять пани, які є уособленням безмежної влади, брутальності та аморальності: «З собаками та псарями / Їде пан гульвіса. Цькують його (козака – О.Г.) собаками, // Крутять назад руки / І завдають козакові смертельної муки; / У льох його, молодого, Той пан замикає...// А дівчину покриткою / По світу пускає» [10, 395] або «Зажурилась чорнобрива, / Тяжко зажурилась // Плаче, плаче та ридає // Як рибонька б'ється...// А над нею, молодою, // Поганець сміється» [10, 404].

Окреме місце посідає *тема покриття*, до якої Т. Шевченко повертається 1848 року в поемі «Титарівна» і продовжує у поезіях-піснях «Не вернувся з походу» і «Ой люлі, люлі, моя дитина». Остання зберігає формальні ознаки колискової пісні, але за змістом наближається до пісень про нещасливе родинне життя, оскільки порушується проблема бездоленості матері-одиначки та дитини-байстра.

Отже, зробивши деякі зауваги щодо взаємодії художнього світу Т. Шевченка і народнопісенної традиції, особливо в аспекті малодосліджених поезій-пісень періоду заслання, відзначимо творчий підхід митця у використанні фольклорного сюжетно-образного матеріалу, у переосмисленні тем народних ліричних пісень, а також органічність народнопоетичних моделей для художнього мислення митця, що забезпечило створення авторських варіацій у фольклорному дусі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аврахов Г. Одна з недосліджених поезій Т.Шевченка («У перетику ходила»)// Дивослово. – 1998. – №3. – С. 2–6.
2. Бандурка. Українські сороміцькі пісні. – К., 2001. – С. 68–72.
3. Горбач Н. Життя та творчість Т.Шевченка. – Львів, 2005. – 303 с.
4. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря». Поезії 1847-1861 рр. – К., 1968. – 405 с.
5. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка. – К., 1990. – 271 с.
6. Кухар О. Цикл «В казематі» Т.Шевченка (спроба цілісного прочитання) // Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Вип. 61, 2005. – Кіровоград. – С. 127–135.
7. Лановик М., Лановик З. Українська усна народжна творчість. – К., 2005.–591 с.
8. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982. – 547 с.
9. Франко І. «Тополя» Т.Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т.28.– С. 73–85.
10. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1965. – 621 с.
11. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т. – Т. 1. – 599 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Оксана Гольник – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури 40-60 рр. XIX століття, творчість Тараса Шевченка.

TWÓRCZOŚĆ IWANA FRANKI W PRZEKŁADACH I KRYTYCE POLSKIEJ W LATACH 1945 - 2004

Jarosław HRYCKOWIAN (Koszalin)

У статті системно аналізується творчість Івана Франка у польськомовних перекладах та критиці.

The Ivan Franko's creative work in the polish translations and critics has been analyzed in this article.

Po roku 1945 mamy do czynienia z nową sytuacją polityczną. Odpowiednie instytucje państwowe, prasa, wydawnictwa, ludzie odpowiadający za rozwój kultury w Polsce i organizację życia kulturalno-artystycznego zostali zobligowani do prac na rzecz rozwijania przyjaznych układów, orientacji polskiej kultury w stronę narodów radzieckich i ich kultur.

Oficjalny, przychylny stosunek czynników rządzących wcale jednak nie znaczy, że za zapoznawaniu Polaków z twórczym dorobkiem Ukraińców nie

było kłopotów, że wszystko układało się gładko. Pamiętajmy, że ukrainistyka literacka po drugiej wojnie światowej startowała z punktu niemal zerowego. Nad wymianą tych lat ciążyły następstwa wojny i polsko-ukraińskie konflikty w latach 1945-1947. Brakowało kadry ukrainistycznej i tłumaczy, specjalnej instytucji zaangażowanej w rozwoju ukrainistyki literackiej, a także w propagowaniu ukraińskich książek i czasopism. Pod koniec 1946 r. po raz pierwszy, jak informuje «*Życie Słowiańskie*», otrzymaliśmy ukraińskie periodyki literackie «*Suczasne i Majbutnie*», «*Witczyzna*», «*Dnipro*»¹. Nie bez znaczenia były tu także przez całe dziesięciolecia w warunkach wzajemnych konfliktów i waśni. Dlatego też za rzecz naturalną przyjąć należy, że postęp /w zakresie najszerzej rozumianej ukrainistyki literackiej\ będzie niezwykle powolny, wdrażać się będzie w przedsięwzięciach z zasady indywidualnych, realizowanych dorywczo na marginesie innych dyscyplin humanistycznych².

Rozpatrując chronologicznie polski dorobek krytyczny i przekładowy z twórczość Iwana Franki oraz biorąc pod uwagę pewną specyfikę w jej przekazywaniu polskiemu czytelnikowi, wyodrębniamy w swym przeglądzie kilka okresów, których cezurę stanowią rok 1956, 1970, 1989.

I

Kreśląc obraz pierwszego dziesięciolecia i oceniając polską działalność publicystyczną, popularyzatorską, krytycznoliteracką i naukową w zakresie literatury ukraińskiej, należy od razu powiedzieć, że w latach 1945-1948 tylko w znikomym stopniu stanowiła ona przedmiot zainteresowania Polaków. Nie ukazało się wtedy w Polsce ani jedno wydanie książkowe przekładów. Nie wykazują zainteresowanie literaturą ukraińską redakcje czołowych czasopism społeczno literackich «*Kuźnica*», «*Odrodzenie*», «*Twórczość*». Tylko sporadycznie, najczęściej na łamach lubelskiej «*Kameny*», «*Przyjaźni*», «*Życia Słowiańskiego*» i w kilku jeszcze pismach centralnych i regionalnych ukazywały się przeglądy, drobne notki biograficzne o pisarzach, informacje i artykuły okolicznościowe. Informacje te są przekazywane najczęściej w kontekście problematyki ogólnosłowańskiej bądź ogólnoradzieckiej. Wartość tych pozycji jest różna, i to w wielu aspektach. Niektóre są dla literaturoznawcy ukrainisty zaledwie marginesem problematyki właściwej jego dyscyplinie; inne, jak np. artykuły «*O zbliżenie narodów słowiańskich*»³, «*O współpracę Słowian w dziedzinie literatury*»⁴, «*Problem słowiańskiego porozumienia*»⁵, mają wartość dla historii stosunków literackich polsko-ukraińskich.

W kontekście ogólnoradzieckim są także podejmowane problemy ogólniejsze, np. zagadnienie współzależności pomiędzy literaturą polską a literaturą rosyjską i ukraińską, przy czym autorzy niezbyt wyraźnie sygnalizują różnice. Dodajmy, iż w ówczesnej krytyce często utożsamiano pojęcie «*literatura radziecka*» z pojęciem «*literatura rosyjska*». Zwracał na to uwagę już w roku 1947 Jerzy Jędrzejewicz.

W latach 1945–1948 powstało zaledwie kilka artykułów poświęconych wyłącznie literaturze ukraińskiej. W sumie były to jednak informacje niepełne, słabo udokumentowane, a niekiedy wręcz niekompetentne / pisano o folklorze ukraińskim, o Kornijczuku i Sklaremce/. Z grupy dawnych pisarzy ukraińskich kilka drobnych informacji doczekał się jedynie Taras Szewczenko i Iwan Franko⁶.

W 1949 r. zaszły w Polsce zmiany. Opracowano program nowej polityki kulturalnej przyjęty na szczecińskim zjeździe Związku Pisarzy Polskich /styczeń 1949/, który wytyczał kierunek rozwoju współczesnej literatury polskiej, nakładał na twórców określone wzorce artystyczne. Oznaczało to przyjęcie tych doświadczeń i tych postulatów, które obowiązywały w literaturze radzieckiej. Rzecz oczywista, że tłumacze także byli zobligowani do realizowania tego programu.

Z inspiracji czynników politycznych istotny zwrot, przynajmniej ilościowy, nastąpił w przekładach. W latach 1949–1955 ukazało się stosunkowo dużo tłumaczeń – 27 tytułów książkowych, w tym 16 większych powieści, 6 zbiorów opowiadań oraz 5 utworów dramatycznych. Trafiły wówczas do Polski, powiedzmy otwarcie, utwory bardzo słabe, na niskim poziomie artystycznym, podejmujące tematykę ideologiczną, pisane na zamówienie chwili między innymi takie jak powieści Iwana Riaboklacza «Maksym z kołchozu «Zorza», Dmytra Tkacza «Mocne plemię», Iwana Bahmuta «Szczęśliwy dzień Igora, dramat Wadyma Sobli «Za drugim frontem». Ich uchybienia pogłębiały ponadto słabe polskie tłumaczenia, nie z oryginału ukraińskiego, a z przekładu rosyjskiego.

Nieco inaczej kształtuje się dorobek przekładowy z literatury dawnej. Inspiracje i rygory administracyjne przy ich doborze odgrywały tu mniejszą rolę. Wśród dziesięciu wydanych pozycji, obejmujących zarówno utwory nowelistyczne i poetyckie, znajdujemy dzieła najwybitniejszych twórców: Tarasa Szewczenki, Iwana Franki, Mychajła Kociubyńskiego i Wasyla Stefanyka. Tę popularność, która swój szczyt osiągnęła w latach 1954-1955 /wydano wtedy obszerny tom utworów wybranych Szewczenki i po dwa tomy utworów wybranych Franki i Kociubyńskiego/.

W latach 1949–1955 niewiele odnotowujemy opracowań krytycznych poświęconych literaturze ukraińskiej. Nadal brakowało solidniejszych przeglądów dotyczących charakterystyki ogólniejszych procesów literackich na Ukrainie. Wśród prac na temat należy jedynie wymienić syntetyczne zarysy o rozwoju kultury i literatury Mariana Jakóbca⁷. Jeśli chodzi o tematykę szczegółowszą, to w omawianym pięcioleciu większą uwagę skoncentrowano na twórczości klasyków: Szewczenki, Franki i Kociubyńskiego. Szewczenko i Franko najwcześniej byli dostrzeżeni przez polskich badaczy literatury, wspomnieli o nich Marian Jakóbiec już w 1950 r. na I Kongresie Nauki Polskiej⁸. Im poświęcali więcej uwagi badacze Instytutu Polsko-Radzieckiego, powołanego w styczniu 1952 r. w Warszawie /w ramach Instytutu działał Zakład

Ukrainistyki kierowany przez prof. Mariana Jakóbca/. Na łamach «Kwartalnika Instytutu Polsko-Radzieckiego» opublikowano dwie publikacje o udziale Iwana Franki w polskim ruchu socjalistycznym i w polskiej prasie za okres od 1887-1897⁹. Rzecz oczywista, że w działalności tejże należy szukać jakiegoś przełomu /w Instytucie zajmowano się głównie literaturą rosyjską/. Określone mechanizmy polityki kulturalnej zawężyły ukraińską tematykę, ograniczały ją do tematów ściśle wyselekcjonowanych.

2

Okres po roku 1956 różni się od lat poprzednich swobodniejszą wymianą literacką, trafniejszym wyborem i selekcją utworów przeznaczonych do tłumaczenia oraz żywszą reakcją krytyki literackiej na ich wartości artystyczne. Przemiany te nie dokonują się jednak natychmiastowo. W świetle zestawień materiałowych część opracowań cechuje w dalszym ciągu niska jakość i powierzchowność, a oceny – ogólnikowość. Taki charakter mają na przykład liczne szkice, przeglądy, informacje, artykuły o Iwanie France masowo rozpowszechniane w 1956 roku z okazji stulecia urodzin pisarza ukraińskiego. Z tej okazji pisano wówczas wyjątkowo dużo; w każdym prawie piśmie, gazetach centralnych i regionalnych, literackich o pozaliterackich zamieszczano informacje o Iwanie France. Były one jednak zbyt lapidarne, eksponowały zaledwie część tego ogromnego dorobku, który zgromadził w ciągu życia Franko. Niewiele mówiły o jego działalności pisarskiej, poetyckiej czy naukowej (najczęściej eksponowały działalność społeczno – polityczną). Wiązało się to niewątpliwie z brakiem solidniejszych opracowań polskich o tym wielkim myślicielu ukraińskim, ukazało się, bowiem do tej pory zaledwie posłowie Mariana Jakóbca, do wydanych w 1955 r. «Utworów wybranych» Iwana Franki oraz kilka wspomnianych już artykułów o jego publicystyce i udziale w polskim ruchu socjalistycznym.

Gruntowniejszy i znacznie bogatszy materiał o Iwanie France otrzymaliśmy dopiero w czasie sesji naukowej, zorganizowanej przez Komitet Słowianoznawstwa PAN w kwietniu 1957 r., na której zaprezentowało swój dorobek naukowy z tego zakresu kilku znanych badaczy literatury i filologów, zarówno ukraińskich jak i polskich¹⁰. Poza programem badań twórczości pisarza i postulatami w tym zakresie przedstawionymi przez Mariana Jakóbca znajdujemy tu szczegóły o mało znanej działalności Franki w polskim Towarzystwie Ludoznawczym /1895–1897/, jego dorobku etnograficznym w czasopiśmie «Wisła» i «Lud», o kontaktach z redaktorem «przeglądu Tygodniowego» – Adamem Wiślickim. Tłumaczenia i działalność krytyczna Franki były przedmiotem rozważań Elżbiety Anczewskiej-Wisniewskiej /analiza przekładów z Mickiewicza oraz działalność na rzecz popularyzacji dorobku twórczego tego poety wśród Ukraińców/. Z okazji jubileuszu ukazał się w Polsce także popularnonaukowa broszura Mariana Jakóbca «Iwan Franko»¹¹. W

sposób syntetyczny ujmuje w niej autor sprawę stosunku pisarza do podstawowych zagadnień literatury polskiej, do poszczególnych jej przedstawicieli, a w szczególności wystąpienia Franki w polskiej prasie, kontakty z Orzeszkową, Kasprowiczem, krytyczne wystąpienia na temat twórczości Mickiewicza /m.in. jego pamiętnego artykułu w «Die Zeit»/, Goszczyńskiego, Słowackiego, Zaleskiego, Prusa, Konopnickiej.

Znacznie szczegółowiej przedstawił dorobek krytyczny Franki, jego stosunek do poszczególnych problemów literatury polskiej Mikołaj Kupłowski w swej książce «Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej»¹². Wykorzystując bogatą literaturę i materiały archiwalne wyeksponował w niej autor sprawę stosunku Franki do polskiej literatury romantycznej, jej głównych przedstawicieli, zwłaszcza Mickiewicza, do polskiego pozytywizmu, w którym widział «najzdrowsze» elementy literatury realistycznej. Próbuje też Kupłowski uzasadnić i naświetlić stanowisko Franki wobec modernizmu, słusznie lansując tezę, iż nie uznawał on autonomiczności procesu literackiego, przedkładał w dziele literackim ingerencję w sprawy narodu, niesienia pomocy ciemnym warstwom chłopskim. Trudno jednak pogodzić się z tezą o «nieprzejednanym» stanowisku Franki wobec modernizmu. Kontrowersyjność jego poglądów w tym względzie jest ogólnie znana. Z innych prac M. Kupłowskiego, dotyczących jej kwestii odnotować jeszcze należy artykuł o kontaktach Franki z Janem Kasprowiczem¹³ oraz o wypowiedziach Franki na temat twórczości Marii Konopnickiej¹⁴.

Godzi się wreszcie wspomnieć o rozprawie doktorskiej Grażyny Pazdro pt. «Iwan Franko – popularyzator literatury ukraińskiej na łamach prasy polskiej»¹⁵. Opracowanie to, aczkolwiek nie doczekało się wielonakładowego wydania, przedstawia cenną próbę syntetycznego ujęcia mało znanej działalności Franki. Jest ona również autorką kilku artykułów poświęconych współpracy Franki z petersburskim «Krajem» oraz prasą galicyjską lat osiemdziesiątych XIX wieku¹⁶. Zabrakło natomiast wśród prac krytycznych opracowań, których domagał się Marian Jakóbiec na sesji poświęconej France, o twórczości poetyckiej Franki i jej powiązaniu z polską tradycją literacką.

W polityce przekładowej po 1956 roku obserwujemy znaczną poprawę i postęp w popularyzowaniu poezji ukraińskiej. Dokonuje się w tym czasie pewnych podsumowań, obrachunków, kompletuje pierwsze zbiory w wydawnictwach specjalnych, antologiach, wypisach. Serię tę rozpoczyna pokaźny tom wypisów, teksty literatury ukraińskiej w oryginalne wraz w wstępami i komentarzami w języku polskim, wybrane i opracowane przez Mariana Jakóbca pt. «Literatura ukraińska» /1962/. Przy doborze tekstów uwzględniono szeroki wybór poezji i prozy /62 strony/ Iwana Franki. Wybory przekładów wierszy Franki znajdujemy w antologii znanego tłumacza i poety Kazimierza Andrzeja Jaworskiego pt. «Przekłady poezji ukraińskiej, białoruskiej i narodów kaukaskich» /1972/, Tadeusza Hollendra /«Z poezji ukraińskiej»/. Seweryna Pollaka, Anatola Sterna i in. Nad przekładami z

literatury ukraińskiej pracuje w tym czasie, jak wynika z naszych wyliczeń, dwudziestu tłumaczy /mamy na uwadze wydane pozycje książkowe/ - kilku z dużym doświadczeniem i dość znaczna ilość debiutantów, co wyraźnie różnicuje cały dorobek przekładowy w zakresie treści, gatunku i przeznaczenia. Znacznie wzrósł poziom pracy redaktorskiej, coraz częściej znajdujemy w wydanych książkach interesujące artykuły wstępne, przedmowy, dodatkowe informacje o autorach, Przykładem mogłaby służyć «Antologia poezji ukraińskiej» wydana pod redakcją Floriana Nieuważnego i Jerzego Pleśniarowicza /1977/. Zabrakło wśród wyborów przekładów omawianego twórcy ukraińskiego odrębnego zbioru poetyckiego.

Z prozy Iwana Franki opublikowano wówczas przedruk z wcześniej wydanych «Utworów wybranych» /1955/ jego powieść «Zachar Berkut» /1974/ w przekładzie Zofii i Stanisława Głowiaków i zbiór opowiadań /«Opowiadania», 1978/. Dodajmy, że po wojnie powieść «Zachar Berkut» wznawiano cztery razy w nakładzie stu tysięcy egzemplarzy /1950 i 195 roku w tłumaczeniu I. Tuwim-Stawińskiej, a 1955 i 1974 – w przekładzie Z. i S. Głowiaków/. Powieść ta okazała się najpopularniejszą z ukraińskiej prozy w Polsce powojennej, miała dwóch tłumaczy /zdarza się to w prozie niezwykle rzadko/ i aż cztery wydania.

Wspomniane utwory I. Franki w tłumaczeniu Z. i S. Głowiaków już dawno zniknęły z półki księgarskiej. W tej sytuacji warto by pomyśleć o następnych... Coś niecoś zmieniło się od tamtych czasów. Spróbujmy więc kontynuować rozpoczęty proces popularyzacji Franki.

Najistotniejszym wynikiem lat 1970–1980 było dalsze wzbogacenie literatury polskiej przekładami ukraińskimi, zarówno utworami pisarzy dawnych /Taras Szewczenko, Iwan Franko, Mychajło Kociubyński/, jak i utworami literatury współczesnej, których nazwiska pojawiły się w Polsce po raz pierwszy /Wasyl Zemlak, Hryhorij Tiutiunyk, Jewhen Hucala, Wołodymyr Drozd, Borys Antonenko-Dawydowycz i in./.. Na dwudziestu kilku tłumaczy jedynie Stanisław Edward Bury, Maria Dolińska, Zofia i Stanisław Głowiakowie oraz Jerzy Jędrzejewicz profesjonalnie niejako zajmują się tłumaczeniami z języka ukraińskiego. Pozostali mają za sobą jedną, maksymalnie dwie pozycje. Fakt poważnego wzrostu debiutów ma swoje pozytywne strony: poważnie uzupełnia szczupłą kadrę tłumaczy, z drugiej jednak strony – stwarza niebezpieczeństwo obniżania się ich jakości, wypuszczania na rynek księgarski utworów słabych. Zadziwia np. w omawianym okresie zjawisko wyboru utworów przez tłumaczy z właściwym sobie nihilizmem narodowym, bez tych cech, które zwykle określamy jako patriotyczne.

3

To nie przypadek, że wypowiedzi na temat twórczości Iwana Franki na gruncie polskim w latach 1945–1985 były niepełne, często powierzchowne i

wycinkowe, niejednokrotnie wyraźnie cenzurowane. Decydował o tym program nowej polityki kulturalnej przyjęty przez komunistów, który nakładał na twórców obowiązek pisania według narzuconych przez cenzurę rygorów. Niezwykle usztywnione kryteria ocen w nauce o literaturze ograniczały inwencję badaczy, zmuszały z reguły do przedstawiania materiału wybranego fragmentarycznego i unikania, niekiedy całych obszarów twórczości. Fakty te miały ogromne znaczenie nie tylko dla kształtowania odpowiedniej opinii o France wśród Polaków, ale i ich stosunku do całej literatury ukraińskiej. Praca literacka i publicystyczna ukraińskiego myśliciela nie była przecież w tym względzie marginalna. Jego działalność na rzecz współpracy literackiej polsko-ukraińskiej była wydarzeniem na miarę epoki: Franko współpracował z redakcjami wielu polskich gazet i czasopism, pisał artykuły o literaturze polskiej różnych okresów, oceniał ją krytycznie i eksponował walory społeczne. Znamienne pod tym względem były jego wypowiedzi na temat twórczości Marii Konopnickiej, Bolesława Prusa, Jana Kasprówicza, Elizy Orzeszkowej. Publicystyczna i naukowa aktywność Franki, jego erudycja – powodują, iż stał się on punktem zainteresowania polskich środowisk intelektualnych: korespondował z nim Aleksander Bruckner i Piotr Chmielowski, Jan Baudouin de Courtenay i Stanisław Zdziarski, pisał do niego Aleksander Świętochowski, Adam Wiślicki, Stefan Żeromski, Jan Kasprówicz i inni. Miarą znaczenia i przywiązania do spraw polskich jest także fakt napisania wielu poezji, opowiadań, nowel i powieści o tematyce polskiej, w tym także powieści jak «Lelum i Polelum», «Dla domowego ogniska» – w języku polskim.

Odrębne miejsce w działalności Franki miały liczne przekłady z literatury polskiej. Wśród wielu utworów wówczas przełożonych jest urywek z poematu «Roxolania» Sebastiana Klonowica i wiersze Wiktora Gomolickiego, Adama Asnyka i Andrzeja Niemojewskiego, jest wreszcie przekład «Reduty Ordony» i «Czatów» Mickiewicza, który na długo określił sposób i styl tłumaczenia poezji polskiej na język ukraiński.

Dzięki Iwanowi France losy stosunków literackich ukraińsko-polskich nabrały wprost współczesnego charakteru, wykazały cechy dotąd nie spotykane. U ich podłoża tkwiła idea zbliżenia obu narodów, myśl o wspólnym partnerstwie, wzajemnej tolerancji i rzetelności. Jego śladem poszli bliscy przyjaciele, m.in. Wasyl Szczutrat, pisarz, tłumacz i publicysta, badacz literatury, autor wielu artykułów pisanych po ukraińsku i po polsku; biograf, pisarz i działacz kulturalny Mychajło Pawłyk, który utrzymywał bliskie stosunki z rodziną Kraszewskich /jemu właśnie powierzono uporządkowanie rękopisów i ksiąg Józefa Kraszewskiego/; badacz literatury, krytyk i tłumacz Mychajło Moczulski, etnograf Wołodymyr Hnatiuk, Ołeksander Kolessa i wielu innych. W kręgu tym znajdowały się także, będące w ścisłym twórczym kontakcie z autorem «Mojżesza», Natalia Kobryńska i Ulana Krawczenko. Interesowały się one żywo polskimi stosunkami społecznymi, obyczajami, z wieloma Polakami łączyła je osobista przyjaźń.

Ten pozytywny wkład Iwana Franki na gruncie polskim w latach 1945-1985 nie został w pełni doceniony. Odpowiadając niejako na to pytanie Jerzy Litwiniuk, tłumacz «Mojżesza» /1991/ w swym posłowniu pisze: «Cóż – dla ludzi pewnego pokroju liczy się tylko to, co wewnątrzplemienne, nasze. Czego nie raczymy zauważyć zaaprobować – to nie istnieje. Nie dziwny się przeto, że do dziś tak mało wiemy o zjawisku, któremu na imię Iwan Franko»¹⁷.

Wyodrębniając okres, którego cezurę stanowi rok 1989, nie miałem na celu utożsamiania go z przełomem w zakresie badań i popularyzacji twórczości Iwana Franki w Polsce /wyodrębniłem go z racji historycznej, powstała wolna Polska i wolna Ukraina/. Można nawet od razu powiedzieć, iż nie działało się w tym czasie nic nadzwyczajnego w tym zakresie. Iwan Franko w znikomym tylko stopniu stanowił przedmiot zainteresowania. Wydarzeniem było chyba wydanie w 1992 roku poematu «Mojżesz» w przekładzie Jerzego Litwiniuka /jest on szczytowym osiągnięciem dorobku twórczego Iwana Franki/ oraz kilku prac historycznoliterackich oscylujących wokół zagadnień duchowości ukraińskiego myśliciela, jego widzenia świata, poglądów na wartości religijne i światopoglądowe.

Jak wiadomo, badacze radzieccy, jak należało się spodziewać, wykorzystują w swych badaniach przede wszystkim materiał krytyczny Franki wobec religii, Cerkwi, duchowieństwa; czynią go opoką materializmu, ateizmu, wciskają w ranki «postępowca». A przecież tak nie jest. Widzenie świata czołowego ukraińskiego pisarza i myśliciela końca XIX i początku XX wieku źle pasuje do schematów, jego poglądy są różne, czasem nawet przeciwstawne. Był okres, że odpowiadały mu programy socjalistyczne, ale był też krytykiem tych poglądów. Krytycznie odnosił się do kleru, ale też twierdził, że duchowieństwo odegrało ważną rolę w historii ukraińskiego odrodzenia narodowego, że w czasie władztwa Austrii uczyniło wiele, by podnieść stan ukraińskiej oświaty. Żył w przyjaźni z wieloma duchownymi, bywał w ich domach i przebywał w ich towarzystwie, prowadził z nimi liczne rozmowy i korespondował. Był po wpływie doktryn pozytywistycznych, domagał się niezależności wiedzy od wiary, głosił nawet ideę «Rozum władnyj bez wiry osnow», ale w latach dziewięćdziesiątych poddał tę myśl rewizji, odrzucił pogląd, że tylko wiedza może dać ludziom całkowite szczęście. Pisał utwory, wiersze opozycyjne w stosunku do religii, ale jest także autorem wierszy «poetyckiego ducha» i « poematu «Pańskie żarty» z wzorową postacią galicyjskiego duchownego, wiernym pasterzem gromady, nauczycielem i obrońcą. Iłarion Świącicki pisał, że «Franko schylił w tym poemacie swoją buntowniczą głowę przed dobrym pasterzem».

Przyjmuję za oczywiste, iż Franko zmieniał swoje poglądy. Tak samo jak za oczywiste uważam, iż był człowiekiem religijny, przynajmniej w sprawach zasadniczych. Franko sam otwarcie przyznawał się do postawy religijnej, oświadczał to i wyjaśniał w listach do przyjaciół. Wyraźnie sprzeciwiał się kształceniu bezwyznaniowemu młodzieży, a nawet zachęcał do wychowania w

wierze ojców. Poza tym, w ujęciu Franki religia jest czymś więcej niż zwykłym poglądem w zakresie zagadnień moralnych, społecznych itp. W liście do Oli Roszkiewicz z dnia 20 września 1878 roku oświadcza zdecydowanie, że nie można prowadzić wojny z przekonaniem religijnym, nie można na siłę odbierać ich «nikomu koły wony komu drogi abo swjati». W innym miejscu pisze, że w ludzkiej duszy rodzą się naturalne potrzeby wierzeń religijnych.

Stanisław Vincenz, szczerzy wielbiciel i bliski przyjaciel Franki, na postawione mu pytanie w wyżej omawianej sprawie odpowiedział: «Jeśli mowa o religijności Franki, łatwo mogłem sprawdzić, że nie tylko żył w przyjaźni z księżmi, ale chodził także do cerkwi, do której i my chodziliśmy. Tym bardziej po latach nabrałem przekonania o wysokim napięciu jego religijności, bo była boleśnie sprawdzona głęboką prawością: łączyła ufność Boga z autonomicznym sumieniem. Potwierdzał to także w swych wspomnieniach Ołeksa Wolański, ksiądz z Krzyworówni, w domu którego ukraiński poeta często się zatrzymywał.

Godną specjalnej uwagi w tej kwestii jest działalność publicystyczna Iwana Franki. Uderza ona w sam środek jego rozterek myślowych – w upowszechniane materialistyczne teorie Marska i Engelsa. Przykładem może służyć napisana przez Frankę recenzja książki Juliana Baczyńskiego «Ukraina irredentna» /1895/, przedstawiająca niedwuznacznie stosunek myśliciela ukraińskiego do marksistowskich wyjaśnień zjawisk historycznych: «W ślad za Engelsem i Kautskim – pisze Franko Julian Baczyński przedstawia «światopogląd materialistyczny», formuły do wyjaśniania najbardziej skomplikowanych zjawisk historycznych: religia – to twór burżuazji, narodowość – to twór burżuazji, państwo narodowe – to twór burżuazji itd. I wszystko to jest zależne od stosunków produkcji, jest tylko jej wytworem /.../ Kilka formułek – i człowiek kuty na cztery nogi, po prostu bierz, a i mądrość łyżką zaczerpuj. A najcenniejsze jest to, że przy pomocy takiego światopoglądu cała przyszłość jest otwarta przed tobą, jak na dłoni». W publikacji «Socjalizm i socjaldemokratyzm» z właściwą sobie energią krytykuje Franko koncepcje «socjalizmu naukowego», zarzuca autorom niepoprawność samego terminu, nie zgadza się z tym, że doktryna ta stanowi jakieś nadzwyczajne odkrycie, a zastosowanie dialektyki w badaniach socjologicznych uważa za absurd. Nie zabrakło w tych krytycznych wystąpieniach uwag ostrzegawczych, mówiących o okrutnych czasach, o ludzkiej nienawiści, antagonizmach, o tworzeniu nowej «religii» opartej na dogmatach nienawiści i walce klasowej, o utrwalaniu despotyzmu prowodyrów biurokracji partyjnej, budowaniu «świełanej przyszłości» na parlamentarnym szachrajstwie.

Z tych urywkowych tylko analiz wynika, że w oczach pisarza marksizm nie tylko stracił swoje rumieńce, ale i wartości jako system poglądów filozoficznych, politycznych i ekonomicznych.

Rzecz oczywista, że przez długie lata kwestie te przez frankoznawstwo radzieckie, jak i polskie, które było niejako zobligowane do realizowania

narzuconych z zewnątrz form, skrętnie te tematy omija bądź też udostępnia tylko we fragmentach. Są więc w latach dziewięćdziesiątych i następnych możliwości zwrócenia większej uwagi na ten twórczy dorobek myśliciela ukraińskiego. Pionierski charakter miała pod tym względem publikacja autora niniejszego przeglądu «Wierzę, w siłę, ducha...» /Klucz do duchowości Iwana Franki/» ogłoszona w «Zeszytach Naukowym KUL» poświęconym problematyce słowianoznawczej XI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Bratysławie na Słowacji /30 sierpnia – 8 września 1993/. Przedstawiając wypowiedzi na temat światopoglądu Iwana Franki, kontrowersje w jego religijności, autor wykazuje, że w latach dojrzałych Franko zakwestionował wcześniej głoszoną ideę «Rozum władnyj bez wiry osnow», skrupulatniej zaczął analizować swój stosunek do religii, Interpretacja rzeczywistości, a także funkcja społeczna utworów Franki ulega złagodzeniu. Większą rolę obecnie wyznacza poeta czynnikowi emocjonalnemu. Źródłem postępu jest zarówno umysł jak i dusza. W całym tym konglomeracie myślowym, co jakiś czas w różnych miejscach, czasem pobieżnie, to znów drobiazgowo wraca Franko do gotowego już własnego dorobku twórczego. Jest wyraźnie z niego niezadowolony. Z wieloma kwestiami się nie zgadza, co świadczy, iż musiał sam ze sobą staczać walkę. Poeta wyraźnie atakuje otoczkę pozytywizmu, jego inspiracje twórcze. Franko coraz częściej sięga po tematy irracjonalne. Przykładem może tu służyć zbiór wierszy pt. «Mij Izmaragd» /1898/, «Iż dniw żurby» /1900/ czy «Semper tiro» /1906/.

Szczytowym osiągnięciem Franki odsłaniającym postawy myślowe poety i pogląd na świat jest poemat «Mojżesz» /1905/ – najwybitniejsze dzieło poetyckie, synteza całej twórczości poety. Postać ta – wskazuje autor – fascynowała poetę całe życie. Wzmianki o Mojżeszu mamy w jego pierwszej powieści «Petriji i Dowbuszuky» /1876/, powieści «Perechresni steżky» /1900/ i kilku jeszcze utworach poetyckich. Będąc w pierwszej połowie kwietnia 1904 roku z Muchajłem Gruszewskim w Rzymie, przyglądał się postaci Mojżesza w wykonaniu rzeźbiarza Michelangelo Buonarrotiego. Fotografię tej rzeźby zachował i powiesił w domu nad swym łóżkiem.

W «Mojżeszu» stany religijne, impulsy wyobraźni, które tak często starał się tłumić Franko, zostały wyeksponowane najbardziej. Twórca wkroczył w sam gąszcz motywów religijnych – wprowadził do utworu wątki biblijne, postać Mojżesza, proroka, kapłana i posiadacza prawdy, które zdobył rozmawiając z Bogiem, włączył cały układ przekazów i zapisów stosownych do wybranego tematu. W układzie fabuły dąży do przedstawienia konkretnych idei, wzorów zachowań, postaw autentycznie chrześcijańskich. Dawny świat biblijny jest zespolony ze światem współczesnym, a zbliżają je zewnętrznie podobne sprzeczności i kontrasty. Idea kultury chrześcijańskiej ujawnia się tu przez kategorie etyczne, zasady postępowania i moralności.

Dodajmy, że cały szereg kwestii rozwiązuje autor w duchu tejże etyki chrześcijańskiej. Na przykład nie akceptuje przemocy. Zmieniać świat pragnie

innym sposobem – metodą moralną. W odwiecznym porządku ludzkim widzi nieustanną walkę dobra i zła, przy czym zło nie jest anonimowe, jest demonem. Bóg jest najwyższym dobrem, jest prawdą, jest miłością i tylko On wolny jest od słabości.

Poemat «Mojżesz» jest szczytowym osiągnięciem dorobku twórczego Iwana Franki wyrosłym z głębokich przemyśleń, długoletnich doświadczeń, jest oryginalnym indywidualnym pisarskim podejściem do spraw religii, jest wreszcie dobrym przykładem «wiary w siłę ducha». Nie ma tu wahań, które tak często nachodziły go w młodości. W hierarchii wartości stawia wiarę ponad rozum, wieczne ponad dzisiejsze, moralne ponad materialne. I jest to stosunek jednoznacznie chrześcijański.

W latach dziewięćdziesiątych środowisko naukowe Krakowa w Uniwersytecie Jagiellońskim i Wyższej Szkole Pedagogicznej, a także Akademii, Oddziału PAN i jego wyspecjalizowanych humanistyczno-filologicznych strukturach, powstały sprzyjające warunki do pogłębiania badań piśmiennictwa Rosjan i Ukraińców w ich związkach z religią, jak ich życia religijnego oraz kulturalnego Wschodnich Słowian «wczoraj» i «dziś». Czas ten przyniósł kilka znaczących międzynarodowych sesji naukowych m.in. «Unia i unicy w kulturze polskiej oraz w kulturze narodów słowiańskich» (17 do 19 grudnia 1992 roku); «Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich» (1995). przyniósł także kilka obszernych opracowań zbiorowych na te tematy.

Do problematyki unijnej, autor niniejszego opracowania włączył zagadnienie na temat «Iwana Franki poglądy na kwestie unii brzeskiej». Zagadnienie zawarte w tytule nie zostało dotychczas należycie wyświetlone. Było z rzadka jedynie sygnalizowane w artykułach naukowych bądź omijane. Chodziło tu oczywiście o myśl przewodnią Franki – jego stosunek do samego faktu przeprowadzenia unii w Brześciu i jego nastawienie wobec tego historycznego wydarzenia.

Ujawnienie tych poglądów, choćby w najogólniejszych zarysach ma duże znaczenie i ogromne wartości naukowe. Iwan Franko był myślicielem dużej rangi, znawca ukraińskiej i europejskiej myśli krytycznej, w życiu literackim i politycznym zajmował pozycję eksponowaną. Ma więc jego wypowiedź wymowę szczególną. Ważność tej opinii podnosi jeszcze i ten fakt, że w sprawach woli unitów z prawosławnymi był człowiekiem niezaangażowanym, poza tym wypowiadał się z dużego dystansu czasowego (od czasów unii minęło trzysta lat).

Konkluzją przedstawionego referatu było potwierdzenie tezy o pozytywnym stosunku Iwana Franki do unii w Brześciu. Pozwalają ponadto uzmysłwić sobie kilka istotnych związanych z nią kwestii: Franko słusznie łączył fakt przeprowadzenia unii z długofalowym procesem i dążeniami elity ukraińskiej do pojednania Wschodu z Zachodem, Franko opowiadał się po stronie unii i żywił nadzieje, iż otworzy ona przed Ukrainą wrota Europy,

odpierał zdecydowanie ataki przeciwników unii i bronił dobrego imienia jej inicjatorów, wychodził też z założenia, że pod naporem unii wśród kleru ukraińskiego nastąpiło wyraźne ożywienie intelektualne, które niosło z sobą bogatą literaturę polemiczną. Ujawnił też badacz, że unia zapuściła korzenie daleko poza krąg biorących udział w polemikach, niosła swe ziarno także do opozycji, wspierała ruch narodowy.

Szczegółowego omówienia doczekała się także rola i miejsce Biblii w twórczości Iwana Franki, a raczej niewielkiej części tego tematu. Mamy dowody na to, że Biblia była stałym przedmiotem zainteresowań Franki, uwidoczniły się w działalności literackiej, publicystycznej i naukowej. Chrystus, Bogurodzica, Mojżesz, to postacie najczęściej ukazywane w poezji ukraińskiego poety, a obok nich Kain i Piłat, po czym Mojżesz i Kain urosli do symbolu swojej epoki. Ze Starego Testamentu wyrósł poemat «Smert» «Kajina» (1889) z postacią o rodowodzie biblijnym – złoczyńcą Kainem, zabójcą brata. Jego czyn przeciwko ustanowionemu przez Boga porządkowi dał poecie pretekst do rozważań filozoficznych na temat życia i śmierci, dobra i zła, życia i wiedzy. W tym poemacie Iwan Franko podał rewizji «religię wiedzy», zakwestionował wcześniej zgłoszoną ideę «rozum władnyj bez wiry osnów», zrobił więc krok w kierunku przeciwnym do racjonalizmu. Mykoła Jewszan twierdzi, że do tego czasu w poetyckich utworach Franki uwidoczniła się «mądrość, która nie sądzi», lecz stara się zrozumieć. Stosunek Iwana Franki do Pisma Świętego, konkluduje autor omawianego artykułu, nie był niewolniczy. Franko dowolnie interpretował wątki ewangelistyczne.

W dniach 18–19 kwietnia 1997 roku odbyła się w Krakowie międzynarodowa sesja naukowa «Słowianie Wschodni. Duchowość – Kultura – Język» z okazji siedemdziesięciolecia urodzin wybitnych uczonych sławistów prof. Ryszarda Łuźnego i prof. Wiesława Witkowskiego. W roku 1998 okazuje się obszerny tom referatów wygłoszonych na sesji. Iwanowi France i jego twórczości poświęcił swój referat «Poezja moralistyczna Iwana Franki – dawne wzorce, idee, koncepcje twórcze» Jarosław Hryckowian. Odnotowuje on tu tematy, idee, obrazy, formy artystyczne dorobku przeszłości, zarówno swego, jak i innych narodów, które pełną garścią czerpie Franko; wskazuje jak wiele włożył wysiłku, by zgromadzić ten materiał: penetrował archiwa cerkiewne, robił odpisy, tylko sobie wiadomymi sposobami zdobywał stare zbiory i gromadził je w swojej bibliotece. Wiele z nich opracował naukowo, a opisy publikował w czasopiśmie. Idąc śladami wspomnianych zainteresowań, poeta opublikował w 1898 roku zbiór moralno-etycznych pouczeń «Mij Izmarahd», trzynaście lat później uzupełnił i wznowił tę książkę. Autor szeroko uzasadnia tezę, iż przy całym sceptycyzmie Iwana Franki, jego wątpliwościach, religijne obrazy i symbole były dlań niezwykle «żywotnym», stanowiły najczystsze i najlepsze źródło twórczości, dawały wzorcowe przykłady do przekazywania ich z pokolenia na pokolenie. Franko «uduchawia» dawne utwory, czerpie z nich natchnienie twórcze i podstawowe wątki, które idą w parze z jego intuicjami

filozoficznymi. Jest w nich otwarty i pełen szacunku dla kultury chrześcijańskiej, dla jej uniwersalnych sformułowań etycznych.

W analizowanym przez nas okresie na uwagę zasługuje też zaprezentowane po raz pierwszy czytelnikowi polskiemu dzieło Franki «Mojżesz» w tłumaczeniu Jerzego Litwiniuka.

Bilansując stan badań polskich nad recepcją twórczości Iwana Franki w okresie powojennym należy stwierdzić, że prezentuje on w swej masie materiał obfity, dokumentarny, bibliograficzny, także w zakresie tłumaczeń twórczości pisarza. Momenty szczególnego zainteresowania wystąpiły po roku 1956.

W pierwszym okresie, na zasadzie bezwładu, ukazywały się informacje, przekłady drobnych utworów, powiedzmy ogólnie, nie pierwszej wartości, ideologiczno «pewne». Momenty szczególnego zainteresowania wystąpiły w 1957 r. w setną rocznicę jego urodzin i miały charakter święta niemal narodowego. Informowały o Iwanie France pisma centralne i regionalne, pokazywały go jako działacza socjalistycznego, przyjaciela Ludwika Waryńskiego, pisarza biedoty wiejskiej i robotników. Gruntowniejszy i cenniejszy materiał przyniosły referaty polskich slawistów i ukrainistów wygłoszone w kwietniu 1957 r. na dwudniowej sesji poświęconej Iwanowi France (stan i potrzeby badań, działalność Franki w polskim Towarzystwie Ludoznawczym, jego dorobek etnograficzny, tłumaczenia i działalność krytyczna na rzecz literatury polskiej).

Wśród tłumaczeń z Franki, obok drobnych utworów, które dawały argumenty dla poparcia określonych tez politycznych, ukazuje się zbiór opowiadań, powieść «Zachar Berkut» (tłumaczona z języka rosyjskiego), «Utwory wybrane» w dwóch tomach i z dramatów «Majster Czyrniak» wydany za staraniem TPPR w Krakowie. Jest to w zasadzie wszystko, co wydano w latach powojennych z twórczości Franki na język polski. Jediną książką z przebogatej spuścizny poetyckiej poety był poemat «Mojżesz» wydany w 1991 roku.

W latach następnych niewiele odnotowujemy opracowań krytycznych poświęconych Iwanowi France. Znamiennym faktem na gruncie ukrainistyki polskiej był monograficzny zarys pióra Mikołaja Kupłowskiego pt. «Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej» (1974). Fragmenty tej książki były rozwinięte w artykułach książkowych Kupłowskiego m.in. o Iwanie France i Mickiewiczu, Janie Kasprowiczu, Bolesławie Prusie i Marii Konopnickiej. Godzi się wreszcie wspomnieć o rozprawie doktorskiej Grażyny Pazdro pt. «Iwan Franko – popularyzator literatury ukraińskiej na łamach prasy polskiej» (1976).

Okres trzeci, rozpoczynający się po roku 1989, wyróżnia się tym, iż przedsięwzięto w nim kilka tematów w zakresie problematyki religijnej w twórczości Franki.

PRZYPISY

1. Zob. «Życie słowiańskie» 1946 nr 9–11, s.336
2. J.Hryckowian. Literatura ukraińska w przekładach i krytyce polskiej lat 1945–1985 //Studia Polono-slavica-orientalia. Acta Literaria XII. – Ossolineum 1990, s. 139.
3. J.Bojar. O zbliżenie narodów słowiańskich//Wieś i Państwo 1946 nr 8.
4. T.S.Grabowski. O współpracę Słowian w dziedzinie literatury//Życie Słowiańskie 1946 nr 2 s. 44–46.
5. J.Paweł. Problem słowiańskiego porozumienia// Dziś i Jutro 1946 nr 7, s.2.
6. E.Gorodecka. Taras Szewczenko (1814-1861)//Wolność 1946 nr 57, s. 4; A.Atlas. Iwan Franko (w trzydziestą rocznicę śmierci wielkiego syna narodu ukraińskiego)//Przyjaźń 1946 nr 3–4, s. 16–17; J.Olszański. Ludowy pisarz Ukrainy (w 90-ą rocznicę urodzin I.Franki) //Wolność nr 191, s. 4.
7. M.Jakóbiec. Źródła i drogi rozwojowe kultury ukraińskiej //Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego 1955 nr 1–2, s. 100–123; M.Jakóbiec. Wzmacniamy więzy kulturalne między Polską Ludową a Ukrainą Radziecką //Nowe Drogi 1954 nr 10, s. 89–100.
8. M.Jakóbiec. Stan i potrzeby naukowe badań nad stosunkami literackimi polsko-radzieckimi //Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego 1952 nr 1, s. 7–28.
9. J.Kozłowski. Iwan Franko a polski ruch robotniczy w Galicji w latach 70–80 wieku XIX //Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego 1954 nr 1, s. 93-108; K.Dunin-Wąsowicz. Publicystyka Iwana Franki w prasie ruchu ludowego w Galicji //Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego 1955 nr 1–2, s. 232–258.
10. Materiały te były opublikowane w piśmie «Slavia Orientalis» 1958 nr 1. Numer ten w całości poświęcono Iwanowi France.
11. M.Jakóbiec. Iwan Franko //Warszawa 1958, s.74.
12. M.Kuplowski. Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej //Rzeszów WSP 1974, s. 300.
13. M.Kuplowski. Franko i Kasprowicz //Slavia Orientalis 1974 nr 2, s. 189–201.
14. M.Kuplowski. Iwan Franko o twórczości Marii Konopnickiej //Slavia Orientalis 1976 nr 4, s. 473–483.
15. W roku 1976 na Wydziale Rusycystyki i Sławistyki Uniwersytetu Warszawskiego obroniona została rozprawa Grażyny Pazdro pt.»Iwan Franko – popularyzator literatury ukraińskiej na łamach prasy polskiej».
16. G.Pazdro. Współpraca Iwana Franki z petersburskim «Krajem». Addenda: Bibliografia publikacji Iwana Franki zamieszczonych w petersburskim «Kraju» (1885–1889) //Studia Polono-Slavica-Orientalia. Acta Litteraria VI. – Warszawa Ossolineum 1980, s. 185–202.
17. J.Litwiniuk. Iwan Franko (posłowie) //I. Franko. Mojżesz przeł. J.Litwiniuk. – Warszawa 1993, s.98.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ярослав Грицковян – доктор філологічних наук.

Наукові інтереси: актуальні проблеми української літератури.

МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ, ТЕКСТОВА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ТА ОБРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ

Роман ГРОМ'ЯК (Тернопіль)

У статті пропонується модель укладання наукових збірників на основі інтерпретаційних спільнот, що органічно постають у процесі літературної рецепції і міжкультурної взаємодії, в якій бере участь літературознавець.

In this article it is proposed the model of scientific works compiling which based on interpretive communities. These interpretive communities are arising in the process of literary reception and intercultural co-operation in which the literary scholar takes part.

Назріла необхідність осмислювати механізми і домінанти функціонування в науковому дискурсі рецептивно-комунікативного підходу до культур у діалозі різних поколінь літературознавців.

Проблема літературної/міжлітературної рецепції почала активно розроблятися на стику 60–70 років ХХ століття в багатьох країнах, передусім у Німеччині. Одним з її adeptів був молодий тоді філолог М. Зимомря [3]. Сьогодні це – багатоаспектна проблема і вже становить один з наукових напрямів, який модифікується різними вченими в національних культурах у зв'язку зі зміною багатьох наукових парадигм [2].

Літературне життя як наукове поняття давно використовується у спілкуванні літераторів – ким би вони як діячі культури не були: письменниками, освітянами чи видавцями. Літературознавці також виокремлюються у цілком конкретному стосунку до літератури як одного з видів мистецтва – явища, що заповнює простір культури. Оскільки той простір структурується насамперед у межах національно-адміністративних одиниць, то помітних і дошкульних непорозумінь у людському спілкуванні не відбувається.

Діяльність популяризаторів, критиків, дослідників, видавців своєю предметною спрямованістю увиразнює зміст літературно-культурного життя в регіонах тамтешніми організаціями, установами, у яких фахівці знають один одного, навіть, спілкуючись, обмінюються досвідом. Принаймні вони залишаються поінформованими, відповідним чином компетентними в реаліях тієї сфери, що їх цікавить.

Такий геополітичний, адміністративно-організаційний вимір у людському спілкуванні, здається, є очевидним і samozрозумілим у статично-традиційному форматі. Та досить той розтин урухомити, як наростають лавиноподібно відмінності, неузгодження і непорозуміння. Вони-то й залагоджуються, усуваються через спілкування, координації дій і діяльності. Будь-яка динаміка в перших-ліпших спільнотах безнастанно

відтворює потребу в організаційній діяльності, в усвідомленні ваги порозуміння, якщо не повної злагоди...

Але динаміка, зумовлена переміщенням конкретних особин, спільнот; віковим зростанням суб'єктів; збагаченням життєвого досвіду, розширенням горизонту фахівців, значно ускладнює, а то й унеможлиблює оптимальне спілкування ровесників, представників одного покоління, особливо міжвікових угруповань, що опиняються в якомусь ареалі, адміністративному терені.

Важливу домінуючу роль починають відігравати світоглядні, релігійно-визнаннєві, методологічно-наукові парадигми, індивідуально-ментальні звички й уподобання.

Творчо-мистецькі колективи, науково-інтелектуальні об'єднання – промовисті об'єкти для осягнення цього предмета. Нас у цьому плані цікавлять передусім діячі науки, науково-навчальні заклади, що з часом набувають досвіду, публічного розв'язання конфліктів. Серед загалу українських літературознавців, які ще активно трудяться в академічному й навчально-вишкільному середовищах, співіснує кілька поколінь: від аспірантів-пошуковців; асистентів-кандидатів наук; до доцентів із визначеним колом наукових інтересів; вони через докторантуру впевнено прямують у професорські надійні лави аж до 70–75 літніх ювілянтів, що готуються до виходу на заслужений відпочинок. Вибір тем і проблематики дисертацій двох рівнів і присвоєння тим фахівцям відповідних учених звань – це не тільки традиційний ритуал, а й стимулювання фахового зростання завдяки диференційованій системі оплати праці, висування тих людей на відповідні адміністративно-управлінські посади. Так чи подібним чином практикується в цілому світі, що й засвідчують співвідносні й сумірні за жанрами наукові праці, їхня публікація. Проте вже справи з визнанням серед свого покоління і в межах регіону чи тим більше – у загальнонаціональному просторі своєї держави, дивним чином (часто несподівано!) пов'язані з типом мислення, оновленням традицій і парадигм у відповідній галузі літературознавства, типом дискурсивної практики. Це – не просто обранці долі, улюбленці владних структур, як воліють говорити політики й провідники певних спільнот, а цілеспрямовані філологи-науковці, що зрештою розбудовують й утверджують свої школи, виразно позначені (марковані) новими поняттями, термінами, концепціями. Цьому сприяють регулярні – щорічні або (як у нас повелося) п'ятирічні плани, звіти, конференції, конкурси, завершені проекти.

Відомий усім діячам навчальних закладів і наукових установ згаданий тут триб життя науковців усе-таки має закономірне підґрунтя, яке насправді мотивує критерії поцінування результатів праці нашої галузі і пошанування здобутків у цій сфері навіть за умов радикальної зміни соціокультурних умов, тим більше ідеологічних предилекцій.

Відомо, що передусім привертають увагу суспільності виміри кількісні: частота публікацій, кількість книг, підручників тощо. Вони засвідчують працьовитість, зосередженість учасників літературного життя на певних проблемах, на творчості популярних митців, уміння вчасно реагувати вчених на вартісних появах. Але не менш відомі й непоодинокі факти пристосування деяких літераторів до нових ситуацій, до модних віянь, проголошених політиками доктрин. Надто швидко такі новації видають свою минуцність, кон'юктурність і т. под. Серед різних поколінь науковців подібні прояви бувають і спостерігаються. Скороминуцність – їхня доля в історії культури.

Однаке, попри такі операції чи накладні витрати зусиль в інтелектуально-духовному житті країни, епох, пильнішої уваги заслуговують ті форми наукової діяльності, які мають іманентну закоріненість у культуру свого народу, органічно пов'язану з міжкультурними взаєминами, з атрибутами неперебутності питомого життя нації. Якщо йдеться про літературу й літературознавство, то, на моє переконання, до таких феноменів належить естетичне сприймання мистецьких творів (літературна/міжлітературна рецепція), здатність людини їх тлумачити, невтомно інтерпретувати й віддаватися діалоговості культури в будь-якій іпостасі. Це – атрибути особистісні, індивідуально неповторні, але саме з них виростають естетичні цінності, що мають суспільне значення. Недаремно пильні обсерватори літературного життя не віддаються сваволі винахідливих інтерпретаторів, а то переконливо промовляють, хоча про них і запально полемізують, так звані інтерпретативні спільноти учасників культурного життя, а також міжлітературні центризми [9]. Ці поняття обіймають групи вчених-однодумців, які не тільки причетні до літератури, а й визнають і практикують подібні підходи до художніх текстів. Основою основ згаданих понять і методичних операцій, методологічних засад був і залишається такий феномен безпосереднього читання текстів, на ґрунті якого формується естетичне сприймання художніх творів – літературна рецепція. Ця духовно-творча діяльність має різні рівні, етапи, типи, але неодмінно передбачає особистісний контакт реципієнта з текстом, і жодні замітники, посередники, інновації, що економлять час філолога, справі не зарадять: сенсорно-чуттєва активність є *передумовою* винахідливих інтерпретацій, дотепних методик, найнесподіваніших теорій, що не підміняють естетичної за своєю природою діяльності ні шифрограмами, ані кодуванням різного виду семіозису.

Не забігаючи за обрії прогнозування, не відкидаючи наперед тих інновацій, які неодмінно згодом поставатимуть у нашому житті, хочу обстоювати, здавалось би, очевидне: ті *соціокультурні явища*, без функціонування яких літературознавство перетворюється в інтелектуальне штукарство утаємничених каст. Аналогічно до того, як рід людський

продовжується у взаємному коханні протилежних статей, так і без літературної рецепції, міжкультурної взаємодії і без текстової інтерференції (називаймо це як завгодно – діалоговістю, інтертекстуальністю, відшуковуючи численні варіанти – нюанси), *наука про літературу* занепащуватиметься, якщо філолог поставатиме самотником, потішаючись Стусівським «себесобоюнаповненням» або концептом М.Бахтіна «вненаходимости». І один, і другий терміни постали в контекстуальному просторі цілком доречно на певному рівні людської індивідуалізації, чи радше «індивідуації». Ті ж, хто береться розбудовувати філософську естетику чи культурологічний дискурс, не знаючи втішання текстовим задоволенням, некомфортно почуваються в літературному житті; зрештою, відходять на його маргінеси, стаючи адептами раціоналістичних, ірраціональних парадигм. І нехай! Не узурпуймо розмаїття когнітивних можливостей.

На разі розходиться про суспільно-соціальну вагу такої непогамовної діяльності, яку провадили вчені різного формату, у різних культурах, справжніх подвижників, яких зафіксовано в знаних виданнях [2; 4; 5; 7].

Багаторічна наукова, дидактично-навчальна, просвітньо-пропагандистська діяльності наших колег, учителів, наставників молоді і т. под. Не протиставляється тим концептуалістам, засновникам нових наукових шкіл, прокладачам шляхів у невідоме і незвідане, яких також у цьому контексті варто згадувати [6; 7; 8; 9].

При тім і в першому, і в другому випадках увипуклюється один чинник – *міжнародні контакти*, участь у багатьох наукових конференціях. Праця у вищих навчальних закладах кількох країн, багатокультурність (мультикультуризм) – знамення сучасної доби, як і плюралізм, багатопартійність у демократичних суспільствах. Отож, перебування у різномовних наукових колективах уможлиблює і пришвидшує ознайомлення з досвідом інших науковців, з новими парадигмами, сприяє все це і засвоєнню інших концепцій, парадигм.

Разом з тим є ще один культурно-локальний фактор, який, потрапляючи в горизонт літературознавця, концентрує його увагу на певних мистецьких цінностях, що – постійно чи періодично – активізує наукову діяльність вченого. Йдеться про письменників – уродженців краю чи в певний спосіб пов'язаних з ним. Відзначаючи пам'ятні дати з життя таких діячів, особливо круглі ювілеї, літературознавець, який працює у місцевому закладі, опрацьовує творчість письменника, досліджує його спадщину, виступаючи в місцевій і центральній пресі з доповідями, повідомленнями про досягнення, місце і роль митця у культурному житті, у літературному процесі. У такий спосіб нагромаджуються спостереження пропагандиста-популяризатора, розширюються дослідницькі обрії, урізноманітнюється й жанрово-стильова палітра. Така ритуально-просвітня діяльність еволюціонує від літературного краєзнавства через публіцистику

до реінтерпретативних моделей, бо нові обставини цьому сприяють, а когнітивно-етичні чинники гостро вимагають новизни, свіжості подачі інформації. Стаючи стабільним учасником ювілейно-ритуальних заходів, літературознавець навіть з амбіційних міркувань не може залишатися в статусі просвітителя, а поступово прилучитися до *спільноти інтерпретаторів*, внаслідок чого одних її учасників вчений підтримує, з іншими полемізує, з третіми солідаризується, відсилаючи своїх слухачів до напрацювань інших знавців літератури певних жанрів чи фахівців з інших дослідницьких стратегій.

В Україні вже утвердився календар знаменних дат, канон класиків загальнонаціонального рівня, як і авторитетів для кожного регіону. Тому легко можна передбачати, у яких університетах, обласних письменницьких організаціях будуть пріоритетними подібні ювілейно-пропагандистські заходи, і хто з літераторів і літературознавців опиниться в їхньому центрі.

Відрадною є і тенденція до демонополізації видатних постатей, спадщину яких вивчає кожен шанувальник, фахівець з історії української літератури незалежно від місця праці й проживання. Більше того, погляд з іншого ракурсу часто уможлиблює увиразнити творче обличчя письменника, застосувати іншу методіку інтерпретації його спадщини чи окремих творів.

У контексті вже сказаного діяльність професора Миколи Зимомрі – уродженця Закарпаття, українського германіста, який наукову стежку протоптував на широких обширах від Берліна до Москви, відтак від Ужгорода до Слупська і Кошеліна, а поміж тим – від Кіровограда до Дрогобича, буваючи і в Києві, і навіть у Тернополі, – і все це були не туристсько-етнографічні мандри, а передусім лекції, виступи на конференціях і захистах дисертацій. Обрій цього науковця, педагога з журналістським покликанням, який володіє культурними надбаннями кількох народів, дає йому надійне підґрунтя міцно стояти в міжлітературному рецептивному просторі.

Він замолоду, як свідчать його фахові праці, що появлялися ще в 70-х роках ХХ ст. («Die Rezeption ukrainischen Literaturgutes im deutschen Sprachgebiet von Anfangen bis 1917»; «Die Rezeption Taras Schewtchenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917»), а згодом і протягом 80-х («Die internationale Gemeinschaft von Kulturen. Interliterarische Beziehungen und die Rolle Übersetzung im kunstlerischen Prozess») простежував міжкультурні зв'язки. Все це дало змогу розширення його літературних контактів з низкою активних учасників літературного життя і входження у подібні інтерпретативні спільноти, сприяло розбудові відповідних парадигм.

З цим і привітаймо вченого з нагоди його 60-ліття.

З роси і води, Вам, шановний Колего!

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / За ред. Р.Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видав.відділ ТНПУ, 2006. – 286 с.
2. Джерела інтерпретації. Источники интерпретации. Ювілейний збірник на пошану професора Юрія Борева. – Дрогобич: Коло, 2005. – 762 с.
3. Зимомря М. Німеччина та Україна: У нарисах взаємодії культур. – Париж – Львів – Цвікау: Зерна, 1999. – 150 с.
 - а) Микола Зимомря. Бібліографічний покажчик / Уклали В.В.Гомоннай, М.І.Талапканич, І.В.Хланта. – Ужгород, 1996. – 56 с.;
 - б) Бібліографічний покажчик публікацій професора Миколи Зимомрі / Уклали О.М.Білоус, О.М.Юрош. – Кіровоград: Нова книга, 2002. – 71 с.
4. Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту. Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса: Астропринт, 2003. – 351 с.
5. Сівач духовності. Збірник спогадів, статей і матеріалів, присвячених Володимиру Полеку. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 460 с.
6. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
7. Dialog. Komparatystyka. Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czaplejewiczowi w 40-lecie pracy naukowej i dydaktycznej. – Warszawa: Wydział Polonistyki UW.–2002.–571s.
8. Ďurišin Dionyz. Teoria medziliterarneho procesu I. – Bratislava: Ustav Svetovej literatury SAV; 1995. – 119 s.
9. Durisin Dionyz a kolektiv. Medziliterany centrismus stredo-europskych literatur. – Brno – Bratislava – Budejovice: Pedagogicka fakulta Jihoceske Univerzity Ceske Budejovice, 1998. – 160 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Роман Гром'як – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.

Наукові інтереси: теорія літератури, франкознавство, рецептивна естетика, компаративістика.

UNIwersytet: PONAD CZASEM I PRZESTRZENIĄ

Kazimierz DENEK (Poznań)

У статті зроблено спробу окреслити значення університету як чинника понад часом і простором у художньому вимірі.

In this article an attempt has been made to the outline of the importance of the university as the component between time and space in the dimension of art.

«Wiem dobrze, że do mnie nic nie należy oprócz myśli, która niezakłócona pragnie wypłynąć z mojej duszy i każdej pomysłnej chwili, którą dobry los pozwala mi się dogłębnie rozkoszować»

(Johann Wolfgang Goethe)

60-lecie urodzin Pana Prof. zw. dr hab. dr h.c. Mykoły Zymomryi stwarza naturalną okazję do syntetycznej refleksji nad dokonaniami Jubilata. Są one imponujące. Dowodzi tego Jego 11 książek autorskich, 1 współautorskiej, 8 pod redakcją oraz 680 artykułów naukowych w języku: niemieckim, polskim, rosyjskim i

ukraińskim¹. Mają one wymiar dość rozległy, ale też wyraźnie zarysowany. Koncentrują się one na teorii przekładów, literaturoznawstwa porównawczego i metodyki nauczania języków obcych. W tych zakresach Jubilat jest autorytetem o uznaniu międzynarodowym. Znany jest także z cennych referatów wygłaszanych na konferencjach naukowych w Polsce. Należy do orędowników współpracy naukowo-badawczej uczonych Polski i Ukrainy oraz zbliżenia i pojednania między obu narodami. Świadczą o tym m.in. takie pod jego redakcją książki, jak: *Ukraina – Polska. Kultura. Wartości. Zmagania duchowe*, Koszalin 1999; *Tożsamość i partnerstwo. Studia z dziejów najbliższego sąsiedztwa*, Koszalin 2000; *Ukraina – Polska. Studia naukowe*, Kirowograd – Koszalin 2004; *Ukraina – Polska. Monolog – dialog kultur*, Kirowograd – Drohobycz – Koszalin 2004.

Profesor swoją tytaniczną aktywnością naukową, autorską i edytorską unaocznia związek jaki występuje między czynami i zapisanymi słowami. Pierwsze z nich zdarzają się i znikają w przeszłości. Żeby zatrzymać je potrzebne są słowa. Zaświadczają one o czynach.

Wspomniany jubileusz jest stosownym momentem żeby wyrazić Panu Prof. zw. dr hab. dr h.c. Mykole Zymomryi uznanie i złożyć najlepsze życzenia owocnej pracy w służbie nauce – zwłaszcza, że jak mówi Autor «darem jest służba nauce»² - w dobrym zdrowiu i prosić o przyjęcie dedykowanego Jemu tekstu «Uniwersytet: ponad czasem i przestrzenią».

1. Nowa filozofia edukacji

U podstaw «nowej filozofii edukacyjnej» z uniwersytetem na czele³ znajdują się zmiany. Dotyczą one konfiguracji społeczeństw, wartości, kultury, nauki, edukacji², polityki. Istotne z tych zmian to:

- «**społeczeństwo wiedzy**» wyraża Ideę, że wiedza daje energię, dzięki której można osiągnąć sukces (jako kluczowe źródło ekonomii). Wszystkie organizacje będą musiały w przyszłości być organizacjami «wiedzy». dotyczy to także uniwersytetów.

- «**przyspieszenie czasu i przekroczenie przestrzeni**» (*ponad czasem i przestrzenią*). To bliskie nawiązanie do rewolucji w technologiach informacyjnych i komunikacyjnych. Ale to znacznie więcej niż ponadczasowe i ogólnoswiatowe rynki finansowe. Posiada to ważny wymiar kulturowy, ponieważ wpływa na sposób, w jaki ludzie przeżywają czas (oszczędzamy czas tylko po to, by poczuć, że jest go mniej; życie w przedłużającej się terażniejszości nie zawsze jest komfortowym doświadczeniem), a także jak stykamy się z przestrzenią (jako wirtualne społeczności wypieramy przestrzeń rzeczywistą). Ponad 30 lat temu Georgie Steiner zauważył, że krzyk w wierszu jest głośniejszy niż na ulicy.³ Dla szkolnictwa wyższego te zmiany niosą ze sobą fundamentalne konsekwencje. Być może uniwersytety w obecnej formie zastanawiają się nad szczególnym opracowaniem dynamiki organizacyjnej,

¹ O.M.Bilous, O.M. Jurosz: Bibliograficzny pokaznik publikacji profesora Mikoli Zimomri, Winnica 2002.

² M.Zymomrya (red.): *Dar služiti nauči*, Užgorod 2000.

³ K.Denek: *O nowy kształt edukacji*, Toruń 1998.

która nie jest już adekwatna do współczesnych wyzwań. Być może okaże się, że kursy akademickie, profesjonalne szkolenia, badania i uczoneść zostały razem zestawione tylko dla reprezentacyjnych przyczyn. Obecnie, być może, oddalą się one od siebie, by połączyć się w nowy sposób (globalne sojusze bądź uczenie on-line).

- **«społeczeństwo ryzyka»**. Masowe szkolnictwa wyższe produkuje miliony lepiej wyedukowanych, mniej zróżnicowanych i bardziej krytycznych obywateli. W tym samym czasie odnosząca sukcesy nauka wpycha je w obszary, gdzie tradycyjne formy naukowego dochodzenia (redukcjonizm, empiryzm, techniki eksperymentalne) są mniej efektywne. Zamknięcie kontrowersji staje się coraz trudniejsze, Pytania gromadzą się szybciej niż odpowiedzi. Można odczuć, że sprawy wymykają się spod kontroli. Uniwersytety uważają, że są nieznanym terytorium. Więcej się od nich wymaga, niż one same są w stanie dostarczać niezawodnych rozwiązań.¹ Upatruje się ich w nowym rozumieniu edukacji. Polega ono na odchodzeniu od edukacji tradycyjnej (podającej, przekazującej, uniformizującej) do tej, która preferuje indywidualny wysiłek studenta, jego samorozwój, autokrację. Nowe rozumienie edukacji opiera się na takich jej cechach, jak: ciągłość (ustawiczność studiowania), wielowymiarowość (wielostronność, obejmowanie różnych aspektów rzeczywistości), interaktywność czyli ukierunkowanie na indywidualny i integralny rozwój studenta i społeczeństwa.² Uwzględnia też nowe wymiary edukacji. Ma ona przygotować nowe pokolenia do: pluralizmu; demokracji (przedstawicielskiej i uczestniczącej); otwartości, tolerancji i szacunku dla innego środowiska naturalnego i kulturowego; równości, negocjacji i współistnienia; samodzielności myślenia i działania, dialogu³, współdziałania i współpracy, odpowiedzialności globalnej.⁴

Wraz z nowym rozumieniem edukacji zmianie uległy jej cele, nadrzędne wobec nich wartości i ich hierarchia.⁵ Wartościami wspólnymi dla edukacji państw Unii Europejskiej są: prawa człowieka (godność osoby); ochrona praw i swobód człowieka; praworządność demokratyczna; równość szans jednostek; budowanie «kultury pokoju», odrzucanie przemocy; poszanowanie innych ludzi, respektowanie praw mniejszości narodowych i etnicznych; solidarność międzyludzka; zrównoważony rozwój; ochrona ekosystemu; odpowiedzialność jednostkowa. Opierając się na nich przyjęto następujące strategiczne cele edukacji: równość szans edukacyjnych; demokratyzacja edukacji; rozwój aktywności twórczej człowieka; autokracja; szacunek dla różnicy.⁶

¹ P.Scott: The future of general education in mass higher education system, "Higher Education Policy" 2002, nr 15.

² Edukacja wobec wyzwań XXI wieku, red. I.Wojnar, J.Kubin, Warszawa 1997.

³ Edukacja w dialogu i reformie, red. A.Karpińska, Białystok 2002; Kreatorzy edukacyjnego dialogu, red. A.Karpińska, Białystok 2002.

⁴ A.Bogaj: Kształcenie ogólne. Między tradycją a ponowoczesnością, Warszawa 2000

⁵ K.Denek: Wartości a edukacja w szkole wyższej, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2003, t. 22; K. W.Wróblewska: Wartości w edukacji uniwersyteckiej, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2003, t. 22.

⁶ K.Denek: W kręgu edukacji, krajoznawstwa i turystyki w szkole, Poznań 2000.

2. Czy kryzys tożsamości uniwersytetu?

O istocie, pozycji i prestiżu uniwersytetu decydują respektowane przez niego podstawowe jego cechy konstytutywne i funkcje. Gdy mówimy o cechach konstytutywnych, na których bazuje uczelnia o charakterze uniwersytetu wówczas mamy na uwadze jej autonomię (wolność akademicką w zakresie dydaktyki, badań naukowych i upowszechniania ich wyników)¹, różnorodność, komplementarność badań i kształcenia, poszukiwanie prawdy.²

Podstawową funkcją uniwersytetu jest uprawianie nauki czyli «*obsługa wiedzy polegająca na jej tworzeniu, przechowywaniu, aktualizowaniu i przekazywaniu*».³ Zwolennicy «*urynkowienia*» uniwersytetu do klasycznej J.H.Newmana funkcji tej uczelni dołączają stosowanie (wdrażane do praktyki) wiedzy (badań naukowych). Funkcje te w aspekcie zatrudniania absolwentów uniwersytetu zgodnie z wymogami rynku pracy są pojmowane jako: **ogólne** (podniesienie poziomu wiedzy, kształtowanie systemu wartości, postaw i osobowości studentów), **specjalistyczne** (zapewnienie podstaw wiedzy odpowiadającej zawodom, które wybrali studenci, w niektórych dziedzinach bezpośredniego przygotowania do zawodu) i **akademickie** (przygotowanie pracowników naukowo-dydaktycznych, nauczycieli przyszłych pokoleń studentów).

W trakcie realizacji tych funkcji uniwersytet kieruje się wewnątrznie autonomią (tradycjami akademickimi). Na zewnątrz poddawany jest on naciskom i interwencjom na rzecz funkcji profesjonalizacji i spełniania żądań rynku pracy.

D. Zohar i I.Marshall zalecają życie raczej pytaniami niż odpowiedziami w nadziei, że pewnego dnia doczekamy się ich rozstrzygnięć.⁴ Zatem postawmy je.

Czy współczesny uniwersytet w Polsce, Europie i na świecie przechodzi chwilowe załamanie społecznego zaufania i fundujących go wartości⁵, czy może kryzys tożsamości? Czy nieuniknione jest traktowanie przez niego swej aktywności w kategoriach *business* a nie *education*? Czy ma on szukać rozwiązania swych problemów w tradycji czy w dostosowywaniu swej organizacji do wymogów cywilizacji informacji konceptualizowanych przez Organizację Współpracy Ekonomicznej i Rozwoju (Organization for Economic Cooperation and Development – OECD), Bank Światowy, UNESCO? Czy możliwe jest we współczesnym uniwersytecie godzenie badań i kształcenia na najwyższym poziomie? Czy uniwersytet musi dryfować w stronę coraz lepiej zarządzanej korporacji i menadżeryzacji, czyli biurokratycznej strukturze

¹ Z.Melosik: Uniwersytet i społeczeństwo, Dyskursy wolności, wiedzy i władzy, Poznań 200; Uniwersytet – między tradycją a wyzwaniem współczesności, red. A. Ładzyński, J.Raińczuk, Kraków 2003..

² J.Brzeziński: Rozważania o uniwersytecie, (w:) Edukacja wobec zmiany społecznej, red. J.Brzeziński, L.Witkowski, Toruń 1996; W.Stróżewski: O idei uniwersytetu, (w:) W kręgu wartości, red. W.Stróżewski, Kraków 1992.

³ E.P.Smith: Killing the spirit, London 1990.

⁴ D.Zohar, I.Marshall: Inteligencja duchowa, Poznań 2001.

⁵ K.Denek: Wartości a edukacja w szkole wyższej, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2003, t. 22.

walczącej z konkurencją podobnych, osamotnionych instytucji poszukujących konsumentów sprzedawanych przez siebie usług edukacyjnych?¹

Coraz trudniej opierać działalność uniwersytetu na państwie narodowym, jego kulturze oraz wychowaniu i kształceniu dla niego. Znajduje się ono w odwrocie w sytuacji jaką niosą przemiany, zmierzające ku postmodernistycznie zunifikowanemu, globalnemu społeczeństwu konsumpcyjno-informatycznemu w ramach integracji państw Europy.

Czy jednoczącej się Europie – gdzie badania i kształcenie mają zmierzać ku myśleniu ponadnarodowemu, integracji a nie izolowaniu tradycji narodowych – potrzebny jest wąsko pojmowany uniwersytet narodowy? Warto jednak pamiętać, że jakkolwiek Unia Europejska to jedno państwo, ale nie jedna Ojczyzna, lecz wiele ich, które powinny zachować swoją tożsamość i nie tracić wiele ze swej oryginalności i tradycji.² Na nie wiele się tu zdadzą odwoływania do rozumu i kultury. Idee te nie wzbudzają już ekonomicznego i politycznego odzewu. Przestały być niezbędne w erze globalizującego się kapitalizmu i konsumeryzmu. Trzeba szukać nowych idei. Dla współczesnych amerykańskich uniwersytetów jest nią idea doskonałości, (*excellence in education*). Kryje się za nią wiedza najszersza, najlepsza, najbardziej pożyteczna i najłatwiej się sprzedająca.

3. Regionalny wymiar uniwersytetu

Jedną z istotnych tendencji, która zdeterminuje kształt uniwersytetu będzie spojrzenie na tę uczelnię przez pryzmat rozwijanej w Unii Europejskiej idei społeczeństwa opartego na wiedzy, dialogu, w porozumieniu i współpracy³, a zwłaszcza megaprojektu, którego celem jest utworzenie do roku 2010 **Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego** (*European Higher Education Area*).

Żyjemy w czasach, «kiedy wiedza, zdolności tworzenia i adaptacji nowych technologii, mobilność zawodowa i potencjał ludzki są ważniejsze dla przyszłości ekonomicznej i sprawnie funkcjonującego społeczeństwa niż kiedykolwiek przedtem».⁴

«**Europę wiedzy**» (*Europe of Knowledge*) coraz częściej uważa się za niezastąpiony czynnik rozwoju ekonomicznego i niezbędny element konsolidacji i wzbogacania tożsamości europejskiej, dającej mieszkańcom tego kontynentu umiejętności do stawiania czoła wyzwaniom XXI wieku wraz z

¹ Z.Drozdowicz: Reforma szkolnictwa wyższego w Polsce; M.Kwiek: Kryzys tożsamości? Filozoficzne pytania o uniwersytet jako instytucję nowoczesną, „Humaniora” 2000, nr 11.

² K.Denek: Europejski wymiar szkolnictwa wyższego w Polsce, (w:) Kazimierz Denek Doktor Honoris Causa Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, red. R. Bartoszewicz, Wrocław; K.Denek: Tendencje przemian uniwersytetu, (w:) Uniwersytet. Społeczeństwo. Edukacja, red. W. Asmbrozik, K. Przyszczypkowski, Poznań 2004; K. Denek: Uniwersytet społeczeństwa wiedzy, „Życie Uniwersytetu” 2004, nr 1; R.E.Rogowski: Myśli o patriotyzmie, „Wychowawca” 2000, nr 6.

³ K.Konarzewski: Do Unii z partnerstwem opartym na wiedzy, „Gazeta Szkolna” 2003, nr 3; Kreatorzy edukacyjnego dialogu, red.A.Karpińska, Białystok 2002.

⁴ J.Sadlak: Atrakcja czy konieczność?, „Forum Akademickie” 2002, nr 12.

świadomością wspólnych wartości i przynależności do tej samej przestrzeni społeczno-kulturalnej.

«**Tworzenie Europy wiedzy**»¹ zakłada postrzeganie uniwersytetu przez pryzmat roli, jaką wyznacza mu Unia Europejska. Zakłada się, że jest ona podstawowym elementem funkcjonowania społeczności lokalnych, regionalnych; ogólnonarodowych w wymiarze Europy, w której aktywność uniwersytetu traktowana jest jako istotny czynnik regionalnych strategii rozwoju². Postrzega się go jako źródło wiedzy specjalistycznej (ekspertyz), inicjatyw, innowacji oraz katalizatora współpracy społeczno-ekonomicznej różnych podmiotów funkcjonujących w regionach. Te z kolei są dla uniwersytetów przedmiotem wielostronnych eksploracji naukowych. Rozwijana w Unii Europejskiej koncepcja Europejskiej Przestrzeni Badawczej, zakładająca zwiększenie efektywności badań europejskich ma wyraźnie nakreślony wymiar regionalny.³

W raportach OECD wskazuje się na włączenie uniwersytetu w strategię rozwoju regionów. Staje się ono misją współczesnego uniwersytetu.⁴

W polskiej regulacji szkolnictwa wyższego, ustawodawca zauważa społeczno-gospodarczą misję uniwersytetu wobec społeczności lokalnych i regionalnych. Reguluje ją w zakresie zadań uniwersytetu. Wśród podstawowych jego zadań w prawie o szkolnictwie wyższym z 2005 roku w art. 13 pkt. 8 zobowiązano go do «działania na rzecz społeczności lokalnych i regionalnych».⁵

4. Tendencje przemian uniwersytetu

Znaczenie wykształcenia oraz współpracy edukacyjnej dla rozwoju i umocnienia stabilnych, pokojowych i demokratycznych społeczeństw jest uznawane powszechnie. Zostało ono podkreślone w Deklaracji Sorbońskiej, podpisanej przez ministrów odpowiedzialnych za szkolnictwo wyższe we Francji, Niemczech, Wielkiej Brytanii i Włoszech. Podkreślono w niej centralną rolę uniwersytetów w budowie kulturowego oblicza Europy i opowiedziano się za stworzeniem Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego jako klucza do promowania mobilności obywateli, nowych możliwości pracy oraz ogólnego rozwoju kontynentu. Rozwinięcie tych idei znalazło odzwierciedlenie z Deklaracji Bolońskiej, podpisanej 19 czerwca 1999 przez ministrów szkolnictwa wyższego w 29 krajów Europy. Zapoczątkowała ona proces istotnych zmian w systemach edukacji wielu państw starego kontynentu. Określa się go jako Proces Boloński. Zmierza on jak już wspomniano do utworzenia do 2010 roku Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego.

¹ A.Kukliński: *Gospodarka oparta na wiedzy jako wyzwanie dla Polski XXI wieku?*; Z.Chojnicki: *Uwagi do memoriału Antoniego Kuklińskiego*, pt. „Gospodarka oparta na wiedzy jako wyzwanie dla Polski XXI wieku”, (w:) *Gospodarka oparta na wiedzy – wyzwanie dla Polski XXI wieku*, red. A. Kukliński, Warszawa 2001.

² *University research in transition*, Brussels 1999.

³ M. Swora: *Uniwersytet i władze regionu*, „Humaniora” 2004, nr 16.

⁴ *The response of higher education institutions to regional needs*, Brussels 1999.

⁵ Ustawa z dnia 27 lipca 2005 roku. *Prawo o szkolnictwie wyższym*, Dz.U.RP 2005, nr 164, poz. 1365.

Przyświecają mu takie cele, jak: stworzenie warunków do mobilności obywateli; dostosowanie systemu kształcenia do rynku pracy, a zwłaszcza doprowadzenie do poprawy stopnia zatrudnienia absolwentów szkół wyższych; zwiększenie atrakcyjności i poprawę konkurencyjnej pozycji szkolnictwa wyższego w Europie, tak by odpowiadała ona wkładowi tego obszaru w rozwój cywilizacji ponowoczesności.

Do sposobów realizacji celów przyświecających idei tworzenia Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego zaliczono: wprowadzenie systemu «łatwo czytelnych» i porównywalnych stopni (dyplomów); wprowadzenie studiów dwustopniowych i punktowego systemu rozliczania osiągnięć studentów ECTS (European Credit Transfer System); usuwanie przeszkód ograniczających mobilność studentów i pracowników; współdziałanie w zakresie zapewnienia jakości kształcenia; propagowanie problematyki europejskiej w kształceniu. Natomiast w komunikacie praskim, podpisanym 19 maja 2001 roku przez 33 ministrów edukacji naszego kontynentu wskazano na dalsze istotne elementy Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego. Należą do nich: kształcenie ustawiczne; współdziałanie uczelni i studentów w realizacji procesu bolońskiego; propagowanie atrakcyjności Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego poza nim.

Szczególną rolę w procesie bolońskim odgrywa European University Association (EUA) utworzona 31 marca 2001 roku w rezultacie fuzji Association of European Universities (CRE) i Confederation of European Union Rectors' Conferences (CEURC).

Deklaracja bolońska postuluje wprowadzenie studiów dwustopniowych (undergraduate cycle + graduate cycle). Studia te w wielu krajach stają się dominującym modelem kształcenia uniwersyteckiego. Wraz z ich upowszechnieniem się daje się zaobserwować zjawisko zróżnicowania charakteru studiów I i II stopnia na akademickie i zawodowe z zachowaniem drożności między nimi. Zmiana kierunku po ukończeniu studiów I stopnia staje się opcją rozpatrywaną podczas projektowania indywidualnej ścieżki kształcenia. Jesteśmy świadkami stopniowego przechodzenia od mobilności: poziomej (horizontal mobility), realizowanej w czasie studiów I lub II stopnia (w formie zaliczenia części programu studiów w innym uniwersytecie w kraju lub za granicą) do pionowej (vertical mobility), oznaczającej zmianę kierunku studiów w ramach tego samego uniwersytetu lub częściej z wyborem innego po ukończeniu studiów I stopnia. Coraz bardziej rozwijają się wspólne programy studiów (joint degrees). Realizowane są one w oparciu o wieloletnie umowy dwóch lub więcej uniwersytetów. Interesujące nas tu programy studiów charakteryzują się: wspólnie opracowanymi planami studiów i programami nauczania oraz prowadzonymi pracami i egzaminami dyplomowymi; porównywalnymi okresami studiowania w partnerskich uniwersytetach; prowadzeniem zajęć i egzaminów przez profesorów z uniwersytetów partnerskich; «wspólnymi dyplomami».

«Czytelność stopnia (dyplomu)» oznacza łatwość określania poziomu i charakteru wykształcenia przez jego posiadacza. Zapewnia to suplement do dyplomu (diploma supplement) wydawany w języku danego kraju i w jednym lub kilku «językach międzynarodowych». Zawiera on informacje niezbędne do określenia charakteru wykształcenia uzyskanego przez absolwenta danego kierunku i specjalności studiów uniwersyteckich. Zapewnieniu lepszej czytelności stopni (dyplomów) służy też posługiwanie się dobrze znanymi nazwami stopni Bachelor i Master w krajach nie anglojęzycznych i «definiowanie dyplomu» w drodze określenia umiejętności absolwenta (outcome based qualification framework).

Jednym z postulatów Deklaracji Bolońskiej jest przyjęcie systemu transferu osiągnięć (credit transfer system), opartego na dość powszechnie już stosowanym standardzie ECTS.

Deklaracja Bolońska rekomenduje jej sygnatariuszom współdziałanie w zakresie zapewniania jakości kształcenia. Ocena jej może mieć formę ewaluacji i akredytacji programów studiów uniwersyteckich. Akredytacja może być oparta na standardach: minimalnych lub wysokiego poziomu.¹ Akredytacja jest potwierdzeniem, że kształcenie na kierunku i/lub specjalizacji uniwersytetu prowadzona jest na wysokim poziomie. Istotnym elementem procedury akredytacyjnej jest certyfikacja. Jest ona niezbędna do uzyskania licencji na prowadzenie działalności edukacyjnej. Uzyskanie certyfikatu z instytucji mającej akredytację stanowi podstawę do uznawania wykształcenia. To z kolei jest niezbędne do swobodnego przepływu pracowników w obszarze Unii Europejskiej.²

Procedury globalizacji i integracji państw Europy pociągają za sobą kształcenie ponad granicami (transnational education, borderless education). Za tą formą przemawia ułatwiony dostęp do atrakcyjnej oferty edukacyjnej i braku jej w ramach narodowego systemu szkolnictwa wyższego. Zainteresowanie studiami ponad granicami wzrasta w kontekście zabiegów Światowej Organizacji Handlu (World Trade Organisation), których celem nie tylko jest dalsza liberalizacja handlu i usług (GATS), lecz także zaliczenia szkolnictwa za jeden z elementów światowego rynku usług. Oznacza to umiędzynarodowienie konkurencji na rynku edukacyjnym. W tych warunkach wzrastają starania zmierzające do poprawy jakości świadczonych usług edukacyjnych. Znajdują one wyraz w uzyskiwaniu akredytacji. Zdobywanie ich stanowi ważny etap powstawania Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego.

W dążeniu ku Europejskiemu Obszarowi Szkolnictwa Wyższego może nam pomóc kierowanie się następującą sentencją: «jeśli ktoś chce zostać w tym samym miejscu musi bardzo się starać i szybko biec, a kto chce wyprzedzić musi

¹ Kontynuacja Procesu Bolońskiego. Raport dla Ministrów Edukacji stron. Konferencja w Pradze, maj 2001 (w posiadaniu MENiS); A.Kraśniewski, B.Macukow: Deklaracja Bolońska – i co dalej? Seminarium Uczelniane Politechniki Warszawskiej, 22 maja 2002 r. (wkładka do miesięcznika Politechniki Warszawskiej 2002, nr 6).

² Ewaluacja procesu kształcenia w szkole wyższej, (red.) A.Brzezińska, J.Brzeziński, Poznań 2000.

biec dwa razy szybciej», bohaterki książki «Alicja w krainie czarów» pióra Levisa Carrola (Carles Lutwidge Dogson).

Charakterystyczny w społeczeństwie industrialnym proces wytwarzania wiedzy dokonuje się także w rządowych laboratoriach i przemyśle. Przewodnia rola uniwersytetu w tym zakresie ustępuje miejsca relacji **triple helix** łączącej w spiralnej współzależności sfery: publiczną, prywatną i akademicką. Uniwersytet nadal dominuje w ekonomii bazującej na wiedzy jako źródle kapitału ludzkiego i innowacji.¹

«**Triple helix**» kształtuje uniwersytet przyszłości określanej jako «**przedsiębiorczy**».² Relacje te zmierzają ku intensywniejszym interakcjom, niż marginalizacji któregoś z aktorów, uwikłanych w tworzenie wiedzy.³

Interesującą nas uczelnię określa się też **uniwersytetem na zlecenie** (contingent university). Miano to przypisuje się takiemu uniwersytetowi, który pracuje na zlecenie, dostarcza «*towar a zamówienie*». W rezultacie tego uniwersytet taki podważa zasadę o partnerskim spleceniu działań i interesów uczelni, władzy i biznesu. Podporządkowuje on swą aktywność pozostałym częściom relacji **triple helix**.⁴

Obserwuje się, zwłaszcza w Europie łączenia procesu zmiany uniwersytetu z ideą rozwoju regionalnego. Nadaje się mu prestiżową rangę **uniwersytetu regionalnego**. Oczekuje się, że stworzy i utrwali on tradycję akademicką oraz będzie brać aktywny udział w rozwoju regionu.

Unia Europejska, OECD kreują model uniwersytetu o orientacji praktycznej i wyraźnych funkcjach społecznej użyteczności, profesjonalizacji i spełniania żądań rynku pracy.⁵

Uniwersytet realizujący te funkcje opiera się na koncepcji **akademickiego kapitalizmu**. Pracujący w nim profesorowie są akademikami, którzy funkcjonują w publicznym sektorze jak kapitaliści. Równocześnie są przedsiębiorcami opierającymi się na dotacjach budżetu państwa.⁶

Uniwersytet coraz wyraźniej nastawia się na kształcenie innego niż dotąd odbiorcy. Jest nim najczęściej poza absolwentem szkoły średniej profesjonalista, który dostrzega potrzebę i konieczność doskonalenia swoich kwalifikacji i

¹ K.Denek: Procesy innowacji w szkole wyższej, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2003, t. 20.

² H.Etzkowitz, A.Webster, C.Gerbhardt, B.R.Cantisano Terra: The future of the university and the university of the future: evolution of ivory tower to entrepreneurial paradigm, “Research Policy” 2000, no. 29.

³ B.Godin, Y.Gingras: The place of universities in the system of knowledge production, „Research Policy” 2000, no. 29.

⁴ R.G.Bagnall: The Contingent University: an ethical, „Educational Philosophy and Theory” 2002, no. 1.

⁵ T.Cieżowski: O ideale uniwersytetu, (w:) Tożsamość uniwersytetu, red. W.Winclawski, Toruń 1994; K.Denek: Ku szkolnictwu wyższemu XXI wieku, „Kultura i Edukacja” 1998, nr 2; M.Mendel: Być pomiędzy. Tendencje zmian na styku świata uczelni i pracy z perspektywy ich uczestnika, (w:) Edukacja wobec rynku pracy. Realia – możliwości – perspektywy, red. R.Gerlach, Bydgoszcz 2003; U.Teichler, B.Kehm: Ku nowemu rozumieniu relacji między szkolnictwem wyższym a światem pracy, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 1996 nr 7.

⁶ S.Slaughter, L.L.Leslie: Academic Capitalism. Politics, Policies, and the Entrepreneurial University, Baltimore and London 1997.

kształtowania nowych. Uniwersyteckie kształcenie ustawiczne profesjonalistów wzmagają się.

Dostrzega się skłonność do skracania czasu studiów na uniwersytecie. Umożliwia to szybsze wchodzenie absolwentów na rynek pracy. Dla nich łączy się edukację ustawiczną z kształcącą aktywnością zawodową. Realizuje się w ten sposób ideę J. Delorsa o «*uczącym się społeczeństwie*».¹

Nastawienie uniwersytetu na bliższą współpracę z życiem społeczno-ekonomicznym przybiera różne formy (sandwich student, sandwich common courses, workplace literacy team).² Tendencje te bardziej uzupełniają się i przenikają wzajemnie niż znoszą.

5. Związek dydaktyki i nauki

Trwałym elementem tradycji uniwersyteckiej, wywodzącej się ze średniowiecza jest ścisły związek dydaktyki i nauki³.

Współcześnie godzenie prowadzenia badań naukowych z dydaktyką urasta do problemu. Popychają je w przeciwnych kierunkach: umasowienie wykształcenia uniwersyteckiego, poszerzenie się luki dzielącej badania od skodyfikowanej wiedzy, którą przekazuje się studentom, wzmożenie kontroli rządowej nad funduszami przeznaczonymi na finansowanie potrzeb tych uczelni i poszerzenie się rynku pracy dla zawodowych ekspertów.⁴

Związek dydaktyki i nauki ulega w szeregu uczelni, zwłaszcza niepublicznych zerwaniu, ze szkodą dla procesu kształcenia i nauki. Przystępowanie uczelni niepublicznych do akredytacji sprzyja przywracaniu związku edukacji z nauką.

Czynnikami, który przemawia na rzecz ponownego zbliżenia badań i dydaktyki w uniwersytecie są stojące przed nim wyzwania finansowe. Rośnie w nich znaczenie źródeł pozarządowych. W miarę, jak udział finansowania instytucjonalnego maleje, uniwersytet szuka nowych źródeł dopływu pieniędzy, a środki na badania stają się jedną z alternatywnych form funduszy. W tej sytuacji łączenie badań i dydaktyki oraz włączenie studentów w sferę aktywności naukowej staje się dodatkowym zarzewiem reputacji i atutem w staraniach o granty, opłaty studenckie i dotacje. Wzrasta współzawodnictwo między uniwersytetami «**badawczymi**». W pozyskiwaniu funduszy, studentów i doktorantów starają się one jak najlepiej łączyć badania z dydaktyką.

W miarę jak uniwersytet rozrasta się i zdobywa autonomię, wzrasta znaczenie ich oddolnych ogniw, takich jak instytuty, katedry, zakłady, centra,

¹ Edukacja. Jest w niej ukryty skarb (Raport dla UNESCO międzynarodowej Komisji do spraw Edukacji dla XXI wieku, pod przewodnictwem J. Delorsa), Warszawa 1999.

² M. Mendel: Być pomiędzy. Tendencje zmian na styku świata uczelni i pracy z perspektywy ich uczestnika, (w:) Edukacja wobec rynku pracy. Realia – możliwości – perspektywy, red. R. Gerlach, Bydgoszcz 2003.

³ Z. Drozdowicz: Excellentia Universitatis, Poznań 1995.

⁴ R. Dahrendorf: Dajmy wolność uniwersytetom, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 3; K. Denek: Uniwersytet przełomu drugiego i trzeciego milenium, „Kultura i Edukacja” 1998, nr 4; K. Denek: Zagrożenia i wyzwania na progu III Tysiąclecia pod adresem uniwersytetu, prowadzonej w nim aktywności badawczej i dydaktycznej, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2001, t. 17.

zespoły badawcze. Szukają one źródeł «*konkurencyjnej przewagi*». W dużym uniwersytecie łatwiej udaje się znaleźć partnera do badań i kształcenia. Zwiększona skala i szerszy zakres autonomii uniwersytetu stwarza oddolnym jego ogniwom większe możliwości, dzięki wewnątrzuczelnianej współpracy naukowo-dydaktycznej. Ułatwia to wiązanie badań z dydaktyką.

Wspomniane dotąd czynniki nie wyczerpują wszystkich tendencji, które działają na rzecz ponownego zbliżenia badań i dydaktyki w uniwersytecie. Znaczenie pierwszych dla dydaktyki sprowadza się do tego, że są one nie tylko źródłem skodyfikowanej wiedzy podręcznikowej, piśmiennictwa i informacji. Dostarczają także trudno uchwytniej, przez to niełatwej do opisanie «*wiedzy cichej*». Składają się na nią: umiejętność zadawania pytań, krytycyzm, dociekliwość, chęć ustawicznego odnawiania wiedzy, szerokie horyzonty, standardy pracy, know how, styl myślenia, «*nos*» do badań, sztuka odróżniania problemu istotnego od banalnego. Wiedzę skodyfikowaną można przekazać nie angażując się samemu i nie włączając studentów do badań. Nie można tak postąpić z wiedzą cichą. Jedynie nauczyciele akademicki prowadzący badania są główną transmisją wiedzy cichej.

Wbrew wszelkim tendencjom ku dezintegracji badań i dydaktyki dążność ku ich więzi jest silniejsza. Połączenie badań i dydaktyki to jeden z podstawowych magnesów, zapewniających uniwersytetowi nowoczesność, fundusze i prestiż.¹

6. Czy widmo przeciętności?

Jak dotąd, spontaniczny rozwój uniwersytetu w Polsce pod względem liczby studentów, nie szedł w parze z działalnością o jakość kształcenia i analizą potrzeb rynku pracy dla przyszłych absolwentów. Był alternatywą dla wzrostu bezrobocia.

Wzrost liczby studentów w uniwersytetach wywołał wiele zasadniczych napięć, zagrożeń i sprzeczności. Najważniejsze z nich to widmo przeciętności studiów uniwersyteckich, wyrażające się coraz groźniejszym niebezpieczeństwem dalszego obniżenia się akademickiego poziomu kształcenia w tych uczelniach. «*Zapewnienie wysokiej jakości kształcenia wymaga ciągłego unowocześnienia bazy, podnoszenia kwalifikacji kadry a tego nie można uzyskać bez odpowiednich nakładów finansowych.*»²

Jak zapobiec przeciętności kształcenia i prowadzonych badań naukowych w uniwersytecie? Proponuje się wydzielenie uniwersytetów «*wzorcowych*» («*szkół narodowych*»), możliwie nielicznych, ale odpowiednio wyposażonych, by mogły gwarantować: systematyczne łączenie nauczania z badaniami naukowymi na wysokim poziomie, wyposażenie ich w wyselekcjonowaną kadrę (rzeczywiste konkursy) i odpowiednie jej usytuowanie (wysokie płace,

¹ B.R.Clark: *Research and advanced education in modern universities*, Los Angeles 1995; K.Denek: *Dydaktyka w szkole wyższej przełomu drugiego i trzeciego milenium*, „Pedagogika Szkoły Wyższej” 2001, t. 18; J.Kozłowski: *Separacja czy odnowienie zaślubin*, „Forum Akademickie” 2000, nr 3.

² S.Mańkowski: *Dobry początek*, „Forum Akademickie” 2002, nr 11.

odpowiednio zaopatrzone laboratoria i biblioteki), przyjmowanie studentów w racjonalnej liczbie na podstawie wymagającego konkursu z zapewnieniem w zamian bezpłatnych studiów o wysokich standardach jakościowych. Pozostałe szkoły wyższe (...) zapewniałyby studia płatne. Tego rodzaju zróżnicowanie poziomu oraz jasne granice urynkowania uczelni likwidowałyby sytuacje i umożliwiałyby podnoszenie poziomu nauczania (i ewentualnych badań naukowych), a to pod warunkiem utworzenia szerokiego systemu stypendiów, tak dla studentów, jak dla młodszych pracowników nauki (doktorantury, stypendia habilitacyjne)».¹

7. Konkluzje

Do podstawowego czynnika wzrostu społeczno-ekonomicznego i kulturalnego w XXI wieku urasta wiedza zwłaszcza na poziomie szkoły wyższej, z uniwersytetem na czele.

Problematyka przemian uniwersytetu jest istotna dla okresu procesów: demokratyzacji, globalizacji, integracji państw Europy, dokonującej się w Polsce transformacji systemowej, reformowania jej systemu edukacji, w tym także szkolnictwa wyższego, zgodnego z wyzwaniem Europy wiedzy i zmiennymi wymaganiami wewnętrznego i zewnętrznego rynku pracy.²

Bierność w zakresie kształtowania Europy wiedzy to skazywanie się na pozostawanie zaściankiem Europy. Do Europy wiedzy droga wiedzie przez: przedszkole, szkołę podstawową, gimnazjum, liceum, uniwersytet i studia podyplomowe.

Na przeszkodzie reformowania edukacji na poziomie uniwersyteckim stoją liczne zagrożenia tkwiące w rozwoju procesów społecznych. Należą do nich załamywanie się infrastruktury moralnej społeczeństwa i skuteczności działania państwa; narastająca fala patologii społecznej, w tym anarchizacji grup społecznych, szczególnie młodzieży; uchylanie się części sektora prywatnego do ponoszenia ciężarów społecznych; powszechność postaw roszczeniowych wobec skarbu państwa i funduszy społecznych.³

Walka o reformę uniwersytetu nie uda się, jeżeli nie zaangażuje się w to: społeczeństwo, władze samorządowe, nauczyciele akademicki i studenci, ich rodzice. Oznacza to, że bez wsparcia jej przez społeczeństwo w skali makro i mikro szanse na jej realizację są nikłe.

Jedni politycy, decydenci edukacji, społeczność akademicka domagają się niczym nieskrępowanego rozszerzenia autonomii mechanizmu uniwersyteckiego procesu kształcenia. Inni żądają jego regulacji, ingerencji państwa, Ministerstwa Edukacji i Nauki, samorządu lokalnego studentów. Decyzje podejmowane pod wpływem tych przeciwstawnych orientacji prowadzą do wyłaniania się takiego systemu edukacji uniwersyteckiej, który trudno określić, jednoznacznie zakwalifikować i przewidzieć jego ewolucję.

¹ A. Wyczański: Nauka w Polsce, „Forum Akademickie” 2003, nr 5.

² K. Denek: Szkolnictwo wyższe a rynek pracy, „Toruńskie Studia Dydaktyczne” 1998, t. 12.

³ W perspektywie roku 2010. Komitet Prognoz „Polska w XXI wieku” przy Prezydium PAN, Warszawa 1995.

Nie cierpiącym zwłoki elementem przeprowadzenia w Polsce reformy systemu szkolnictwa wyższego z uniwersytetami włącznie, tak istotnego sektora usług społecznych jaki stanowi kształcenie i studiowanie jest wyłączenie całokształtu jego spraw z rozgrywek politycznych. Trzeba zadbać o to, żeby reforma ta stała się wynikiem konsolidacji społecznej, harmonijnej współpracy ponad podziałami: ugrupowań politycznych w Sejmie i Senacie, rządu, prezydenta, Kościoła i związków zawodowych. Zapewni to nie tylko pomyślną realizację reformy systemu edukacji na poziomie akademickim lecz stworzy podstawy oczekiwania, że nie będzie się manipulować nią po kolejnych zmianach na scenie politycznej Polski, «*odbijania się od ściany do ściany co cztery lata*».¹ Takie podejście do reformy pozwoli w sposób kompleksowy rozwiązać problemy interesującego nas tu sektora usług społecznych, istotnego dla przyszłości Polski, jej rozwoju ekonomicznego i kulturalnego i wzmacniania tożsamości narodowej. Będzie to świadectwem dojrzałości demokratycznej III Rzeczypospolitej Polskiej i potwierdzeniem faktu, że edukacja z kształceniem medialnym² i nauka w uniwersytecie są dziedzinami ponad-kadencyjnymi.

Określenie kształtu uniwersytetu w pierwszym ćwierćwieczu XXI stulecia przypomina Odysa, króla Itaki, bohatera «*Odysei*» przepływającego między zwątpieniem, nadzieją, żarliwością, spalaniem przez wewnętrzny jej ogień, ironią i ekstazą, abstrakcją i konkretem.³

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Казімеж Денек – доктор філологічних наук, професор Познанського університету імені А.Міцкевича.

Наукові інтереси: методологія системного аналізу тексту, народознавство.

ІСТОРИОГРАФІЯ ПРИВАТНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Ігор ДОБРЯНСЬКИЙ (Кіровоград)

У статті проаналізовані концептуально-теоретичні засади монографій, дисертаційних досліджень та матеріалів наукових конференцій, присвячених приватній вищій школі в Україні.

Conceptually-theoretical principles of monographs, dissertations researches and materials of the scientific conferences devoted to private high school in Ukraine are analysed in the article.

Якщо найактуальнішою проблемою суспільного поступу України дослідники називають «розірваність» її національного буття [7,206], то такої соціальної інституції, як українська приватна вища школа, це стосується чи не найбезпосередніше. У її розвитку зяє прогалина в

¹ W.Książek: *Odbijanie się od ściany do ściany*, „Gazeta Szkolna” 2003, nr 7.

² S. Sierpowski: *Kształcenie multimedialne*, „Humanisora” 2004, nr 16.

³ A.Zagajewski: *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

сімдесят років – час панування в Україні радянського тоталітаризму й побудови утопії – суспільства, заснованого тільки на колективних началах; під заборону у цей час була не лише приватна власність, а й «приватна ініціатива», як і власне «приватність». У новітню ж пору відродження природних форм суспільного поступу звернення організаторів приватної вищої школи в Україні до вітчизняного історичного досвіду може виявитися плідним.

Аналіз історичної, педагогічної, культурологічної літератури, результатів ряду досліджень свідчать, що питання ролі й місця приватної та громадської ініціативи в системі освіти України залишилися досі мало вивченими.

Перші публікації з цього питання з'явилися ще на початку ХХ ст. Це були праці Є. Андреева, Г. Геннеля, В. Григор'єва, М. Демкова, С. Золотарьова, В. Луцкевича, І. Максина, О. Мусина-Пушкіна, О. Острогорського, І. Посадського, Д. Ромашкова, Г. Фальборка, В. Чарнолуського, М. Чехова та інших. Ці автори були безпосередніми учасниками педагогічного руху кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Незавершеність процесу та їхня участь у ньому зумовили висвітлення цими авторами лише окремих сторін явища і деяку тенденційність їхніх праць. Більшість з них це питання висвітлювали тільки побічно, у розрізі більш загальних досліджень. О. Острогорський, наприклад, досліджував цю проблему в ракурсі комерційної освіти. Лише В. Чарнолуський та певною мірою В. Луцкевич писали саме про приватні навчальні заклади.

За радянських часів питання про приватні навчальні заклади, громадську та приватну ініціативу в галузі освіти жодного разу не стало темою окремого дослідження, а лише фрагментарно висвітлювалося в контексті більш загальних історико-педагогічних досліджень (так, варто згадати праці С. Батишева, В. Борисенка, Г. Васьковича, Г. Ващенко, Ш. Ганеліна, М. Гриценка, Є. Днепров, Г. Захаревича, Я. Звігальського, М. Іванова, М. Константинова, Г. Крилова, Є. Луценко, Є. Мединського, Д. Павлова, К. Парменова, О. Піскунова, С. Пастернака, С. Сірополка, Є. Степановича, Б. Тебієва).

За час, що минув від моменту набуття Україною державної незалежності, світ побачили кілька наукових монографій з цієї проблематики: «Актуальні проблеми приватної вищої освіти в Україні» С. Медведчука, Я. Романчука, І. Якиміва, «Громадська та приватна ініціатива в розвитку освіти України (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)» І. А. Добрянського і В. В. Постолатія, «Оновлення та реформа вищої школи: приватна вища освіта в Україні у 1991–1996 рр.» Дж. Стетара, «Недержавна вища освіта в Україні: перше десятиліття: історичний нарис» В. М. Огаренка, «Приватна вища освіта: шляхи України у світовому вимірі» О. Л. Сидоренка, колективна монографія під загальною редакцією В. І. Астахової «Приватная высшая школа в объективе времени:

український варіант», монографія Д. Льюїса, Д. Генделя, О. Дем'янчука «Private Higher Education in transition countries» («Приватна вища освіта в перехідних країнах»), видана англійською мовою у Києві.

Монографія «Громадська та приватна ініціатива в розвитку освіти України (кінець XIX – початок XX ст.)» [2] вийшла друком у Кіровограді 1998 року. Дослідження ґрунтується на багатому архівному матеріалі: документах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного історичного архіву України, Державного архіву м. Києва та архівів ряду областей, збірниках документів і матеріалів, виданих міністерствами народної освіти, фінансів, торгівлі та промисловості, виданнях організаційних комітетів з'їздів, присвячених проблемам освіти, звітах керівників навчальних закладів, урядових структур та громадських організацій, статистичних матеріалах, опублікованих у різних джерелах, періодичній пресі досліджуваного періоду, історико-педагогічній літературі, спогадах.

Заснування приватних навчальних закладів в Україні (тій її частині, що перебували в складі Російської імперії) у зазначений час регламентувалося окремим законодавчим актом (положенням), де вказувалося, що створюються приватні навчальні заклади з метою сприяння і допомоги урядові в справі народної освіти.

Засновник приватного навчального закладу мав подати клопотання з докладним поясненням мети та завдань навчального закладу (слід було обґрунтувати доцільність створення закладу, його тип, навчальні програми й навчальний план, склад персоналу та учнів, матеріальну базу).

Сприяння в розвитку приватних навчальних закладів та контроль за ними покладалися на місцеву владу. Окружний інспектор (у столиці), директор чи інспектор народного училища (у губернських містах), директор повітового училища (у повіті) один раз на рік зобов'язані були відвідати всі приватні навчальні заклади, які перебували в їхньому підпорядкуванні, для контролю за навчальним процесом і поведінкою учнів. Загальна інструкція для окружних інспекторів щодо контролю за діяльністю приватних навчальних закладів затверджувалася міністром освіти.

Автори монографії, визначаючи місце і роль приватної ініціативи в системі освіти України наприкінці XIX – поч. XX ст., зіставляючи процеси минулого і сьогодення, приходять до таких висновків:

– громадська та приватна ініціатива в галузі освіти в підросійській Україні на рубежі XIX – XX ст. діяла в правовому полі Російської імперії і під контролем держави. У той же час вона мала великий простір для педагогічного пошуку;

– приватні навчальні заклади наприкінці XIX – на поч. XX ст. набули в Україні значного поширення: питома вага приватних навчальних

зкладів різних типів у зазначений час становила майже половину від усієї кількості;

– випускники приватних навчальних закладів зазвичай мали ті ж самі права, що й випускники відповідних типів державних навчальних закладів;

– рівень громадської та приватної ініціативи в галузі освіти, енергія її реалізації, увага суспільства до неї були надзвичайно високими. Якоюсь мірою громадськість підштовхувала й державу до більш активних дій у галузі освіти.

Порівнюючи ці факти із сьогоденням приватної вищої школи в Україні, бачимо, як багато є актуального в історичному досвіді вітчизняної вищої освіти.

Про процеси, що відбувалися в освіті України до початку 1996 р., тобто протягом перших п'яти років становлення приватної вищої школи в незалежній Україні, йдеться в книзі американського політолога професора Дж.Стетара «**Оновлення та реформа вищої школи: приватна вища освіта в Україні у 1991–1996 рр.**» [8]. Дж.Стетар першим звернув увагу на ряд важливих аспектів формування приватної вищої школи в Україні, зокрема таких, як проблема фінансування, роль державних органів, спроби стримування об'єктивних процесів і своєрідні методи регулювання їхнього перебігу. Всі перипетії становлення приватної освіти в Україні автор аналізує у порівнянні з аналогічними процесами в інших країнах і робить деякі, як виявилось, далекоглядні прогнози.

Спроба Дж.Стетара визначити джерела фінансування приватних ВНЗ (на прикладі семи київських і донецького приватних ВНЗ) приводить його до таких висновків: «Фінансування приватної вищої освіти в Україні так само, як і багато процесів, що відбуваються у цій країні, є досить складною і неоднозначною проблемою» [8, 17]. На підставі спілкування з керівниками приватних ВНЗ та представниками Міністерства освіти Дж.Стетар прийшов до висновку, що деякі з приватних ВНЗ отримали значну непряму підтримку владних структур (безкоштовна передача навчальних та адміністративних приміщень тощо). Однак, головним чином «змушений отримувати фактично всі необхідні для його діяльності кошти з плати за навчання, не маючи державних дотацій, український недержавний сектор вищої освіти виявляє високий рівень приватності, але ще більший рівень ненадійності» [8,19]. Американський дослідник констатував факти невизначеності правового статусу, несприйняття державними структурами (від Міністерства освіти і до місцевих адміністрацій) повної залежності від оплати за навчання, відсутності альтернативних джерел фінансування, «майже конфіскаційних» (В.Огаренко) податків (до 70% загальної суми оплати навчання). Ці обставини робили становище приватних ВНЗ надзвичайно нестабільним. У цілому фінансування приватної вищої школи, на думку дослідника, є синтезом «старої централізованої

адміністративно-командної ментальності та спроб забезпечити автономію навчальних закладів і плюралізм» [8, 17].

Дж.Стетар констатує «неадекватність» реакції владних структур на появу приватних вищих закладів освіти і відверте нехтування принципом рівноправності державного і недержавного секторів вищої освіти. За свідченням американського дослідника, який особисто «у межах консультацій провів 44 співбесіди з професорсько-викладацьким складом та адміністраціями восьми приватних закладів вищої освіти, а також з багатьма посадовими особами Міністерства» [8, 16], поява приватного сектора в системі вищої школи «викликала значну занепокоєність і сум'яття у лавах Міністерства освіти та ректорів громадського сектора». У цих надзвичайно консервативних, бюрократично-зарегламентованих, зорієнтованих на адміністративно-командні методи управління структурах домінувало переконання, що ринкові перетворення не стосуються вищої школи, що усі її проблеми можуть бути розв'язані розширенням державного фінансування. Ці монополісти, зазначає Дж.Стетар, не бачать потреби в розвитку приватної вищої освіти, «прагнуть встановити командні адміністративні методи і сувору регламентацію, що було притаманно українській освіті до епохи незалежності» [8, 16]. Замість того, щоб вдосконалювати навчальний процес, відкривати нові, престижні спеціальності, впроваджувати ринкові засади в роботу державних закладів освіти, визнати факт існування приватних ВНЗ і встановити з ними ділові, партнерські стосунки, вони пішли шляхом збереження державної монополії на вищу освіту. Якщо й визнавалися ринкові відносини, то лише в межах державних вищих навчальних закладів, притому, у жорстко регламентованому вигляді, а не поза ними. «Ректори державних вищих шкіл, – резюмує Дж.Стетар, – прагнуть утвердити свою монополію на вищу освіту та підтримують приватну форму освіти тільки в такому сенсі, що лише вони, тобто державні вищі школи, можуть створювати приватні відділення та інститути, вільні від державного контролю... У спробах створити приватні відділення державні університети демонструють ту саму хижацьку поведінку, яка притаманна монопольній системі, тобто прагнуть встановити свою монополію будь-якою ціною» [8, 16].

Ця оцінка зарубіжного дослідника ґрунтується на реальних фактах. Консервативні елементи державної вищої школи і Міністерства освіти, які діяли в контакті з владними структурами, були однією з найважливіших перепон на шляху розвитку приватної вищої освіти. Дж.Стетар зробив висновок: «Фактично з будь-якого погляду здається, що Міністерство (освіти – Авт.) відіграє, у кращому разі, обтяжливу та надмірно-регулятивну, а в найгіршому – ворожу роль щодо приватної освіти» [8, 20]. Нехтування конституційними принципами призводить до прямого порушення кримінального законодавства, про що – інше свідчення Дж.Стетара: «Найбільше збентеження викликає твердження про цілковиту

корумпованість процесу ліцензування (приватних ВНЗ – Авт.)... Оскільки експертні групи контролюються групою професорів, не дуже зацікавлених у розвитку приватної вищої освіти, за твердженням численних ректорів приватних вузів, загальновідомий той факт, що хабар часто є єдиним засобом одержати ліцензію» [8, 22].

Автор висловив припущення про стабілізацію у майбутньому кількості приватних ВНЗ, визнаних урядовими структурами України, десь на рівні 100 [8, 15], що й спостерігається впродовж кількох останніх років.

Історичні обставини відродження приватної вищої школи, етапи та суперечливий процес її становлення в умовах незалежної України аналізує у своїй монографії **«Недержавна вища освіта в Україні: перше десятиліття: історичний нарис»** В.М. Огаренко [4]. Він ставив перед собою завдання осягнути процес формування приватної вищої школи «на максимально довгому історичному інтервалі, враховуючи при цьому його передумови і, по можливості, весь комплекс факторів, що стримували чи стимулювали цей процес». Джерельною базою праці є різні за походженням документи й свідчення, що надають дослідженню належної аргументованості й переконливості.

Дослідник приходять до висновків про те, що демократизація і ринкові перетворення, які розгорнулися в Україні з кінця 80 – початку 90-х років, своїм неминучим наслідком мали комерціалізацію сфери освіти, а отже, вели до появи вищих навчальних закладів, заснованих на недержавних джерелах фінансування. На думку В.Огаренка, історичне призначення приватної вищої школи й полягає не тільки в задоволенні освітніх потреб населення, а й у подоланні разом з державною системою вищих навчальних закладів кризи освітньої сфери суспільства і, у кінцевому підсумку, забезпеченні загально-цивілізаційного поступу України.

Автори **монографії «Актуальні проблеми приватної вищої освіти в Україні»** [3] зазначають, що реальна ситуація в Україні не дає змоги найближчим часом профінансувати освіту в повному обсязі. Тому для запобігання різкому скороченню мережі освіти потрібно розвивати приватну освіту. Це є підтримка освіти частиною фінансово спроможного населення, яке бере часткове її фінансування на себе. Розвиток приватної освіти повинен здійснюватися під контролем держави, яка за нинішніх умов має підтримувати розширення приватних закладів. Їхня мережа може бути різноманітною і залежно від вартості навчання, від того, на які верстви населення вона буде орієнтована, від рівня навчання буде значною мірою визначатися її майбутнє.

Автори прогнозують подальший розвиток приватної освіти в Україні за двома напрямками.

Перший напрям – виникнення автономних приватних закладів, який є найбільш характерним і, очевидно, буде таким залишатися для дошкільної,

незакінченої загальної середньої освіти. Вони значно відрізнятимуться від аналогічних державних навчальних закладів не тільки своєю належною господарсько-фінансовою системою, а будуть мати також значно ширше поле діяльності в організації навчального процесу.

Другий напрям розвитку приватної освіти торкається професійно-технічної, вищої і післядипломної освіти. Він може поділятися у свою чергу також на дві групи.

До першої групи належать такі платні заклади, які існують безпосередньо в аналогічних державних закладах як у вигляді окремих факультетів, спеціальностей, так і у вигляді окремих груп, а це широко практикується. Переваги полягають у тому, що формування платних підрозділів здійснюється швидко, коли є в наявності матеріально-технічне й кадрове забезпечення. Гарантується державний стандарт у ВНЗ без додаткового контролю, після закінчення студентом навчального закладу видається диплом державного зразка. Недоліком цього напрямку приватної освіти є розмивання відмінностей між обома освітніми формами й ускладнення адміністративної, господарсько-фінансової діяльності.

Друга група – це автономні приватні заклади, які повинні проводити підготовку фахівців за затвердженими державними стандартами й функціонувати в правовому полі освітнього законодавства України. Разом з тим державний освітній компонент може бути суттєво доповнений іншими компонентами, які пов'язані з переходом до ринкових відносин та іншими причинами. У цьому є одна із суттєвих переваг приватних ВНЗ перед державними.

Таким чином, приватна освіта повинна паралельно співіснувати з державною освітою, нівелювати кількісні перекося в освіті, доповнювати державну освіту й творчо конкурувати з нею.

Автори першими звернули увагу на післядипломну приватну освіту, яка, на їхню думку, найбільшою мірою враховує потреби ринку та інтереси конкретної особи. Це торкається працівників різних галузей промисловості, співробітників військово-промислового комплексу, офіцерів запасу тощо. Були запропоновані форми такої роботи.

Перша форма організації перепідготовки передбачає набуття другої цивільної професії вже в процесі навчання у військових коледжах, академіях та інших навчальних закладах. Фінансування таких процесів повинна здійснювати держава, залучаючи для цього спеціалістів із державних і недержавних ВНЗ.

Друга форма організації перепідготовки передбачає набуття цивільної професії за місцем проходження служби. Для такої ситуації найбільш доцільно використовувати приватні навчальні заклади, які можуть виїжджати для проведення навчального процесу.

Третя форма організації перепідготовки ґрунтується на засадах створення спеціальних центрів з перепідготовки військовослужбовців. Такі

центри можуть формуватися при функціонуючих провідних навчальних закладах на платній основі.

Четверта форма організації перепідготовки потребує надання приватними навчальними закладами послуг тим спеціалістам, які самостійно бажають набути нову професію за власні кошти. Потрібно, щоб у розробці таких програм брали активну участь не тільки державні служби зайнятості, але і безпосередньо навчальні заклади всіх форм власності, насамперед керівництво приватних навчальних закладів. Це дасть можливість державним установам у сфері зайнятості максимально використати приватні навчальні заклади, а останнім – мати необхідну інформацію щодо перспективних потреб у спеціалістах, які матимуть попит на ринках праці найближчим часом.

Зроблено висновок, що з огляду на зарубіжний досвід, саме приватні навчальні заклади в комплексі із державними навчальними установами здатні в найкоротший строк розв'язати проблеми перепідготовки спеціалістів відповідно до нових потреб національної економіки.

Автори монографії, узагальнюючи досвід з питань організації навчальних закладів різних країн, відзначили такі моменти:

1. При ринковій економіці системи освіти формуються згідно з попитом ринку, гнучко реагують на зміни в попиті й адаптуються до нової ситуації.

2. Ринкові умови та зумовлені ними чинники формують здатність людей реагувати на непередбачувані дії. Гнучкість такого реагування закладається в навчальні програми при підготовці спеціалістів.

3. У ринковій економіці функціонує велике розмаїття навчальних закладів за розмірами, джерелами фінансування, формами управління, нормами поведінки тощо. Саме така різноманітність організаційних форм навчальних закладів зумовлює їхню істотну гнучкість, уможливорює швидко реагувати на попит ринку стосовно студентів, викладацького складу, випускників.

4. У країнах з ринковою системою господарювання студенти є покупцями, а коледжі й університети – виробниками, які конкурують за набір студентів.

5. У більшості країн відсутня єдина централізована система організації навчальних закладів, що до деякої міри може приводити до неузгоджень у питаннях визначення єдиних вимог щодо підготовки спеціалістів, забезпечуючи разом з тим різноманітність форм навчання відповідно до попиту.

6. У всіх країнах з ринковою економікою навчальні заклади розглядаються як особливий тип виробничої структури, головною продукцією якої є підготовка спеціалістів.

7. Перспективні напрямки організації підприємницьких структур у сфері освіти передбачають зміцнення зв'язків наукових і навчальних

установ з промисловими фірмами й корпораціями, створення нових організаційних форм, поєднання їхніх інтересів.

Був зроблений висновок про те, що приватні навчальні заклади в Україні створюються *на альтернативних засадах до державних*. Такий напрямок їхнього розвитку буде зберігатися й на перспективу. Тому важливими принципами в забезпеченні ефективності їх функціонування слід, на думку авторів дослідження, вважати такі:

- а) забезпечення вищої якості в підготовці спеціалістів;
- б) вибір найбільш надійної «ніші» при підготовці спеціалістів у тих галузях, які ще не охоплені державними закладами;
- в) залучення кращих спеціалістів і викладачів для ведення навчальних процесів;
- г) надання пріоритетів перед державними закладами в забезпеченні працевлаштування випускників приватних закладів;
- д) часткове залучення коштів державних установ, бюджету Міністерства освіти і науки України для організації навчальних закладів на недержавній основі з метою повнішого задоволення потреб громадян у здобутті освіти;
- е) залучення студентів та учнів у недержавні заклади на засадах надання широкого асортименту послуг, повнішого задоволення їхніх духовних і культурних запитів.

У монографії підкреслюється, що формування і розвиток приватних навчальних закладів в Україні відбувався в умовах зниження життєвого рівня основної частини населення і його низької платоспроможності, монополізму державних навчальних закладів, інертних у сенсі перебудови відповідно до вимог ринків праці. Дослідження зарубіжного і вітчизняного досвіду з питань розвитку приватних навчальних закладів, на думку авторів монографії, показує, що в Україні є об'єктивні умови для розвитку нових форм організації навчальних закладів, заснованих на недержавних формах власності, однак їхнє реальне втілення в життя потребує розв'язання цілого ряду методологічних проблем у напрямку удосконаленні юридичної основи, організаційно-економічних механізмів забезпечення фінансування, зайнятості випускників, оплати праці професорсько-викладацького складу тощо.

Концептуально-методологічні основи освітньої діяльності приватних ВНЗ, систему управління й організацію їхньої діяльності, особливості суб'єкт-об'єктних відносин, притаманних цим навчальним закладам, докладно проаналізовано в монографії О. Л. Сидоренка «**Приватна вища освіта: шляхи України у світовому вимірі**» [6]. Автор визначає приватну вищу освіту як соціальний інститут зі своїми структурними особливостями, функціональною навантаженістю, соціальними нормами та цінностями, основними суб'єктами, які здійснюють у її рамках професійну діяльність.

Дослідник робить висновок, що приватні ВНЗ уже зробили відчутний внесок у подолання системної кризи в Україні: створили тисячі нових робочих місць, забезпечили можливість здобуття освіти десяткам тисяч молодих людей, частина яких за раніше наявної освітньої системи навряд чи змогла б знайти гідне місце в суспільстві; сміливо пішли на експеримент із створення навчально-наукових комплексів і систем безперервної освіти, стимулювали підготовку кадрів з так званих гостродефіцитних спеціальностей, передусім гуманітарного профілю, розробили основи принципово іншої концепції розвитку освіти.

Автор указує на специфічні завдання приватних ВНЗ:

1. Забезпечення максимально високої якості освіти за рахунок новаторських, нетрадиційних методів роботи, постійного творчого пошуку і впровадження інноваційних форм та методів навчання, причому мова повинна йти не про освітні послуги, а про елітарну, «суперсучасну» освіту, що забезпечує високу конкурентоспроможність випускників ВНЗ, їхню підготовленість до успішної діяльності у швидкоплинному світі. Стрижневим напрямом розв'язання цього завдання повинне стати інтенсивне впровадження інформаційних технологій для навчального процесу, перехід від педагогічної парадигми до освітньої, суть якої становить система безперервної освіти і, нарешті, чіткі принципи організації навчально-виховного процесу на основі особистісно-орієнтованого навчання.

2. Формування високоякісного кадрового потенціалу за рахунок створення власних наукових шкіл у новітніх і найбільш перспективних напрямах розвитку науки, що викликають інтерес творчої, ініціативної молоді; за рахунок підготовки власних науково-педагогічних кадрів, роботу з якими потрібно починати зі студентської лави; за рахунок розробки оригінальної, мобільної системи підвищення кваліфікації, спрямованої на формування й підтримку високого професіоналізму і викладачів, і співробітників, усвідомлення ними своєї соціальної ролі та відповідальності.

3. Створення високоякісної матеріально-технічної бази, здатної забезпечити впровадження новітніх освітніх технологій у навчальний процес і сформуванню комфортні умови для роботи й навчання всіх суб'єктів освітнього процесу.

4. Забезпечення цілеспрямованої виховної роботи, що враховує особливості економічної, політичної, культурологічної ситуації у країні і в регіоні, загальні тенденції становлення сучасної молоді людини й особливості цих процесів для студентської молоді. Надзавданням виховного процесу в приватній вищій школі має стати формування інтелігентності, яка визначається рівнем загальної культури, що формує культуру як професійну, так і етичну, політичну, правову, естетичну, фізичну, побутову.

О. Сидоренко наголошує, що найважливішими пріоритетами діяльності приватних ВНЗ має бути систематичне підвищення якості підготовки фахівців, приведення його відповідно до міжнародних стандартів; інноваційну, виховну й експериментальну діяльність гуманістичної спрямованості слід уважати головним завданням і характерною особливістю навчальних закладів цього типу. Для виконання цього завдання треба розв'язати питання юридичної та практичної рівності у вимогах, що ставлять до освітніх установ, які пройшли державну акредитацію незалежно від їхніх організаційно-правових форм. На думку автора, слід розвивати і вдосконалювати навчально-матеріальну базу, добиваючись отримання пільг з оренди й купівлі навчальних площ, забезпечення приватних ВНЗ нарівні з державними нормативними документами й матеріалами. Потрібно при цьому розширювати й поглиблювати співробітництво з державними ВНЗ, організувати проведення навчально-методичної і науково-дослідної роботи, виховних заходів для збереження і модернізації національної системи освіти. Доцільною, на думку О. Сидоренка, є розбудова і централізований контроль системи підготовки й перепідготовки, підвищення кваліфікації кадрів для приватної вищої школи.

О. Сидоренко вважає, що процес розвитку сектора приватних ВНЗ відбувається таким чином, що вони все активніше інтегруються в наявну систему вищої освіти.

Підсумком комплексного дослідження приватної освіти вітчизняними і зарубіжними авторами стала колективна монографія **«Приватная высшая школа в объективе времени: украинский вариант»** (під редакцією В. І. Астахової) [5].

Серед авторів – відомі організатори приватної вищої школи: ректор Дніпропетровської академії управління, бізнесу і права Б. І. Холод, ректор Харківського Інституту бізнесу і менеджменту М. М. Бондаренко, ректор Соціально-економічного Інституту об'єднання профспілок Харківської області М. А. Дубровський, ректор Європейського Інституту фінансів, інформаційних систем, менеджменту і бізнесу (нині – Європейський університет фінансів, менеджменту і бізнесу, ЄУФМІБ) І. І. Тимошенко, ректор Російського Нового університету (РосНОУ) В. А. Зернов, проректор Першого незалежного коледжу бізнесу і управління в Польщі Барбара Отонська, проректори, декани і завідувачі кафедр провідних приватних ВНЗ Харкова. У монографії вперше систематизовані теоретичні і методологічні принципи функціонування недержавного сектору освіти, проаналізований сучасний стан цих навчальних закладів, основні тенденції зміни їхніх кількісних і якісних характеристик, дані прогнози їхнього розвитку на найближчу перспективу, розкритий досвід низки провідних українських ВНЗ, передусім чергу Народної Української Академії, на базі якої створювалася ця праця.

Значною мірою автори колективної монографії зосереджуються на проблемах становлення нових економічних відносин в українській вищій освіті та їхнього правового регулювання, фокусуючи цю проблематику спеціально в контексті становлення приватної вищої школи. В.І.Астахова підкреслює, що ще до середини 90-х років ХХ ст. публікацій на подібну тему у вітчизняній науковій літературі практично не було. Єдині джерела фінансування, єдині нормативи розподілу бюджетних коштів і єдині форми контролю за виконанням цих нормативів не породжували складних проблем, які вимагали теоретичного осмислення. Уже з кінця 90-х років ситуація кардинально змінилася. Виник і зміцнів приватний сектор системи освіти, у державному секторі практично склалася змішана система фінансування. Практика діяльності ВНЗ на рубежі століть породила безліч дискусійних питань, від розв'язання яких залежать напрями, подальші шляхи розбудови освіти в Україні.

Автори колективної монографії наголошують на тому, що посилення значущості вищої освіти як чинника економічного розвитку країни і її конкурентоспроможності, збільшення частки національного багатства, зосередженого у вищій школі, масштабів споживаних нею ресурсів – усе це робить конче потрібним осмислення когнітивного потенціалу сучасного економічного знання з проблем ринкової економіки, сприятиме розумінню внутрішніх і зовнішніх економічних механізмів функціонування системи вищої освіти. Економічна теорія вищої школи покликана дати раціональне пояснення, яким чином окремі люди і суспільство спрямовують матеріальні засоби у сферу вищої освіти для задоволення своїх потреб, як здійснюється управління матеріальними ресурсами вищої школи, якими економічними засобами можна стимулювати її подальший розвиток.

З аналізу матеріалів монографії «Приватная высшая школа в объективе времени: украинский вариант» стає зрозумілим, що *найбільш дискусійними залишаються питання про ставлення до підприємницької діяльності надання платних освітніх послуг вищим навчальним закладом*. Окремі теоретики і практики категорично твердять, що коли платна освітня діяльність реінвестується в даний навчальний заклад (на потреби забезпечення, розвитку, вдосконалення освітнього процесу, у тому числі й на заробітну плату), а одержуваний прибуток не розподіляється між засновниками, то така діяльність не може бути віднесена до підприємницької. Не можна не враховувати ту обставину, що вони не є комерційними і здійснюють позначену діяльність лише настільки, наскільки це слугує цілям, задля яких вони створені. При цьому підприємницька діяльність не втрачає властивих їй якостей з огляду на те, що одержаний у результаті її здійснення прибуток витрачається на певну мету. Більш того, напрям витрачання одержаного доходу (реінвестування в освітній процес) перебуває поза поняттям підприємницької діяльності і тому не в змозі применшити підприємницької суті діяльності, яка його

зумовила. Таким чином, платну освітню діяльність треба кваліфікувати як вид підприємницької діяльності вищого навчального закладу.

Чітке встановлення того, чи здійснює ВНЗ підприємницьку діяльність, серйозно впливає на впорядкування як приватноправових, так і публічноправових (насамперед за все податкових) стосунків, підкреслюють автори колективної монографії. Однозначна констатація цього факту значно утруднена методологічною плутаниною у працях вітчизняних учених-економістів і правознавців при тлумаченні економічних відносин у сфері вищої освіти, недооцінкою впливу вищої школи як соціокультурного інституту на суспільство в цілому і кожної людини окремо, захопленням методологіями й соціальними технологіями, що зводять усе різноманіття взаємовпливу в процесі спільної діяльності людей до стосунків «купівлі-продажу».

Спроби звести освіту в основному до державної і безкоштовної – безперспективні й гальмують сучасні реформи системи освіти так само, як і прагнення звести економічні відносини в системі вищої освіти до класичних ринкових понять «купівлі-продажу».

Гостра необхідність розв'язання згаданих складних теоретичних проблем вимагає наукових розробок з економічної теорії освіти, освітнього права, питань управління системою вищої освіти («освітнього менеджменту») і спеціально таких складників системи вищої освіти України, як приватні ВНЗ.

Українська приватна вища школа в контексті вивчення чинників та умов надання освітніх послуг у Центральній та Східній Європі стала предметом дослідження авторського колективу монографії «**Private Higher Education in transition countries**» («**Приватна вища освіта в перехідних країнах**») Д. Льюїса, Д. Генделя, О. Дем'янчука [9]. Автори виокремлюють сім типів ВНЗ залежно від їхнього профілю, джерел фінансування і місії: громадські університети з центральним урядовим контролем; громадські незалежні університети; приватні неприбуткові університети з громадською підтримкою; приватні неприбуткові університети без громадської підтримки; приватні непрофільні неприбуткові інституції, створені фізичними особами і сім'ями; приватні неприбуткові університети, засновниками яких є корпорації; франчайзингові університети.

Характеризуючи українську приватну вищу освіту, автори роблять висновок про «гігантське» зростання приватного сектора особливо із середини 90-х років ХХ ст.: незважаючи на суттєвий міністерський тиск, була започаткована 161 приватна інституція з контингентом, що становить близько 13% від загальнонаціонального. 155 з них акредитовані державою (з 60 приватних вищих навчальних закладів 1995 року лише 2 було акредитовано). Близько 14 тисяч викладачів працюють у приватних ВНЗ. Щорічно приватні ВНЗ випускають близько 13 тисяч студентів. Очевидно,

стверджують автори, що приватний сектор став важливою частиною системи вищої освіти в Україні [9,32].

Говорячи про тенденції розвитку приватних ВНЗ, автори прогнозують можливе зменшення кількості студентів і зниження іміджу приватних інституцій. Це може статися, на думку авторів монографії, за двох умов: розширення сектора державних ВНЗ та програшу в якості освітніх послуг, що їх надають приватні ВНЗ [9,40].

Викликає певну цікавість відповідь авторів на питання – чи виграють платники податків у «перехідних» країнах у разі розширення приватної вищої освіти. Позитивну відповідь на це питання автори обґрунтовують такими фактами:

- приватні ВНЗ створюють нові робочі місця, поліпшують інфраструктуру;
- навчання у ПВНЗ не обтяжує бюджет країн, що розвиваються;
- студенти приватних ВНЗ, навчаючись за місцем проживання, не витрачають кошти на продукти харчування, гуртожиток тощо;
- зрештою, додаткові надходження будуть отримані після закінчення ВНЗ і виходу випускників на ринок праці.

Автори стверджують, що в Україні держава в старому радянському ідеологічному стилі чинить перепони приватній вищій школі, і це, мовляв, може мінімізувати внесок останньої у забезпечення потреб суспільства. На думку авторів, урядові варто було б відійти від такої тактики і його втручання необхідне в разі отримання додаткової інформації для акредитації.

Протягом другої половини 90-х рр. минулого та на початку нинішнього століття різним аспектам становлення і функціонування приватної вищої школи в Україні була присвячена ціла низка дисертаційних досліджень. Їхня тематика лежить у царині проблем філософії, соціології, права, економіки, теорії державного управління. Були захищені дисертації на здобуття вченого ступеня доктора соціології Л. М. Герасіною та О. Л. Сидоренком, кандидатів соціологічних наук М. В. Бірюковою, О. М. Діковою-Фаворською, історичних наук Т. А. Удовицькою, юридичних наук В. В. Астаховим, кандидата наук з державного управління С. Б. Жарою та ін.

Окремих аспектів становлення і розвитку приватної вищої школи в Україні торкаються у своїх аналітичних та публіцистичних публікаціях Ю. М. Алексеєв, В. І. Астахова, К. В. Астахова, В. В. Астахов, Л. В. Батченко, О. Грішнова, В. П. Гондюл, В. Журавський, К. В. Корсак, В. Г. Кремень, С. Ніколаєнко, В. П. Погребняк, О. Л. Сидоренко, В. А. Яблонський та ін.

Діяльності приватних ВНЗ були присвячені Всеукраїнська конференція вищих навчальних закладів, заснованих на недержавній формі власності (Одеса, вересень 1993 р.), Всеукраїнська науково-практична

конференція «Удосконалення концепції приватної освіти України та проблеми організації науково-дослідної роботи в приватних вузах», науково-практичний семінар керівників приватних навчальних закладів «Правові засади функціонування приватної освіти в Україні», Міжнародний науково-практичний семінар керівників ВНЗ небюджетного фінансування України, Росії, Білорусі, Польщі, Латвії, Естонії «Узагальнення досвіду першого десятиліття», Міжнародні семінари лідерів приватної освіти у Харкові (1999 – 2004 рр.) та інші зустрічі представників приватної вищої школи.

Квінтесенцією матеріалів цих наукових форумів є таке резюме обговорення теоретичних основ приватної вищої освіти, яке прозвучало на Міжнародній науково-практичній конференції «Управління сучасним вищим навчальним закладом» (Харків, 7 – 8 жовтня 2002 р.: «...Найгостріша полеміка розгорнулася навколо таких напрямів реформування освіти, як: перехід від ідеології витратного фінансування системи вищої освіти до ідеології інвестування в неї; зміна статусу освітньої установи; конкурсний порядок розміщення державного замовлення на підготовку фахівців, визнання платних освітніх послуг різновидом підприємницької діяльності; визнання платної освіти об'єктом «купівлі-продажу». Особливої уваги заслуговують останні дві позиції, оскільки саме вони лежать в основі розв'язання більшості інших» [1, 8].

Висновки

Таким чином, українська історіографія приватної вищої школи вже зараз налічує кілька монографій і дисертаційних досліджень, десятки наукових статей, предметом яких є феномен приватної освіти.

Хронологічно вітчизняна історіографія приватної вищої школи охоплює період від середини 90-х років ХХ ст. до сьогодення.

Серед перших дослідників приватного сектора вищої школи переважають його представники (ректори, проректори), відомі в Україні організатори і керівники приватних закладів освіти. На об'єктивність висновків ця обставина, на наш погляд, не вплинула, хоча певного «відомчого патріотизму» цим авторам важко було уникнути.

Репрезентативною є джерельна база проаналізованих монографій.

Події і нові явища суспільного життя в монографіях аналізуються по «свіжих слідах», із урахуванням вітчизняного і світового досвіду приватної школи. Дослідження викликають інтерес як своїми узагальненнями й висновками, так і прогнозами на майбутнє. Приватна вища школа розглядається у них по-різному: через висвітлення специфіки окремих періодів становлення, розширення мережі навчальних закладів, підготовку науково-педагогічних кадрів, аналіз соціально-економічних, нормативно-правових, управлінських аспектів функціонування сектора приватних ВНЗ тощо.

Спільною рисою більшості досліджень про приватну вищу школу є їхня зосередженість на проблемах сьогодення. Такий підхід має свої переваги, бо він уможлиблює виявити безпосередні механізми й фактори, які впливають на становище приватної освіти й визначають найближче її майбутнє.

Можна зробити загальний висновок: чинники та умови, які конфігурують надання освітніх послуг приватними ВНЗ, тісно пов'язані з глибинною суттю державної політики й вимагають громадської підтримки не лише у формі заяв, дій та коштів, але й відповідних змін у законодавстві (зокрема щодо акредитації, оподаткування), концептуальних засадах державної освітньої політики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Астахова В.И. О становлении новых экономических отношений в украинской высшей школе и их правовом регулировании // Управління сучасним вищим навчальним закладом: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 7 – 8 жовт. 2002 р. / М-во освіти і науки України, Нар. Укр. Акад. та ін. – Х., 2002. – С.8.
2. Добрянський І.А., Постолатій В.В. Громадська та приватна ініціатива в розвитку освіти України (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). – Кіровоград, 1998.
3. Медведчук С., Романчук Я., Якимів І. Актуальні проблеми приватної вищої освіти в Україні. – Л.: Академічний експрес, 1997.
4. Огаренко В.М. Недержавна вища освіта в Україні: перше десятиліття: історичний нарис. – Запоріжжя: РПВ «Видавець», 2000. – 164 с.
5. Приватная высшая школа в объективе времени: украинский вариант: Монография / М-во образования Украины / ХГИ «НУА»; Под общ.ред.В.И.Астаховой. – Х., 2000. – 464 с.
6. Сидоренко О.Л. Приватна вища освіта: шляхи України у світовому вимірі. – Х.: Основа, 2000. – 256 с.
7. Степико М. Буття етносу. Витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). – К., 1998. – С.206.
8. Стетар Дж. Оновлення та реформа вищої школи: приватна вища освіта в Україні у 1991–1996 рр. – К., 1996. – 32 с.
9. Lewis D., Hendel D., Demyanchuk A. Private Higher Education in transition countries (Приватна вища освіта в перехідних країнах). – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ігор Добрянський – кандидат педагогічних наук, професор кафедри педагогіки і психології КІРУЕ.

Наукові інтереси: філософія освіти, історія становлення і розвитку приватної вищої освіти.

ЦИВІЛІЗАЦІЙНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ ІВАНА ФРАНКА

Орест ДОРОФТЕЙ (Дрогобич)

У статті розглядається сутність цивілізаційних вимірів української літератури в німецькомовній публіцистиці Івана Франка.

The article studies the essence of civilization dimension of Ukrainian literature in the Ivan Franko's published work.

Іванові Франкові належить велика заслуга у витворенні якісно нового інтелектуального та культурного дискурсу під кутом зору модернізації та інтернаціоналізації естетичної свідомості української нації. Вагомість цього напрямку його багатогранної роботи переконливо узагальнила Оксана Пахльовська: «І. Франко вибирає з цих культур саме те, що своїми потаємними механізмами відповідає на важливі запити власної культури. І в такий спосіб долучає культуру до циркуляції проблематики загальнолюдської ваги, вводить її в *глобальний діалог з культурами різних епох і народів*. Так І. Франко розширив літературний досвід власної культури, її межі пізнання світу, універсалізував культурну рецепцію українського суспільства... Адже після становища «резервації», на яку прирік Україну царський режим, невдовзі почалися форми радянського «гетто». Та І. Франко, разом з Лесею Українкою, зробивши цю потужну «ін'єкцію європеїзму» в організм української культури, безпосередньо підготував мистецьку революцію «Розстріляного Відродження» під знаком Європи і в цілому поворот українського суспільства до реінтеграції в європейський культурний материк» [1, 30]. Учений постійно намагався розширити культурний простір перед українською нацією, розуміючи, що це стане найефективнішим чинником для її загального піднесення і якісного структурування культурно-інтелектуального життя. Звідси – його невгамовна, плідотворна активність як перекладача, популяризатора світової літератури. У цьому зв'язку поділяємо твердження дослідниці: «...знання Іншого лікує від почуття національної самотності, відрубності, винятковості, а тим самим відкриває шлях до свободи. Людської і творчої, суб'єктивної. А також і об'єктивної – свободи самої культури» [1, 31].

Від самих початків своєї творчості І. Франко проникливо збагнув глобальну дихотомію Європи: її східний (візантійський) і західний (католицький) основоположні напрямки розвитку культури. Як наслідок, спостерігаємо майже синхронність розвитку його зацікавлень і наукових інтерпретацій і у сфері оксиденталізації нашої культури та поглиблення її православних традицій. Приклади-ілюстрації цього є аж надто відомими,

тому не будемо їх наводити. Зауважимо лише, що Франкові студії з історії давньої української літератури і його перекладацька праця із західноєвропейських літератур, теоретичні статті становлять певну синтезувальну цілість – настільки органічно він здійснював цю культуротворчу роботу. Проблема відмежованості, протиставлення двох великих духовно-інтелектуальних традицій для нього ніколи не існувала. Був він великим оксиденталістом і шанувальником православної самобутності одночасно. Мабуть, через це його ніколи глибше не перейняли слов'янофільські культурні теорії, з якими був знайомий, за власним зізнанням, ще від гімназійних дрогобицьких часів.

Саме від тих часів почалося Франкове широке знайомство із світом німецької культури. На наш погляд, якраз через глибоку перейнятість її ідеями та естетики І. Франко залишив осторонь таку значну й характерну для Галичини другої половини ХІХ ст. слов'янофільську, проросійську, по суті, культурну агітацію та ідеологію. Існує цікавий спогад самого І. Франка про власні літературні зацікавлення в оповіданні «Гірчичне зерно», в якому він розповів про знайомство із батьком свого гімназійного товариша «старим Лімбахом», великим шанувальником і знавцем німецької літератури. За власним зізнанням І. Франка і за спостереженням укладача і автора «Літопису життя і творчості Івана Франка» М. Мороза, саме Лімбах справив вирішальний вплив на формування художніх смаків юного поета, на глибше захоплення ним німецькою культурою [2, 343]. Тому не випадково, що ще в дрогобицький період І. Франко здійснив свої перші переклади з німецької літератури (уривки з «Пісні про Нібелунгів»), під враженням від п'єс Ф. Шіллера він створив свої перші драматичні твори («Славою і Хрудош», «Три князі на один престол»); по переїзді до Львова 1875 р. продовжив перекладацьку працю з німецької літератури, зосереджуючись в основному на спадщині Й. В. Гете і Г. Гайне, здійснив низку важливих видань їхніх творів, серед іншого: «Гете Йоган Вольфганг. Фавст. Часть перша», – Львів, 1882; і Гайне Г. «Вибір поезії». – Львів, 1892, до якої увійшов і переклад поеми «Німеччина. Зимово казка». До збірки «Думи і пісні найзнатніших європейських поетів» (Львів: «Дрібна бібліотека», 1878) І. Франко вніс 2 поезії Й. В. Гете і 16 віршів Г. Гайне.

В українському франкознавстві тема «І. Франко і німецька культура» подана доволі повно, хоча й потребує нової методологічної інтерпретації та поглиблення культурологічних висновків. Назвемо лише окремі праці на цю тему: Ярема Я. «Іван Франко і «Фауст» Гете» (Дослідження творчості Івана Франка), (Київ, 1956); Ярема Я. «Іван Франко і творчість Генріха Гейне» («Радянське літературознавство», 1960, № 1); Ярема Я. «Становлення Івана Франка як літературного критика і Готхольд-Ефраїм Лессінг» (ЗНТШ, Т. СС ХХІХ, Львів, 1995); Журавська І. «Іван Франко і зарубіжна літератури» (Київ, 1961); Рудницький Л. «Іван Франко і німецька література» (Мюнхен, 1974); Бендзар Б. Німецькомовна творчість

Івана Франка (Київ, 1969); Зимомря М. Переклади творів Івана Франка німецькою мовою (Ужгород, 1970).

За підрахунками Б. Бендзара, загалом німецькомовний доробок І.Франка (художні твори та автобіографічні статті, переклади німецькою мовою українських творів та ін.) складається із 130 позицій [3, 263]. Він виступав у 19 австрійських і німецьких газетах і журналах [3, 264]. Головні з них: «Die Zeit» (газета і журнал), «Österreichische Rundschau», «Neue Revue», «Die Wage», «Zeitschrift für österreichische Volkskunde», «Die Arbeiter-Zeitung», «Aus fremden Zungen», «Allgemeine Zeitung», «Berliner Volksblatt», «Deutsche Rundschau», «Czernowitzer Tageblatt», «Ruthenische Revue», «Ukrainische Rundschau», «Neue freie Presse», «Neuzeit», «Urquelle», «Archiv für slavische Philologie», «Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft», «Hamburger Echo», «Sächsische Arbeiter-Zeitung», «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» [4, 205–212].

Окрему культурно-естетичну тему складають Франкові художні твори німецькою мовою, українська поетика яких своєрідно переплітається із багатим смисловим поліфонізмом німецької мови, а це: «Свинська конституція» (1896), «Острий-преострий староста» (1897), «Мій злочин» (1898), «Історія одної конфіскати» (1899). «Розбійник і піп» (1900), «Із галицької «Книги битія» (1901), «Терен у нозі» (1904), «Хома з серцем і Хома без серця» (1904), «Вівчар» (1907), «До світла!» (1903) та ін. Більшість з них мають публіцистичне спрямування або публіцистичний підтекст. Це вказує на те, що І.Франко розглядав німецький літературний форум і німецькі часописи як додаткову і дуже ефективну трибуну для пропаганди своїх демократичних поглядів та принципів [5, 128–136]. І справді, деякі його твори, наприклад оповідання «Свинська конституція», яке було вельми гостро спрямоване проти державного австрійського бюрократизму, отримало великий розголос в німецькомовному світі, його передрукували п'ять німецькомовних часописів [6, 465].

Цілий ряд німецькомовних статей І. Франка, переважно на суспільно-політичну тематику, до сьогодні залишаються не перекладеними і неперевиданими. Це такі статті, як «Eine Heldentat der eisernen Hand» (Геройський вчинок залізної руки; збереглася в рукописі через цензуру, надрукована в берлінському виданні німецькими славістами Е.Вінтером і П. Кірхнером) «Iwan Franko. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine» (1963) [7, 577]; «Wie man in Galizien den Wind säet» (Як в Галичині вітер сіють, «Neue freie Presse», 1898); «Unmögliches in dem Lande der Ünnehmlichkeiten» (Неможливе в краї неможливого, «Die Zeit», 1899); «Die jüngste galizische Wahl» (Найновіші вибори до галицького сейму, «Die Zeit», 1901); «Bauernstreiks in Ostgalizien» (Селянські страйки в Східній Галичині, «Die Zeit», 1902); «Die Lemberger Unruhen» (Львівські заворушення, «Die Zeit», 1902); «Ein Triumph der österreichischen Idee in Galizien» (Триумф австрійської ідеї в Галичині, «Die Wage», 1898); «Die

Grosstaten des Herrn Bobrzyński» (Великі діяння пана Бобринського, «Die Zeit», 1901); «Polono-Ruthenica aus Galizien» (Полоно-рутеніка в Галичині, «Allgemeine Zeitung», 1901); «Das Polentum nach zwei Fronten» (Поляки на два фронти, «Die Zeit», 1901); «Die Vorgänge an der Lemberger Universität» (Події у Львівському університеті, «Die Zeit», 1903); «Drei Riesen im Kampfe um einen Zwerg» (Три велетні у боротьбі за карлика, «Die Zeit», 1907); «Die slawischen Brüder» (Слов'янські брати, «Die Zeit», 1898); «Symptomatisches aus Russland» (Симптоматичне з Росії; в рукописі, надруковане в «Iwan Franko. Beiträge...»); «Der Jesuitismus in der Judenfrage» (Єзуїтизм у єврейському питанні, «Neuzeit», 1896); «Die Folter in Galizien» (Тортур в Галичині, «Die Zeit», 1900) та ін. [8, 9].

У загальній Франковій стратегії співпраці із німецькомовними часописами можна вирізнити *три* напрямки: 1) статті академічного характеру з філології, етнографії і фольклористики, що мали акцентувати цивілізаційну своєрідність української культури; 2) літературно-критичні виступи, переважно про польську й українську літератури, доволі фрагментарні, які, очевидно, вписувалися в загальний контекст повідомлень про слов'янські літератури в німецькій пресі; 3) публіцистичні статті гостро політичного змісту на актуальні теми, які повинні були привернути увагу німецькомовного світу (а через нього й усієї демократичної громадськості Європи) до болісних проблем українців Галичини. З цього ми бачимо, що в німецькомовних публікаціях І. Франко використовував повною мірою свій різнобічний потенціал таланту. Його стратегічною метою ще від юних літ було **ввести українську культуру в суспільну проблематику, ціннісну систему європейського культурного дискурсу**. Тут треба ще взяти до уваги (окрім численних польськомовних, російськомовних і чеськомовних статей у провідних виданнях сусідніх країн) три його концептуальні студії про історію української літератури, написані для авторитетних видань: «Literatura ukrajinska (maloruska)» (чеський журнал «Slovanský přehled», 1898, ч.1 і 2; 1899, ч.6); стаття «Южнорусская литература» для «Энциклопедического словаря Ф.А. Бронгауза и И.А. Ефрона»; стаття «Українці» (угорською мовою «Kisgorozok»), написана Франком 1906 р. німецькою мовою і перекладена ОАшботом по-угорськи для угорської мовної енциклопедії світової літератури. Увесь цей комплекс публікацій формував потужний культурно-інтелектуальний нурт на міжнародному форумі, долаючи бар'єри обмежень, забуття і вимушеної провінційності.

Щоб зрозуміти мету й характер наукових і критичних публікацій І. Франка в німецькомовних виданнях, потрібно уявити достовірний стан й особливості української культури в кінці ХІХ ст., дати її порівняльно-типологічну характеристику. Адже І. Франко виходив у своїх публікаціях на чужинному ґрунті передусім із *можливостей* національної культури як екзотичної та оригінальної у православно-слов'янському світі й тим

цікавої для західноєвропейської науки. Які несподівані грані української культури за чотири основні періоди її розвитку могли бути продемонстровані як несподівані? Під чотирма періодами ми розуміємо добу Київської Русі IX–XIII ст., період бароко XVI–XVIII ст.; український романтизм – 1-а половина XIX ст. і період розвитку на тоді новочасної української культури під впливом естетичних теорій позитивізму останньої третини XIX ст. І.Франко прагнув вибрати такі аспекти національного естетичного мислення, які ще не інтерпретувалися перед західною наукою. Культуру княжого Києва, як відомо, у той час монополізувала російська історична і філологічна наука, яка розвивалася дуже успішно впродовж останнього століття і основні твори якої були доволі відомі Європі. Хоча на українському ґрунті І. Франко був одним із тих (поряд із М. Максимовичем, В. Антоновичем, П. Житецьким, А. Кримським та ін.), хто дуже наполегливо відвойовував українську культурну спадщину, доводячи саме український характер давньоруської літератури та історії IX–XIII ст. (він є автором кількох десятків статей на цю тему), проте в чужомовних публікаціях він відмовився від цієї наукової полемічності. Чому? Очевидно, тому, що, по-перше, не міг розраховувати на широке поле друку, потрібне для такої масштабної теми; по-друге, не вважав за можливе похитнути авторитет російської науки (зауважимо, що він залишився непохитним майже до кінця й XX ст. і лише постання незалежної української держави 1991 р., яке застало Захід зненацька й здивувало неабияк його, змусило науковців переглянути ряд російських імперських фальшивих положень та міфологем в науці); і по-третє, шукав для себе такі наукові простори, в яких мало хто працював і наповнення яких давало значні плюси українській культурній традиції.

Культуру українського бароко сам І. Франко досліджував доволі активно, написавши ряд ґрунтовних студій про письменство, етнографію і фольклор XVI–XVIII ст. Однак цей пласт культури, особливо художня література, видавався йому вторинним у тому сенсі, що українське літературне бароко розвивалося під значним західним (переважно польським) культурним впливом. До того ж, на той час вже існували російські наукові студії про українську барокову культуру (які свідомо подаватися як «спільноросійські») і розгортати полеміку щодо них не було можливостей (це – праці Н. Тихонравова, А. Афанасьєва, А. Попова, І. Срезневського, А. Соболевського, Н. Нікольського та ін.). Отже, і тут треба було шукати свою лінію досліджень.

Популяризувати український романтизм, який, окрім кількох глибинних явищ, як от поезія Т. Шевченка чи творчість М. Гоголя, був фрагментарним і маловиразним у порівнянні з культурами інших слов'янських народів, було справою малоперспективною. Наприклад, за характером і параметрами драматизму, українська романтична література явно поступалася народним думам, які на європейському фольклорному

тлі виглядали особливо своєрідно і монументально. Так само українська реалістична література, що перебувала ще в стані становлення, яку творив в тому числі й сам І. Франко, не могла бути тим культурним енергетичним ядром, естетика якого змогла б здивувати Європу.

Таким чином, І. Франко мусів прокласти свою самобутню дорогу як інтерпретатор культури. Побачив він її у тих нуртах національного творчого генію, які пов'язували різні періоди і пласти української естетичної свідомості. Насамперед об'єктом стала українська **апокрифічна традиція**, зовсім мало досліджена і мало знана в науці. Саме вона поєднувала дві глибокі сфери творчого мислення в культурі: ідейно-образну інтерпретацію вічних релігійних сюжетів і національну специфіку їхнього переосмислення.

У невеличкій статті «Народне повір'я з українських апокрифів» («Urguelle. Eine Monatsschrift für Volkskunde», 1898, т. XI) І. Франко коротко пропонує німецькому читачеві специфіку апокрифічної традиції. Власне, він звертає увагу на явище **інкультурації** біблійної мудрості й поезики, коли різноманітні релігійні сюжети, потрапляючи на етнічний ґрунт різних, часто цивілізаційно далеких і відмінних народів, набували дуже своєрідних ознак. «Тепер апокрифами називають, – пише І. Франко, – велику кількість творів як старо-, так і новозавітного змісту, які почасти хоч і спираються на давніх переказах, але, як це доведено, виникли досить пізно, між другим століттям до початку нашої ери і п'ятим століттям нашої ери, містять велику кількість вигаданих подробиць і еретичних вчень, вкладені або відкрито з метою еретичної пропаганди, або с'як-так перероблені і «підчищені» в дусі церковної ортодоксальності, були пристосовані щойно в пізніших обробках до вимог набожних навчань. Деякі з цих творів були написані первісно арамейською, а більшість – грецькою мовою, а потім у Середньовіччі обійшли весь цивілізаційний світ у латинських, церковнослов'янських, коптійських, арабських, вірменських, грузинських та інших перекладах та переробках. Вони зробили великий, хоч досі належно ще не оцінений вплив на уми багатьох поколінь. Звичайно можна побачити і зворотний процес, коли в різних народів незалежно від апокрифів навколо отого єврейсько-грецького ядра групувалися, кристалізуючись, розвинені народні елементи, і таким чином утворювалися нові апокрифи, який ніколи не було у грецькій мові, або складалися епізоди та екскурси, відсутні у текстах, перекладених із грецької мови [9, 313]. І. Франко наголошує: коли дослідник прагне «охопити широкі культурно-історичні горизонти», то якраз ці новіші переробки й доповнення, побудовані на «народній фантазії і народних повір'ях», повинні стати головним об'єктом для вивчення [9, 314].

Від середини 1890-х років І. Франко розпочав масштабну працю над українськими апокрифами, плануючи видати їх якнайповнішим корпусом. Ця робота тривала кілька років. У проміжку між 1896 і 1910 роками він

здійснив видання 5 великих томів апокрифів у серії «Пам'ятки української мови та літератури». Видає Комісія археографічна Наукового товариства імені Шевченка». До сьогодні цей науково-видавничий проект залишається неперевершеним за своєю фаховістю. Зрозуміло, що, аналізуючи огрому української духовної спадщини, в І. Франка не могла не виникнути думка про її популяризацію у європейському науковому світі. У віденському журналі «*Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*» (1904, № 4) він друкує невеликий уривок із своїх досліджень «Церковнослов'янський апокриф про 72 імені Бога». При цьому уточнює для західного читача, що даний апокриф має велику традицію саме на слов'янському ґрунті, а не пов'язаний лише з румунською традицією, як повідомляли у своїх працях німецькі вчені.

У журналі «*Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*» І. Франко друкує доволі велику студію «Причинки до вивчення церковнослов'янських новозавітних апокрифів», яку розміщує у двох випусках часопису за 1902 і 1906 рік. Стаття цікава тим, що в ній синтезуються головні висновки німецьких і російських науковців-апокрифологів і вноситься ряд важливих уточнень і доповнень. У такий спосіб Франкові вдалося звернути увагу європейських учених на український аспект у такій специфічній і малознаній філологічній галузі, як апокрифологія, де він продемонстрував більшу багатогранність і національно-культурну ускладненість мандрівних апокрифічних сюжетів на слов'янському ґрунті.

1907 року у віденському журналі «*Zeitschrift für österreichische Volkskunde*» І. Франко публікує змістовну статтю «Найстарша українська народна пісня» (Зошит 1-2). У ній ми маємо яскравий зразок Франкового таланту, власне, як пропагатора фольклорного матеріалу – народної пісні «Стефан-Воєвода», записаної чеським релігійним діячем ХVІ ст. Яном Благодієм. Тут він показує глибокий ліризм і драматизм українського твору, його інтертекстуальні зв'язки із цілим східноєвропейським народнопісенним контекстом [10, 455–457]. Водночас І. Франко вкотре використовує німецькомовну трибуну, щоб представити особливості історичної долі і багатство української культури. Ось як він характеризує український фольклор: «Українські народні пісні здавна приваблюють увагу не тільки етнографів, але й широких кіл передової суспільності, і все це завдяки їхній чарівній мелодійності, свіжості й щирості почуття, образному багатству слова та правдивості» [11, 216]. І тут же дає таку характеристику його носієві: «Цей народ, – пише І. Франко, – незважаючи на тяжку долю свого існування, яке в багатьох відношеннях не можна назвати гідним людини, ще й досі відзначається незвичайною жвавістю розуму, поетичною наснагою, а разом з тим дивовижною силою зберігати свої прадавні традиції» [11, 216]. Пославшись на відомих у Європі англійських і французьких етнографів, він наголосив, що українська

фольклорна традиція вже налічує 1000 років, що її коріння виходить із «старокнязівської Русі». Таким чином, він однозначно декларував перед німецьким світом, який тоді перебував під цілковитим впливом російських історичних та культурологічних теорій, що затирили самотність і давність української культури і нації.

Вартує відзначити й сам спосіб, у якому І. Франко аналізує перед іноземним читачем українську пісню. Він вважає її «прямим законним нащадком боярських та дружинних пісень, найдавніші пам'ятки яких ми маємо в староруських писемних переказах, зокрема у відомому «Слові о полку Ігоревім», а також у чудовому фрагменті про половецького співця Оря» [11, 219]. Так мимовільно українська традиція опиняється у творчому епіцентрі постання світових шедеврів.

Важливим аспектом Франкової студії стають спостереження про міжнаціональні взаємовпливи, які він виявляє на прикладі однієї пісні. Сама тема пісні – про татарсько-турецьку загрозу, про завзяття волоського князя, символіка Дунаю – все це підказує побачити в ній давні й драматичні зв'язки України з балканським світом. Для І. Франка ця пісня «цікава з історичного погляду» ще й як приклад колишнього «бойового братерства «українців і румунів» [11, 220]. Зіставивши українську пісню із російською народною піснею із збірки І. Сахарова «Сказания русского народа» «Ой ты наш батюшка, тихой Дон...» і виявивши ряд подібних моментів, він робить висновок, що російський варіант є переспівом української давнішої пісні. Автор статті закінчує статтю акцентом на малознані й драматичні події минулого: «переспів був, очевидно, здійснений не пізніше XVI ст., коли частішали зустрічі українських і донських козаків – згадаймо хоча б пригоди галерників, про яких на початку XVII ст. розповідали італійські брошури і котрі скінчилися перемогою невільників над командою турецького корабля і висадженням на побережжі Сицилії. Невільними веслярами на цій галері були головно запорозькі і донські козаки; саме їхнім розповідям та італійським брошурам ми завдячуємо появу однієї з найдивовижніших пісень, так званої «Думи про Самійла Кішку». Тому й не дивно, що донські козаки перейняли від своїх дніпровських побратимів також славу пісню про Стефана-воєводу і переробили її на свій лад. Цей факт не викликає у мене жодного сумніву, він і спонукав мене під час реконструкції тексту нашої пісні запозичити дещо з пісні російської» [11, 221].

Подібну спрямованість мала також Франкова стаття «Як творилася слов'янська міфологія» («Archiv für slavische Philologie», 1907, т.29). Тут він уточнює одну деталь щодо фольклорних студій російського вченого зі світовим іменем А. Веселовського, посилаючись на етнографічні знахідки галицького вченого М. Зубрицького. І знову: це уточнення, проникливе і аргументоване, показує вагомість українського елемента в ширших слов'янознавчих, навіть середньоєвропейських етно-фольклорних студіях.

Полемічний науковий талант І. Франка яскраво виявляється у статті «Причинки до критики джерел староруських пам'яток» («Archiv für slavische Philologie», 1907, т.29). Вона містить відгуки на три наукові публікації про давньоукраїнську культурну історію. У першому І. Франко переконливо доводив безпідставність тверджень київського вченого Г. Бараца про існування національної нетерпимості в давній Русі, утисків щодо юдейського віровчення, які той виводив із деяких текстових уривків «Києво-Печерського патерика». У другому уточнив тези історика Є.Щепкіна про автора «Повісті врем'яних літ» і при цьому продемонстрував чітке національно-державницьке бачення окремих тем та ідеологем літопису. У третьому відгукові І.Франко, загально критикуючи тлумачення кількох темних місць у «Слові о полку Ігоревім» і їхній німецький варіант, детально викладав головну проблематику та концепцію цього оригінального твору. Вартує відзначити, що всі ці екскурси робилися ним на високому фаховому рівні, їхня аналітика ґрунтувалася на достеменному знанні джерел, історичного та культурного контекстів, на тонкому відчутті компаративістичних аспектів.

Аналогічний доказовий зміст і спрямування мають Франкова розвідка «Маленькі знахідки із старослов'янської літератури та історії» (надрукована у збірнику на пошану В. Ягича «Jagić-Festschrift», Берлін, 1908) і незавершена ґрунтовна студія «Причинки до історії церковнослов'янської літератури» (перші три частини якої надруковані у «Arhiv für slavische Philologie», 1913, т.35; 1914, т.36), стаття «Причинки до критики джерел кирило-мефодіївських легенд» («Arhiv für slavische Philologie», 1906, № 3).

На наше переконання, І. Франко планував розгорнути перед німецькомовним читачем ширшу картину української культури й етнографії у їхніх зв'язках із середньо- і східноєвропейським культурним контекстом. Це підтверджують щораз більші масштаби його публікацій. Однак тяжка недуга, несприятливі умови родинних стосунків, лихоліття світової війни перервали цю працю. Запропоновані ним параметри й рівні наукового діалогу стали ефективним інструментарієм уведення української тематики в науковий дискурс міжнародних вимірів.

Розглянуті нами аспекти Франкових виступів у німецькомовних наукових виданнях уможливають зробити наступні висновки. Український вчений систематично працював на **розширення діапазону сприйняття** української культури в зовнішньому світі. Він передусім акцентував давність і самобутність української культури, її міцне входження в широку східноєвропейську візантійську духовну та естетичну традиції. І. Франко в основному працював за методом **доповнення** в німецькомовній науковій пресі, прагнучи своїми переважно невеликими екскурсами **уточнити, поглибити, увиразнити** той чи інший аспекти української давньої літератури або фольклору. При цьому він завжди

послідовно виокремлював українську традицію у східнослов'янському (російському) контексті, чітко розуміючи загрозу **культурного поглинання** російською філологічною наукою українського чинника. Тому майже в кожній своїй публікації про давню українську літературу І. Франко вказував на українську оригінальність того чи іншого мотиву, образу чи теми, демонстрував первинність українських літературних зразків, їхні глибинні зв'язки з літературними традиціями інших народів Середньої Європи, передусім культурами Балкан.

Франків погляд на церковну літературу як науковця-позитивіста відзначався суворою фактологічністю, раціональністю, методологічністю і системністю. Німецькомовні студії органічно впливали із його просторих досліджень давньої української літератури і культури, якими він займався впродовж усього творчого життя. Це загалом відомі праці українською мовою. Зауважимо: загальна концепція Франкових наукових розробок у сфері давньої української культури була вельми стратегічною і пропагандивною. Він завжди намагався подати українську культуру у вигідному наświetленні: наголошував на її цивілізаційній самобутності, підносив культурну місію усього Північного Причорномор'я у давню добу, вказував на глибину й багатство народних традицій, на проблему забутості й нищення української старовини, на особливий ліризм та естетичну оригінальність українських літературних і фольклорних інтерпретацій. Власне, перед німецькомовним читачем Україна мала постати як окрема цивілізація. Можливо, саме Франків погляд надихнув у сьогоденні сучасну дослідницю Оксану Пахловську на ідею такої ґрунтовної та багатогранної праці, як «Українська літературна цивілізація» (Рим, 1999), у якій презентовано українську давню літературу і культурні традиції як певну цивілізаційну відмінність Східної Європи. Таким чином, можемо вважати І. Франка одним з перших фундаторів тієї важливої наукової концепції, якою є візія української культурної традиції – самобутньої землеробсько-православної причорноморської цивілізації, що завжди гармонійно поєднувала в собі культурні впливи Сходу і Заходу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Пахловська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Львів: Світ, 1998. – С.30–31.
2. Мороз Л. Літопис життя і творчості Івана Франка // Франкознавчі студії: Вип.2. – Дрогобич: Вимір, 2002. – С.343.
3. Бендзар Б.Творча спадщина І.Франка німецькою мовою // Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури. – К.: Наукова думка, 1981.– С.263–264.
4. Zymomyra M. Übersetzungskritik und ihre Stellung im Rezeptionsprozess (Entwicklungstendenzen der Aufnahme von I.Frankos Werken in Deutschland und Österreich) // Studia o przekładzie. Pod redakcją P.Fasta.–Katowice, 1999.–Nr.9.–S.205–212.
5. Zymomyra M. Ukrainische Bemühungen um die Einbürgerung Schewtschenkos in Deutschland // Der revolutionäre Demokrat Taras Schewtschenko. Beiträge zum Wirken des

ukrainischen Dichters und Denkers sowie zur Rezeption seines Werkes im deutschen und im westslawischen Sprachgebiet. Hrsg. von E. Winter, G. Jarosch. – Berlin: Akademie-Verlag, 1976. – S. 128–136.

6. Zymomyra M. Iwan Franko // Die Rezeption ukrainischen Literaturgutes im deutschen Sprachgebiet von den Anfängen bis 1917. Ein Beitrag zur Geschichte der ukrainisch-russisch-deutschen Literaturbeziehungen. – Berlin, 1972. – S. 465.

7. Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Hrsg. von Winter E., Kirchner P. – Berlin, 1963. – 577 S.

8. Winter E., Kirchner P. Einleitung // Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. – Berlin, 1963. – S. 9.

9. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1980. – С.313.

10. Зимомря М. До питання про роль Івана Франка-журналіста в контексті міжнародних культурних зв'язків в кінці XIX – на початку XX ст. // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Кн. 1. – К., 1990. – С. 455–457.

11. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.37. – С.216.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Орест Дорофтей – викладач кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка

Наукові інтереси: українська література, проблеми франкознавства.

«ГРАТОВАНІ» ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ДИСИДЕНСТВА

Нінель ЗАВЕРТАЛЮК (Дніпропетровськ)

Розглядаються осмислення абсурдності світу, художні форми його заперечення, характер вияву духовного самоутвердження «Я» поета в «арештантських» творах письменників-дисидентів 70–80-х рр.

In the article considers interpretation the absurdity of world, artistic forms of it's negation, specific character of the poet's «Self» in poetry by writers-dissidents of 70–80-th in period of their custody.

Поява в українській літературі 70–80-рр. ХХ ст. «гратованої», «арештантської», поезії ідеологічно й соціально детермінована в умовах відновлення політики репресій проти інакомислячих в СРСР після короткої, так званої хрущовської, відлиги. Вона пов'язана із суспільною та естетичною проблемою Поет і Влада, у протистоянні яких за тоталітарного режиму остання, зазвичай, виконує каральну функцію. Тюрма – держава для поета виокремлює у своїх надрах в'язницю локальну. «Тюрма – тюрми тюрма!» – означає такий стан світу В.Стус [9, 152]. Створена в ній поезія, зокрема істинних талантів, стає вираженням, за словами Л. Тарнашинської, стану «ув'язненої душі, яка продовжує трудитися і в тих нелюдських умовах» [11, 17]. Свідченням цього є цикли «Гратовані сонети» І. Світличного, «Палімпсести» В. Стуса, «За ґратами» М. Руденка, поезії яких, як і їхніх попередників Т. Шевченка («В казематі»), І. Франка («Тюремні сонети»), були формою збереження власного «я», вияву

духовного самоутвердження, нескореності. Аналітичне зіставлення їхнього поетичного доробку періоду вимушеного відчуження в заграбованій зоні є актуальним у розгляді ідеологічного й естетичного плину шістдесятництва, в осмисленні духовного простору поетичного дисиденства, у визначенні персоналістської специфіки художнього самовияву кожного зокрема.

Згадка про шістдесятництво при цьому не випадкова. Життєві шляхи вищеназваних поетів могли перетнутися раніше чи пізніше, але близькість світоглядних позицій, в аспекті яких витворювалася нова модель соціального світу, антитетичного наявному, проявилася в 60–70-х рр. Їхні дитинство і юність пройшли в шахтарсько-степовому краї (М. Руденко і І. Світличний народилися на Луганщині, В. Стуса батько трирічним привіз на Донбас), вони навчалися в радянських школах й університеті. Та суттєва вікова різниця між ними (М. Руденко 1920 р. народження, І. Світличний – 1929, В. Стус – 1938) визначили своєрідність шляху кожного з них на Голгофу, де й поєдналися їхні долі. Старшому – М. Руденкові – судилося бути воїном у Великій Вітчизняній війні, у подальшому партійним функціонером у письменницькій організації. Він входив у літературу як поет у кінці 40-х рр., як прозаїк – у 50-х, сприйнявши соцреалістичні канони. Та в пошуку Істини в 60-і він починає ревізувати марксизм, прогнозує крах комунізму, висуває рекомендації виходу з економічної кризи, ґрунтуючись на економічних теоріях кращих європейських та українських мислителів минулого, викладаючи їх у листах до Політбюро ЦК КПУ, наукових трактатах і художніх творах (романах «Формула сонця», «Орлова балка», поемі «Хрест»). Звісно, вони в нас не були опубліковані. Як пише Олекса Мусієнко, голова Координаційної ради Фонду «Мартиролог України», М. Руденко «мав високий авторитет серед шістдесятників – не стільки як «соцреалістичний поет і романіст, скільки як автор унікальної для української літератури гіпотетичної оповіді «Слідами космічної катастрофи», де «обрав об'єктом свого зображення драматичну долю загадково зниклої в прадавнину космічної сусідки Землі»[2]. Таким чином письменник попереджав людство, що стало перед загрозою третьої світової війни.

Іван Світличний, який розпочав свою творчу діяльність як критик у другій половині 50-х, у 60-і стає «архітектором» (М. Горинь), «двигуном руху шістдесятництва» (Б. Горинь), ідеологом українського дисиденства. У цей час В. Стус робить перші кроки в поезії, але внутрішньо він налаштований на активне виявлення ідеї бунту, спрямованого проти насилля. Це приводить його до Світличного, спонукає до виступу проти «ідеї диктату», «теперішнього «соціалізму», який «продукує лицемірство, брехню, підлість, безпринципність, нечесність», цим самим віддаляючи комунізм, шлях до якого «набирає катастрофічних форм». Ці характеристики із листа (він не був відправлений) В. Стуса П.Ю. Шелесту, але фігурував як документ для звинувачення поета у зведенні «наклепів на

радянський та суспільний лад» [10, 258,262]. Перше покарання зробило його вже уособленням бунту, і після його відбуття він стає членом Української Гельсінської Групи (1979), засновником і членом якої був М. Руденко (на цей час останній у концтаборі, а І. Світличний на засланні). Через рік В. Стуса вдруге засуджують за цією ж статтею (7 років таборів суворого режиму і 5 років заслання у віддалені райони країни). Отак зійшлися три постаті в одній трагічній точці самоіснування, хоча й у різних географічних просторах.

Однакові умови екзистенційного буття зумовлюють появу в їхній поезії мотивів неволі, заперечення абсурдності світу тоталітаризму й протистояння йому «Я», що інтерпретується як опозиція Я (світ) – тюрма (антисвіт). «Я» – автобіографічний ліричний герой та одночасно узагальнювальний образ дисидента, політв'язня. У циклі «Ґратовані сонети» І. Світличного локальні образи «шмональників», картини «шмону», деталі тюремного антуражу («Шмон», «Самота»), пов'язані з конкретними автобіографічними ситуаціями, асоціативно накладаються на характеристику загальної тюрми – держави. Аналогічний образ кількома роками раніше з'явиться в поезії В. Симоненка «Брама», забороненій в СРСР (уперше була надрукована після смерті поета за кордоном у «Сучасності» – Ч.1, 1965). Без сумніву, вона була відома І. Світличному, якому В.Симоненко був близький за ідейними переконаннями. У вірші «Брама» образ тюрми глобалізується завдяки реаліям – прикметам просторової ізолюваності (брама, сторожа, що «брязкає ключами», «ворота захисні»), наслідків тортур (кров, зойки), що змінюються трагічною картиною, символічні образи якої функціонально спрямовані на викриття:

Привиди з кривавими мечами,
У накидках чорних, ніби ніч,
Граються безформними м'ячами –
Головами, знесеними з пліч [7, 159].

В. Симоненко витворював уявну картину. Безперечно, він ішов від власних спостережень, але його особистий досвід (хоча й набутий за надзвичайно жорстоких обставин) щодо цього був невеликий. Невипадковою в останніх двох рядках процитованої вище строфи ремінісценція з поеми «Попіл імперій» Юрія Клена – поет спирався на свідчення тих, хто пройшов крізь жорна сталінських репресій. «Ґратовані сонети» І. Світличного, як справедливо зауважує Л. Гарнашинська, – «своєрідні палімпсести, писані по «канві» долі Світличного – як переосмислення власних думок, відчуттів, суджень – на рівні нового пережиття, розуміння досвіду [11, 22].

У сонеті «Тюрма» І. Світличний звертається до прийому сновидіння: у сні ліричного героя постає образ «ідеальної» тюрми – «Ні ґрат нема, / Ні

варти. І всього доволі» [6, 30]. Оце «всього доволі» розшифровується в характеристиці маргіналій тоталітарного світу: «...люди – стовпища моголів / З кокардами, а серцем голі: / Кричать, а мова в них німа» [6, 30]. Розгортаючи думку про його бездуховність через систему метафор і риторичних запитань («Полуда очі заступила, / На світ їм глянути несила, / Всі ждуть... початку чи кінця? / Відпущення гріхів чи страти?») [6, 30], поет виокремлює образ серця («Безвинно – заячі серця»), змістовно протилежний Сквородинському тлумаченню серця як осередку «вогню і любові», всього доброго і світлого, самого життя. Таким чином поет акцентував втрату подібних якостей людиною, як і втрату нею безкомпромісності та самовідданості. Страх, безсилля, безнадія, що їх заступили, призводять до байдужості, пристосовництва, жорстокості, покірливості.

З таким висновком суголосний «діагноз», який поставив сучасникам і М. Руденко. У вірші «Всі ми хворієм нині...», що датується 4 листопада 1974 р. – письменник ще на волі, але вже в чеканні розправи за свої «рецепти» подолання помилок Маркса і Леніна, – переносячи ознаку хворого тіла на людську душу («Тіло й душі в лишаї» [4, 354], він стверджує, що вибудоване за їхньою схемою суспільство далеке від ідеалу. У вірші з прозаїчним заголовком «Буде звіт, – не той, що у райкомі», написаному того ж 1974 р., іронія спрямована проти брехливої, з «слідами отрути» звітності, яка панує за згодою партійного апарату. Їй протиставляється виважений світ «Дум і прагнень», «вільного слова на устах», носієм яких постають образи «блакитночолого вершника», «голубого горніста на білому коні» як втілення мудрості, чистоти, мужності і бурі як рушія в протистоянні апокаліпсису. Ці образи сфокусовують у собі ідею волі, світла як домінант життя, запоруки безсмертя. «Я бачив світло, котре не вмира – / Воно безсмертною зробило душу. / І я йому тепер служити мушу», – проголосить М. Руденко у вірші «Не в храм піду молитися» [3].

З особливою силою тема волі в її співвіднесеності з ідеєю нескореності, безсмертя звучить у поезіях М. Руденка, написаних у Донецькій тюрмі (1977) й таборах суворого режиму в Мордовії (1978–1986). «Поки живу – ніхто не відбере», – напише він в одному з перших «арештантських» віршів. Не відбере душу, світанки, поезію, почуття до коханої, до України – перед ними «безсилі навіть ґрати» [4, 407]. Утверджуючи цю тезу, автор торкається чи не найболючішої проблеми – можливого зламу «в тюремних стінах». Із антитетичною парою світло – п'ятьма співвідноситься образ «невільника», що в контексті твору отримує нетрадиційне значення: «Невільник той, хто душу не вберіг / І став її двоногою тюрмою» [4, 407]. М. Руденко вживає ті ж емблематичні образи-реалії заграбованого побутування, що поширені в циклі «Ґратовані сонети» І. Світличного (ґрати, тюремні стіни, зона, колючий дріт, зек, камера).

Тюрма і концтабір для нього – теж пекло. У вірші «Забуду шлях до рідної домівки» автор не вживає прямих означень – пекло (ад). Він лише оригінально інтерпретує його міфологічні прикмети («чорні постаті, мов поторочі», «холодна темрява»), уточнюючи їхній зміст згадками імен відомих творців художніх його образів – Вергілія і Данте. Це світ потойбіччя, де «Реальність щезла, загубилась путь» [4, 427]. У відповіді «А я промовчу, бо не знаю де» на серцем почуте запитання дружини «Де ти?» – відбиття переживань, відчуття своєї загубленості, безнадії. Та рятує його усвідомлення світу, істинного, вільного в собі: «Колись я в світі жив. Тепер, позбувшись волі, / Я цілим світом став... / І світ живе в мені» [4, 400]. Ці слова із вірша «Я визрів і прозрів – мені нема неволі», датований 13.02.1977 р., визначають авторську філософію світу і власного «я» в ньому.

Як і для І. Світличного, В. Стуса, для М. Руденка світ тюрми зовнішній, він постає як інститут знищення людського духу, особистості. Йдучи від супротивного – сакралізації Всесвіту – М. Руденко у вірші «Я міг би жити там...» вибудовує образ світу в'язниці з людьми, «які довкола сіють смерть», але в якому ні Слова, ні зорі, ні Сонця, ні Коханої, а отже, і Бога, «до котрого земні слова несуть». Бог, у трактуванні М. Руденка, «вічний, всеблагий – без'якісна Монада, живий Першодвигун, духовне джерело» [3]. У художньо-науковому романі «Сила Моносу», до якого М. Руденко йшов через свої космогонічні вірші, писані ним у таборі, один із героїв говорить про щастя «злиття зі Всесвітом, що настає лише в стані Нірвани» [5, 45]. Звідси і впевненість ліричного героя згаданого вірша, що монади – земні і сонячні «сфери, де можливе життя» без ґрат.

Я міг би жити там, де є саме лиш небо,
Де Слово і Зоря – одна космічна суть,
Отой, до котрого земні слова несуть [3].

Смисловий акцент у першому рядку на слові «міг», частка «би», приглушена градаційною характеристикою Всесвіту, майже втрачає означення умовності. Вираз «міг би» сприймається як «можу».

І. Світличний конкретніший у соціальних реаліях. Перефразовуючи відомий афоризм «життя – театр», він від вірша до вірша циклу «Ґратовані сонети» розгортає картину «зрежисуреного життя», де все розписано, «як ноти» [6, 22]: поведінка людини в «соціумі строгих реґул і законів» [6, 22], її взаємини із ними, думки, слова, становище. Не обійдено увагою й ролі охоронників у дотриманні правил гри, визначених тими, «що правлять іншим панахиди» [6, 25], з метою нівелювання особистості. Їхні характеристики в сонетах письменника сатирично загострені за допомогою анімалістичних означень: «Редактори – сановні пси – / І цензори, старі шакали <...>, аматори краси / В цивільному»; «спецнатреновані носи» («Не ті, сержанте, вже шмонали» [6, 24].

У поезії В. Стуса («Зимові дерева», «Веселий цвинтар», «Круговерть», а в наступне десятиріччя – «Палімпсести») світ – теж театр, у якому все

виразніше виокреслюються два його напрямки: сатира і трагедія. Дійові особи в ньому «балухаті мистецтвознавці», яким «незручно в цивільному одязі», що змінив звичні їм «кітелі, діагоналеві галіфе» [8, 97], «лицеміри й богомази» [9, 181]. Осібно серед них ампула «Я» як трагічного героя, трагізм якого в несумісності його з тиранічною дійсністю. Відчуття останнього особливо виразно простежується в «арештантських» віршах поета. «Немає світу. Я існую сам», – проголосить поет у вірші «Ще трохи краще край Господніх брам» [9, 185]. «Між світом і душею виріс мур», – додає він в одноіменній поезії [9, 255]. Заперечення світу розгортається в незвичну його модель, головними складниками якої є неодноразово повторювані у в'язничній поезії В.Стуса образи квадрата («Весь обшир мій – чотири на чотири» [9, 128]; «поділено світ на квадрати, / і в душу вгризаються ґрати» [9, 179]), ґрат, муру, межі. Образ квадрата, число чотири втрачають свій традиційний символічний зміст як знаків рівноваги, стабільності, безпеки, участі Господа у створенні світу [9, 141], набуваючи в контексті з наступними образами соціального змісту, сутність якого розкривається в системі апокаліптичної образності. Абсурдність світу визначається його наближенням до смерті («О Боже, тиші дай! О Боже, тиші!», «Сховатися од долі не судилось»). У його характеристиці багаторівнево акцентовано (філософський, психологічний, фізичний аспекти) означення смерті: «вимерлий світ», світ «напівречей – напівлюдей», де немає меж «між смертю і життям, між днем і ніччю, між правдою й брехнею» [9, 144]. У їхній системі особливого трагедійного звучання набуває пара «смертеіснування й життесмерть» [9, 205], розпросторюючи межі мотиву смерті. В орбіту його розвитку потрапляють Земля, Людина, Небо і навіть Бог. Але Ніцшеанська теза смерті Бога інтерпретується В.Стусом («Немає Бога на цій землі») як трагедія несумісності Бога – творця світу і самого світу – пекла:

В краю потворнім є потворний бог –
почвар володар і владика люті
скаженої – йому нема відроди
за цю єдину: все трощити в пеня
і нівечити, і помалу неба
додолу попускати, аби світ
безнебим став. Вітчизною шалених
катованих катів. Пан Бог – помер [9, 198].

Та при цьому не вбито Бога, сприйнятого душею як уособлення «високого вогню», «вседороги». «Стусів Бог, – за словами М. Коцюбинської, яка, можливо, єдина так тонко і глибоко розуміє феномен поета, – далекий від канонічної церковної атрибутики. Це категорія філософсько-етична, втілення висоти й потуги духу, прагнення небес» [1, 16]. Значною мірою цим вмотивовано відчуття внутрішньої незалежності, своєї самості.

У світі тюрми кожен із названих поетів не просто чужий чи страдник, він особистість. І. Світличний у поезії «Випадковий сонет» у формі діалогу героя і служників аморальної системи чітко відтворює атитетичність їхніх поглядів на категорію «свобода». У сприйнятті ліричного героя («Я») свобода – це «свобода чесності в бою», мужності «бути все ж самим собою», «Любити те, що сам люблю, / А не підказане тобою» («Моя свобода» [6,32]). Афористично-публіцистична заява – «Несу свободу в суд, за ґрати» [6, 32] – виокремлює ще одну рису ліричного героя – гідність, стверджуючи його внутрішню свободу.

Із мотивами внутрішньої свободи «Я» в циклі «Ґратовані сонети» І. Світличного пов'язано ідею людської вічності. Осмислюючи її «на рівні Божих партитур...» (ці слова І. Драча взято за епіграф до сонета «Вечірня містерія»), автор виокреслює духовний потенціал, що є джерелом «Я» у світі обмежень і тортур... («Вечірня містерія», «Парнас», «Відбій», «Ярославна»). У ньому – віра (Бог), мистецтво слова, музика Баха, друзі – однодумці, самовідданість дружини. Ним зумовлено «ритм двобою» серця «Я» і його «...слова / Не зраджувані й незрадні», «...не підвладні / Шмольникам і судіям» [6, 27].

М. Руденко розгортає мотив волі найчастіше у формі сну, на рівні підсвідомості. Образ реальної неволі виникає асоціативно як антитеза до безмежності світу природи, світу космосу. Для нього воля – рідна домівка, чиста криниця в саду, зоря на дні тієї криниці. Відчуття віддаленості від цього світу простежується у вірші «Десь є криниця в давньому саду...»:

Десь є криниця в давньому саду,
До котрої я цілий вік іду.
Вона несе в собі оту зорю,
З якою подумки я говорю [4, 427].

Міфологеми саду, зорі, криниці акцентують високе космічне призначення людини взагалі й творчої особистості зокрема. У вірші «Феномен людини» цей простір сягає Всесвіту:

Як тільки душу виповнить мою
Космічний подих в зоряні години –
Перед обличчям Всесвіту стою,
Дивуючись феномену людини [4, 427].

Відчуття (згадка) безмежного степового простору, замилювання красою рідної природи, безжурності сприймання своєї гармонії з нею в минулому контрастує із реаліями пробудження («тюремна камера», «тюремні стіни», «чужі»).

Торкаючись тієї ж, що й І. Світличний, ідеї людської вічності, М. Руденко проектує її на образ Всесвіту. У його розумінні він дуалістичний – земний і зоряний, де людина – «променеве зернятко – Особа», «Син Людський». На зіставленні цих світів виникає усвідомлення свободи власного «Я», навіть за ґратами. Головною прикметою людської

вічності поет називає Кохання як прояв Божої любові. У його сфері – Жінка й Україна.

До України, дружини, матері лине із-за ґрат своєю думкою, закарбованою в слові, і В.Стус. Для нього вони «за межею», що вмотивовує вражаючу глибину трагічного переживання («Там Україна. За межею. Там, лівіше серця!» [9, 143], «Я магма магми, голос болю – болю» [9, 185]). Світові «божевілля», «чужинецькому» світові В. Стус протиставляє своє людське кредо – «Вистояти», що єднає його із І. Світличним і М. Руденком, виражаючи віру в пробудження України. Екзистенціал смерті світу, його порожнечі долається візійним концептом «раби зростають до синів / своєї України», що і є запорукою нескореності.

Поезія кожного з трьох названих вище поетів була виявом високості Духу, утвердження неординарності авторського «Я», його незламності. Однакові умови екзистенційного буття «за ґратами» породжували в ній спільні теми, мотиви, навіть образи. Але кожен з них був самобутнім у їхніх художній інтерпретації. При всій візійності їхнього осмислення, І. Світличний конкретніший у реаліях-деталях зображення світу тюрми, що органічні в тонкому психологізмі вираження внутрішнього світу «Я». Для поезії М. Руденка панівною є філософічність поетичного співвіднесення «Я» і світу, що нерідко сягає космічних вимірів. Контрапунктом поезій В. Стуса цього періоду є трагізм світовідчуття і світобачення, що знаходять відповідне вираження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Коцюбинська М. Поет // Стус В.. Твори: У 4т., 6 кн. – Львів, 1994. – Т.1, Кн.1. – С.7 – 38.
2. Мусієнко О. Українські правозахисники: витоки // Літ. Україна. – 1997. – 16 січня.
3. Руденко М. Із арештованих поезій // Літ. Україна. – 1994. – 31 березня.
4. Руденко М. Вибране. Вірші та поеми (1936 – 2002). – К., 2004. – 800 с.
5. Руденко М. Сила Моносу // Вітчизна. – 1995. – №1–2. – С.2–101.
6. Світличний І. Серце для куль і для рим. – К., 1990. – 580 с.
7. Симоненко В. Берег чекань. – К., 2001. – 246 с.
8. Стус В. Твори: У 4т. – 6 кн. – Львів, 1994. – Т.1, Кн.1. – 420 с.
9. Стус В. І край мене почує: Поезії. – Донецьк, 1992. – 295 с.
10. Стус Дм. Василь Стус: життя як творчість. – Вид.др., виправлене. – К., 2005. – 366 с.
11. Тарнашинська Л. По цей бік, де Світличний // Профілі на тлі покоління. Іван Світличний: «...Бо вірую»: Бібліограф. нарис / Бібліограф-укладач Т. Заморіна. – К., 2002. – С. 7–19.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нінель Заверталюк – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету.

Наукові інтереси: українська література ХХ ст.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСОБИСТІСНИХ НАЧАЛ ЯК СКЛАДОВА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА: ДО ПИТАННЯ ПРО ЛОГІКУ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ

Іван ЗИМОМРЯ (Дрогобич)

У статті розглядаються проблеми трансформації особистісних начал як системоутворювальний чинник жіночого письма.

The article deals with the problems of specific transformation of personality as a systemforming factor in the women's script.

Іван Франко писав у статті про творчість Марії Конопніцької (1842–1910): «Великі поети – це сумління народу. Щасливий той народ, що його «сумління» завжди чисте, мов дзеркало, і ніколи не дасть себе засліпити ні фальшивими доктринами, ні зведеними на манівці пристрастями» [12, 382]. Це твердження, поза всяким сумнівом, характерне для жіночого письма, яке в українській літературі кращим чином репрезентують Леся Українка, Ольга Кобилянська, Ліна Костенко, Емма Андіївська.

Концепція художньої манери Емми Андіївської ґрунтується на багатьох складниках, з-поміж яких особистісні начала, засновані на психологічному дискурсі, визначальні. Їхня трансформація сприяє творчій реалізації субстанціальних засад, психологічній наповненості моделі людських характерів. Кризь призму мистецького вираження внутрішнього світу персонажів реалізується авторська позиція. Засобами прямого й непрямого психологізму Емма Андіївська проникає на сторінках «Роману про людське призначення» до найглибших таїн психічного стану героїв твору. У цьому зв'язку напрошується оцінка про те, що інтелектуальна, філософсько-психологічна, значною мірою експериментальна проза Емми Андіївської, розширює – у концептуальному й стильовому ключі – художню карту не тільки українського письменства. Тут доводиться пошкодувати, що досі фактично відсутні переклади її прозових творів мовами народів світу. Адже вони дали б можливість поширити літературний досвід Емми Андіївської поза межами україномовного масиву.

Коли йдеться про стратегію самовираження в аспекті реалізації *жіночої мови*, або, інакше кажучи, виявлення *жіночої суб'єктності* [6, 9; 7, 57], то творча манера Емми Андіївської виразно індивідуальна на рівні взаємозв'язку та причинно-наслідкової послідовності – творити текст, за словами Ролана Барта (1915–1980), для читання в якості *гри* [2, 495]. Для неї характерне нетрадиційне осмислення життєвого матеріалу, незвична форма його подачі реципієнту на тлі психологічної характеристики персонажів і мотивів їхніх учинків. Авторка «Роману про людське

призначення» використовує здобутки різних літературних напрямків, успішно випробовує свої можливості в багатьох жанрово-стильових модифікаціях, шукає змістові форми, найбільш адекватні її творчому потенціалу.

Художня система Емми Андієвської суголосна тій добі, що постала після Другої Світової війни й визначала естетичні цінності та їхнє осмислення в умовах протистояння особистості й суперечливого часу. Своєрідність духовних змагань письменниці (на противагу підцензурним ущемленням авторів з материкової України) полягає у тому, що вона формувала свій естетичний ідеал в умовах вільного вибору, внутрішньої та зовнішньої свободи для втілення задумів, зокрема в «Геростратах», «Романі про добру людину», а передусім – у «Романі про людське призначення».

Як відомо, одним із визначальних моментів жіночого письма є питання про особистісне начало як суб'єктну величину. Тому поруч із постатями чоловічої статі в осереддя межової, кризової ситуації Емма Андієвська нерідко ставить образ жінки як патріархального, так і модерного, емансипованого типу. Це поглиблює художнє вираження драми життя, призначення жінки та її стосунків з навколишнім світом. До речі, у праці «Жінка як текст» творчість Емми Андієвської розглядається в зіставленні з доробком Соломії Павличко та Оксани Забужко з погляду феміністичної критики. За словами Л. Таран, названі письменниці «відважні, самодостатні у своїй силі й зрілості, свідомі власного вибору, вони спростовують чимало стереотипів, що існують у нашому патріархальному суспільстві...» [11, 6]. Наш аналіз підтверджує слушність цієї оцінки, бо справді на сторінках «Роману про людське призначення» Емма Андієвська безпосередньо заторкує такі питання феміністичної проблематики, як ревізія патріархальних канонів, осмислення стереотипних уявлень про жінку, становище жінки в постколоніальній ситуації, її суперечлива боротьба за власне «Я», позбавлення комплексу другорядності в родинній ієрархії. Саме «Я-особа» під її пером завжди конструктивна, позначена не стільки гендерними елементами, так званими стереотипами жіночих бажань, а знаковим прагненням навіть за екстремальних умов бути собою. У цьому контексті заслуговує на увагу думка англійської письменниці Вірджинії Вулф (1882–1941) про те, що «твір жінки є завжди жіночним; він не може не бути жіночним; із найкращого боку він є жіночним; тільки проблема полягає у визначенні того, що ми розуміємо під жіночним» [10, 685]. Емма Андієвська ідентифікує кожне бажання жінки, яка постає неординарною – сильною духом – особистістю. У складних, нетипових ситуаціях жінки природно сильніші за чоловіків. Як не згадати відомі слова Івана Франка про Лесю Українку як про образ, котрий своєю *потужністю* нагадує чи не єдиного представника чоловічої статі на всю соборну Україну. Слушно

стверджується в «Романі про людське призначення»: «Природа від самого початку розрахувала жінку на двох, цим самим забезпечивши продовження роду...» [1, 399]. А ще – «чоловікові вистачає й звичайнісінького таланту, аби за відповідної наполегливості стати генієм, а жінці навіть за нібито поступового двадцятого століття треба народитися генієм, аби здобути на сякий-такий талант...» [1, 92]. В інтерв'ю з автором цих рядків письменниця наголосила: жінки зі сильним складом характеру їй часто зустрічались у житті. Звідси – її бачення узагальненості малюнка: «Мої персонажі – це вигадки, які завжди відбігають від справжнього» [5, 104]. В інших ракурсах подібні реалії, пов'язані із жіночими типами, знайшли своє місце в художній тканині твору. Очевидно, йдеться про образи, які не постають абсолютними копіями реальних постатей. Однак кожний з них несе в собі неповторність особистості Емми Андієвської.

Творець «Роману про людське призначення» не оминає гострих кутів або так званих «вічних» життєвих проблем. Одна з них пов'язана з мотивом нерозділеного кохання між Мироном Кобцем та Мариною Коновченко, яка пристрасно закохана в Гната Бодяника. Емма Андієвська розглядає природний стан кохання як явище внутрішнього світу людини насамперед на рівні продукту підсвідомого. Любов осмислюється нею як підсвідомий імпульс, некерована сила, коли під її дією герої перетворюються на «винятково чутливий агрегат із самих мацаків і хоботків, що точніше й непомильніше, ніж радар, ловить найпотаємніші, найвіддаленіші чуттєві заряди й поштовхи навколо улюбленого єства» [1, 393]. Вона відображає різні стани почуття: в їхній динаміці – від зародження до пробудження (Мирон→Марина, Марина→Гнат); прагнення чистої любові, що виявляється ілюзією; кохання як основа гармонії родини. Емма Андієвська вдало моделює діаметрально протилежні ситуації, де любов трансформує особистісні начала, опановуючи всі помисли героїв. Потяг Мирона Кобця до Марини Коновченко – це усвідомлена ним любов з першого погляду. Він ладен супроводжувати свою симпатію хоч на край світу, віддати за неї життя. Марині ж потрібний поштовх, аби зрозуміти: у ній, байдуже, що «відпихала це почуття у найвіддаленіші закамарки свого єства, з нездоланною силою наростає ідіотична, безглузда й небезпечна любов до цього (Гната – І.З.) ясноволосого, добросердного троглодита, який тягнеться до котів, собак і пташок більше, ніж до людей...» [1, 368]. Марина важко переживає стрес, зумовлений інертністю Гната. Увага письменниці до внутрішніх кризових станів персонажів ущільнює психологізм твору. Душевна драма її носіїв постає рушієм психологічного зображення. Любов у романі – випадковість, від якої неможливо сховатися. Вона захоплює зненацька й часто завдає психічних травм. Тут спостерігаємо своєрідне відлуння оцінок Зігмунда Фрейда. Вони полягають у тому, що потяг статевого характеру відіграє особливу роль у зародженні психічних захворювань у

вимірах причини [9, 484]. Так, наприклад, Гнат грає на сопілці українську мелодію обабіч придорожнього рову, коли несподівано сталася страшна катастрофа: зіштовхнулися дві вантажівки. З однієї з них на асфальт висипалися з причепу корови, яких везли на бійню. Ще кілька днів по тому в очах Марини, яка була свідком тієї події, миготіли «примарно-рухливі туші, переполовинені живі хребти, коров'ячі голови, з хребцями викручені з тулуба, й аж чорні нутрощі на придорожних тернових кущах, а вуха роздирали передсмертне мукання, наче це ревіли вже не корови, а сама дорога, в котрої раптом прорізався рот, що ним заволатала до неба, благаючи порятунку, тлінна плоть, стовчена за мить на купу м'яса...» [1, 366]. Це жахливе видовище назавжди асоціювалося Марині з Гнатом і його грою на сопілці. Адже він продовжував вигравати емоційні мелодії. Вона спересердя вирвала в Гната сопілку й ледь не потрощила її на його голові, усвідомивши: вона не сердиться на нього, а радше – кохає. Марині йдеться про життя в ім'я кохання, про неповторність коханої людини. На заваді не стоїть те, що в них надто різні риси характеру, зацікавлення. Бо тут має місце істинна любов, така, яка, за словами В. Роменця, несе пріоритетну основу [9, 527]. Цю істинність любові Емма Андіївська тлумачить як загальнолюдську цінність, універсальне почуття, що розкриває жінку в усьому багатстві притаманних їй фізичних і духовних якостей. Письменниця створює містку сцену, яка надає епізоду особливого *ефекту істинності*: Марина «підійшла до нього ззаду й, затуливши йому очі долонями, обережно поцілувала його, чуючи, що жодна сила не відірве її від нього...» [1, 374].

Примітно, що авторка не прагне зобразити стосунки двох молодих людей у піднесено-патетичному світлі. Любовно-психологічна колізія відлунує загостреними внутрішніми переживаннями героїв, глибоким драматизмом. Мотив кохання Марини й Гната (зрештою й Мирона) постає в трагічному звучанні. Щастя в гармонії двох протилежних характерів триває недовго, а детальніше – лише три дні. Тієї ночі, коли Марина опинилася в обіймах коханого, вибухла тривала сильна злива. Стихія розмила підґрунтя скелі, на яку через *три дні* з фатальними наслідками зійшов Гнат. Круча відколосся й обвалилася разом із ним у море, потягнувши за собою й Мирона, «Гнатового неfortunного рятівника, тіло котрого за кілька днів, на відміну від Гнатового, віддасть море, задовольнившись Гнатовим...» [1, 374]. Тим самим письменниця підкреслює: любов життєздатна тоді, коли вона обопільна і спричиняє трансформацію особистісних начал. Образ скелі – своєрідне місце зустрічі героя з природною альтернативою любові – смертю. На таку онтологічну паралель звернули увагу численні дослідники психологічного процесу. Приміром, за словами В. Роменця, «смерть очищується через кохання, кохання – через смерть. Тому смерть стає витончено-страждальною, як любов. У любовному стражданні наявне свідоцтво життя, страждання

смерті» [9, 22]. Втрата коханого для Марини рівнозначна втраті вагомої частини свого «Я», адекватна його роздробленню. Проте вона не зациклюється на трагічній установці, хоча й болісно її сприймає. Почуття любові Марина переносить на сина, зачатого від Гната. Незважаючи на дорікання батьків, мовляв, їхня донька «вкрила соромом їхні голови, збезчестивши їхній рід, у якому не було покриток» [1, 373], Марина – сильна особистість. Вона вирішує дати дитині життя.

Ці події потверджують логіку *авторської* позиції, віддзеркалюючи зболеність *авторського* переживання за долю героїні. Хоч їй і випали складні життєві перипетії, випробування, однак усе склалося так, як вона прагнула. Марині вдалося здійснити мрію, влаштуватися викладачем французької мови й літератури, згодом одружитися, народити ще одну дитину. Оспівуючи мотив любові в «Романі про людське призначення» крізь призму нерозділеного кохання, Емма Андієвська суголосна манері тих письменників, у творчості яких присутні постмодерністські акценти [3, 121]. Наші спостереження щодо зазначеного мотиву підсумовуємо оцінкою Емми Андієвської: «Не відчувати тепло коханої людини – це велика трагедія. І тому це стала тема для літератури, бо це – тема життя. Звісно, щоразу, коли я «повертаюся» до «старої» теми, то намагаюся висвітлити її нові аспекти, виокремити сутнісні моменти» [5, 107].

Такою посутністю можна пояснити майже повну відсутність ліричних відступів у «Романі про людське призначення». Письменниця не поглиблює шукання особистісного начала ліричного характеру, змалювання пейзажів, реквізитів навколишньої дійсності. Складається враження, що деякі герої живуть у власному внутрішньому світі, не помічаючи реальних контрастів. Авторка недвозначно вказує на цей принцип: «Якщо ліричний відступ існує, то тільки як частина певного персонажу, яка входить в його характер» [5, 107]. Тому зримо помітні виразні спроби письменниці не нехтувати психологізацією деталей, що мають пряме чи опосередковане відношення до зовнішнього портрета жінки.

При змалюванні персонажів жіночої статі Емма Андієвська постає майстром творення непересічних образів, неповторних особистостей. Характеризуючи їхні вчинки, вона визначає найбільш вагомі риси, властиві тільки для певної конкретної особи (Наталка Бондаренко, Гандзя Гончак, Наталя Пошелюжна, Віра Гаврись, Наталка Біланюк, Дзвенислава Зубар, Діяна Рибачук). Вони конструюють цілісність індивідуального світу певної героїні. Так, наприклад, Наталці Бондаренко остаточно починається вікно в незнане, що складається із самого світла. Вона ступає у той незвіданий світ, перед яким у неї ще з дитинства паморочилася голова. Це відбулося за обставини, коли її чоловік зголосив своє рішення про офіційну шлюбну розлуку. Зауважмо: Наталка належить до типу жінок, яку зрадили. Натомість Гандзя, «розкріпачена» примхами

двадцятого століття, вирішує мати дитину, не бажаючи шлюбу. Вона належить до типу емансипованих жінок, мандрує світом із метою «набратись розуму», шукає свого *призначення*. На противагу носій чоловічої статі Тадзьо Зозуля «по-чоловічому» задається питаннями: чому Гандзя не шукає змісту життя й *жіночого призначення* в родинному щасті, вихованні дитини? Хіба природа не *призначила жінку* оберігати й продовжувати життя? Тут відкритою є соціальна проникливість, глибока етично-моральна вимогливість з боку Емми Андіївської, для якої була важливою передусім *авторська* соціальна емоція. Це добре ілюструють дії такої героїні, як Наталя Федорівна Пошелюжна. Вона належить до типу деспотичних жінок. Як ревнива мати, вона не дозволяє синові самостійно керувати власним життям. Усвідомлення своєї помилки настає щойно після його смерті. А ось інший приклад: Віра Гаврись бажає своїй єдиній доньці в супутники життя тільки зятя-українця. Ця її психологічна установка зумовлена відчаєм, бо мільйони синів і дочок українського народу розсіяні світами. Чимало з них навечно полягло далеко від Батьківщини. Єдиного Пантеону для уславлених Україна ще не має. Постає питання: хто, як не мати, є возвеличеною Шевченком берегинею роду, а ширше – народу. Все це окреслює парадигму: «мати і Батьківщина». Мета Віри Гаврись, яка належить до типу національно свідомих жінок, полягає у тому, щоб зміцнити українську ментальність, утвердити українську традицію загалом. У цьому зв'язку характерною є Наталка Біланюк. Будучи матір'ю п'ятерох дітей, вона стає студенткою, вивчає медицину. Життєву рівновагу порушила її закоханість у значно молодшого Данила Позенка. Однак обов'язок стає принциповим у тому розумінні, що вона знайшла покликання в лікуванні людей. Тут виявилися особистісні начала Наталки Біланюк, яка належить до типу жінок обов'язку. Багатоплановість образного зображення особистості розкрито Еммою Андіївською на прикладі Дзвенислави Зубар, яка сповнена амбіцій – громадських, малярських, комерційних. Попри все це вона залишається «типовою жінкою». Вона ладна бігти за коханим на край світу, вбачаючи в Прокопові сутність свого жіночого буття. Без сумніву, Дзвенислава належить до типу патріархальних жінок.

У галереї жіночих образів «Роману про людське призначення» особне місце посідає постать з могутньою творчою енергією Діяна Рибачук. Проте зводити її до «Alter ego» Емми Андіївської, як це робить Н.Зборовська, на мою думку, не варто [4, 81]. Життєвий шлях Діяни Рибачук – це постійний процес самопізнання, пошук смислу власного «Я». Він сприяє закоріненню жіночих особистісних начал у міфологемному сприйнятті української ментальності: прагнення олюднити довколишній світ красою, світлом знань, неприхованим вираженням мотиву зболеної долі та любові до рідної землі. Тому й не дивно, що Діяна багато подорожує для збагачення знаннями. Вона – всебічно обдарована людина і до всього виявляє хист.

Діяна – «не лише проєктувальник, будівельник, геодезист, маляр, модельєр і садівник..., а й гончар, складув, трохи скульптор, електрик, і слюсар» [1, 422]. Її духовним каталізатором слугує постійне прагнення до чогось нового, того, що не узгоджується зі звичними, усталеними звичаями. Часто перед нею постає реальна стіна, яку годі подолати. Однак у неї завжди нуртує бажання це зробити. Мимоволі впадає в око драматизація її змагань у поєднанні з діалектикою соціального почуття. Тому інші персонажі вважають Діану драматично окресленим типом-диваком. Тут слід виокремити авторську соціальну емоцію, що резонує ліричним «Я» зі своїми переконаннями, готовністю йти на самопожертву заради утвердження ідеалів справедливості.

Зображувальна палітра Емми Андієвської багата на засоби викриття вчинків жіночих образів через поглиблений психологізм. Вона намагається зруйнувати певний стереотип приреченості жінки до побутових аспектів, що ґрунтуються на поверхових уявленнях про жіночий інтелект крізь призму сексуальності. Діяна ще в юному віці збагнула: ні, вона «складається не лише з органу розмножування..., а й горішньої, не менш цікавої надбудови» [1, 423]. А звідси робиться акцент на самоцінності особистісних начал жінки, її правах на свободу, змістовність світосприйняття, суб'єктний самовияв. Діяна сповнила «жіночий обов'язок», продовживши рід. Вона дала життя двом дочкам, яким перегодом судилися заможні чоловіки. Проте як життєвий, так і творчий потенціал Діани залишався нерозкритим до того часу, доки не настав драматичний момент. Він кардинально трансформував її особистісні начала в умовах наявної дійсності. Йдеться про зраду її чоловіка з її приятелькою. Її душу огорнула навколишня порожнеча. Однак вона не поглинула її, а радше стала спонукою до акту створення особливого маєтку – рококового саду в межах її садиби в Філадельфії. Звертаючись до образу рококового саду, Емма Андієвська рішуче прагнула показати руйнівну силу Хаосу. Його необхідно подолати, щоб домогтися не примирення з кривдою, а опанування дієвого порядку. Адже образ рококового саду є «реальним силовим центром опанування стихій» [1, 431].

Чому героїня спланувала свій сад зі штучними озерами, водограями, клумбами, крученими доріжками саме в стилі рококо? Письменниця дає ключ до розкодування авторської логіки щодо відкритої назовні ситуативної відповідності образу. Увага реципієнта прикута до дитинства Діани. У її формуванні як особистості визначну роль відіграла постать Олекси Дорощука, приятеля її батька. А ще – потаємна пристрасть її матері до цього «друкаря, філософа, скульптора, пейзажиста, шанувальника Ватто й Фрагонара, іграшкаря, теоретика садівництва й апологета рококо...» [1, 427]. Стиль рококо, як відомо, був характерний в архітектурі 1720–1770 рр. Він виявився для неї не однією із віджилих примхливих форм розкоші, а

«викраямим саме на її мірку напрямом людського духу, своєрідним *едемським островом*, де, незалежно від її, Діяниного єства, весь час жила її дитяча любов до Олекси Дорощука» [1, 427]. Тут психологізм поглиблюється поясненням: за велінням серця Олекса відгукнувся на декларативний заклик повернутися з еміграції в Україну, розбудувати її в мовах Радянського Союзу, але він гине, як і тисячі інших подібних героїв, на Соловках.

Дитяче захоплення Діяни Олексою Дорощуком у зрілому віці трансформується в теплі почуття до її племінника Тараса Михасюка. Її ліричному «Я» властиве драматичне розуміння соціальної атмосфери. Родичеві Діяни вдалося втекти разом з Анатолієм Біликом до Америки з Радянського Союзу, де знайшов смерть її вчитель Олекса Дорощук. Вони зустрілись у Філадельфії, коли Тарас вкотре розповідав на конференціях про дивовижно вдалу втечу з таборів Мордовії. Портретна характеристика Діяни, подана Тарасом, віддзеркалює його перші неоднозначні враження про тітку: «...до нього підійшла струнка пані невизначеного віку з неоновною зачіскою, наче в неї на голові, замість рости волосся, густо виструмувували короткі фосфоризуючі металічні волокнини, що згори освітлювали її статуру, як на нього, Тараса, може, й вишукано, тільки дещо незвично вдягнуену...» [1, 421].

Письменниця фіксує увагу на специфіку еволюції їхнього кохання, вводить вагомі психологічні штрихи до характеристики почуттів героїв. Як Тарас, так і Діяна підсвідомо прагнуть кохання, щоб позбутися самотності. Щоправда, жінкою керують ще й інші почуття: потреба огорнути його материнським теплом і ніжністю. Логіка дійства групується за контрастним принципом: *дієвість* вчинку – *дієвість* сприйняття. Таке насичення споглядальних, розрізнених між собою дій, призводить до руйнації гармонії. Емма Андієвська переконливо простежує еволюцію переживань героя в інтимній сфері. Тарасове почуття досягло апогею на влаштованій тіткою костюмованій забаві. Під впливом алкоголю він втрачає контроль над своїми бажаннями. Ця сцена нагадує сюрреалістичне зображення їхніх стосунків [9, 442]. Закохані не владні реалізувати свої мрії крізь призму ілюзії.

Трагічна розв'язка постає символічною на межі зіставлення з рококовим садом: сад знищують, коли помирає Діяна в автокастрофі. Красу руйнують легітимно, прокладаючи на тому місці автостраду. Доньки Діяни не стали судитися з державною владою, задовольнилися грошовим відшкодуванням. Створюється враження, що боротьба відсутня, хоч і передбачалася її динаміка. Діяна померла, а її смерть забирає із собою й витвір її духу. І це не випадково, адже рококовий сад – це видиво раю. І суцільний рай на землі – уявний. За містким висловленням В.Роменця, «той, хто пропонує щось нове, має вмерти, аби смертю довести благість свого вчення, святість, непорочність, чистоту свого життя, чим викликати в

інших людських існуваннях причетність до нового взірця» [9, 22]. Збудований Діяною світ рококового саду лускається, розпадається. Тут на думку мимоволі спадає типологічне зіставлення з драмою «Вишневий сад» А. Чехова, а також з романом «Птахи полишають гнізда» І. Чендея.

Йдеться про сутички особистості з реальним світом. Вони нерідко трагіко-драматичні, як приміром, смерть Діяни в автокатастрофі. У самотності залишаються найближчі Діяни – Тарас, а також її улюблений онук Петрусик, у якому вона вбачала продовжувача її розбитої надії – провісника «бацили духа». А малюнком, що зображує сад, як красу, смерть, як руїну, надію, як дух, Емма Андієвська порушує проблему ірраціональності людського буття. Свідком вічної проминальності є людина, яка символізує неминущість «Саду божественних пісень» (Г. Сковорода), тобто краси, що повинна врятувати світ (Ф. Достоевський). Завершення циклу людського життя в цій сцені тлумачимо крізь призму психологічного дискурсу як наслідок виконання героїнею свого життєвого призначення.

Пошук героями смислу призначення відбувається в драматичній змістом світоглядній еволюції. І тут письменниці вдається проникнути в найскладніші закутки психіки, вловити тонкі почуттєві переходи в персонажів. Розгадка їхніх внутрішніх станів пов'язана з мотивацією, що закодована авторкою у переживаннях, дитячих враженнях, травмах. Мистецькі погляди Емми Андієвської, зосереджені на миттєвості, перегукуються з екзистенціальними положеннями про значущість межових ситуацій, таких колізій, у яких – унаслідок потрясіння – перед людиною постають питання життєвого призначення. Йдеться про чинник перетворень, що спричиняє фактичну «життєвість по суті» (Н. Над'ярних) [8, 141]. Відштовхуючись від буденних потреб, жіночі образи сягають потреб вищого плану, який характеризують трансформації особистісних начал. У цьому зв'язку важливою постає їхня спроможність збагнути й відчитати надпсихічний смисл того, що з ними відбувається. У цьому й полягає суть авторської позиції у творі.

Варто заглибитися у світ випробувань, які майстерно змалювала Емма Андієвська в «Романі про людське призначення», щоб віднайти смисл трансформації особистісних начал як складової жіночого письма, його психологічної фактури та внутрішнього пульсування конфлікту. Переважна більшість жіночих образів у творах Емми Андієвської свідчить про значущість руйнівних катаклізмів для природи загалом та людини – зокрема. Жіночі постаті прагнуть відстояти й захистити від руйнівної сили належний їм світ – світ добра та краси. А звідси – індивідуальне щастя, позначене долею жінки. Тут убачаємо те багатство переживань, про яке писав Іван Франко в згаданій статті про творчість Марії Конопницької: «...це переживання душі, якій дана незвичайна сила жити тільки під

непереможним впливом своїх ідей, тільки з іншими і для інших страждати, відчувати і мріяти» [12, 382].

Еммі Андієвській близькі загальнолюдські вартості. Для неї національна традиція кожного народу творить велику цінність. Це – вузлова концепція письменниці. За її допомогою вона утверджує «Романом про людське призначення» українську ідентичність, увиразнює й висвітлює специфічні риси ментальності не лише окремих жіночих образів, але й усього українства як вияв етичних, моральних, світоглядних і звичаєвих ознак. Смысл життя постає індивідуалізованим явищем, яке містить складову жіночого письма.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андієвська Е. Роман про людське призначення. – Сучасність, 1982. – 454 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією Марії Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 491–496.
3. Водолазька С. Постмодерністські акценти у творчості Е.Андієвської // Історико-літературний журнал. – Одеса: Одеський університет, 2002. – № 7. – С. 117–126.
4. Зборовська Н. Про романи Емми Андієвської // Слово і час. – 1994. – №3. – С.77–81.
5. Зимомря І. Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс. – Дрогобич: Коло, 2004. – 148 с.
6. Зимомря М. Ошатний світ її лемківських порогів // Ольга Петик. Лемківські пороги / Упорядкування, редакція, вступна стаття М.Зимомрі. – Париж-Львів-Перемишль-Цвікау: Зерна, 2002. – С. 5–12.
7. Зимомря М. Трилисток пам'яті, освяченої любов'ю. Благодать та її джерела. – Дрогобич: Коло, 2002. – С. 53–60.
8. Над'ярних Н.С. Зброя іскриста. – К.: Дніпро, 1980. – 340 с.
9. Роменець В.А., Маноха І.П. Історія психології ХХ століття. – К.: Либідь, 2003. – 992 с.
10. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За редакцією М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 631 с.
11. Таран Л. Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. – Київ: «Факт», 2002. – 208 с.
12. Франко І. Марія Конопніцька // Іван Франко. Зібрання творів у 50-и томах. – Том 33. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 375–383.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Іван Зимомря – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: українська література ХХ століття, творчість письменників української діаспори.

NEURODYDAKTYCZNE STRATEGIE W PROCESIE KSZTAŁCENIA

Anna KARPIŃSKA (Białystok)

У статті зроблено спробу окреслити багатовимірність стратегії реценції в освітньому процесі.

In this article the attempt has been made to the description of the polygamy of strategy reception in the educational process.

- REFLEKSJA DEDYKOWANA

**Panu Profesorowi zw. dr hab. Mykole Zymomryi
Z OKAZJI JEGO JUBILEUSZU**

*Jak kształcić lepiej, kreatywniej i mądrzej?
Co robić, żeby proces ten był nowoczesny, szybszy, skuteczny i efektywny,
a zdobyta w jego rezultacie wiedza przydatna w realiach XXI wieku?¹.*

Zawarte w tytule artykułu neurodydaktyczne strategie wychodzą naprzeciw tym pytaniom. Wyprowadzam je z głębokiego namysłu nad mechanizmami procesu uczenia się wynikającymi z funkcjonowania mózgu.

Tekst ma na celu zainteresowanie, przeżywającym wyraźny renesans, naukowym podejściem w nauczaniu i wychowaniu, łączącym w sobie osiągnięcia wielu dyscyplin, zmierzającym do zapewnienia wszystkim uczniom sukcesu szkolnego na miarę ich możliwości i z poszanowaniem ich indywidualności. A to wszystko za sprawą znajomości funkcjonowania ludzkiego mózgu i umiejętności wykorzystania tej wiedzy w organizacji procesu kształcenia. Wielce pomocną w tym względzie może okazać się znajomość neurodydaktyki.

Neurodydaktyka jest nową, interdyscyplinarną dziedziną badawczą zajmującą się mechanizmami procesu uczenia się i nauczania wynikającymi z funkcjonowania mózgu. Po raz pierwszy tego pojęcia – *neurodidaktik*, *neurodidaktikos* – użył w swoich pracach profesor G. Preis, w roku 1992. W poszukiwaniu prawidłowości procesu uczenia się neurodydaktyka korzysta z dorobku takich nauk, jak: dydaktyka, neurobiologia, neuroanatomia, neuromorfologia, neuropsychologia, psychologia poznawcza, teoria sieci neuronowych i in. Jej głównym celem jest praktyczna pomoc w optymalnym i twórczym rozwiązywaniu zadań pedagogicznych z wykorzystaniem wiedzy o indywidualnych możliwościach organizacji mózgu i wyższych funkcji psychicznych. Zakłada ona, że wszelkie metody nauczania powinny być kompatybilne do możliwości intelektualnych uczniów, które w znacznym

¹ K. Denek: *Ku dobrej edukacji*. Wyd. Edukacyjne „Akapit”, Toruń – Leszno 2005. – S. 67.

stopniu określone są przez biologiczne parametry mózgu¹. A skoro tak, to pedagodzy powinni znać i respektować podstawowe prawidłowości funkcjonowania mózgu w myśl zasady K. S. Lashleya: *Jeśli się chce lepiej zrozumieć zachowanie człowieka, trzeba najpierw poznać mózg*².

Neurodydaktyka jako subdyscyplina dydaktyki ogólnej może ułatwić to zadanie, tj. odkrycie i zrozumienie podstawowych mechanizmów uczenia się, jako zjawiska biologicznego wyższego rzędu, a tym samym zaproponowanie bardziej efektywnych metod nauczania mieszczących się w koncepcji swoistej edukacji - edukacji kompatybilnej do mózgu ucznia.

W moim przekonaniu, znajomość przez nauczycieli zasad funkcjonowania ludzkiego mózgu i umiejętność wykorzystania tej wiedzy w celu projektowania adekwatnych sytuacji edukacyjnych, adekwatnych do potencjalnych możliwości uczniów, może w zdecydowany sposób wpłynąć na kształt współczesnej oświaty.

W tym kontekście cieszy fakt, że coraz popularniejszy staje się w Polsce projekt edukacyjny podnoszący potrzebę edukacji uzasadnionej neurologicznie³. Jego autorzy zakładają, że do końca 2006 roku, nauczyciele, pracownicy nadzoru pedagogicznego i władze oświatowe zostaną wyposażeni w niezbędną, aktualną wiedzę na temat funkcjonowania ludzkiego mózgu oraz wykorzystania tej wiedzy w organizowaniu procesu uczenia się i nauczania. Prawdopodobnie jest to jedna z dróg do zasadniczej zmiany metodyki nauczania w polskich szkołach. Chodzi o wdrożenie zasad i strategii działania neuropedagogiki, czyli nowoczesnej pedagogiki XXI wieku. Już obecnie nauki neurologiczne dostarczają wielu danych, dzięki którym możliwe są nowe interpretacje typowych zagadnień edukacyjnych i problemów związanych z procesem uczenia się. Dają też rozwiązania do walki z niepowodzeniami szkolnymi (z punktu widzenia neurodydaktyki trudności w uczeniu się można opisać jako uczenie się z wykorzystaniem nieefektywnych strategii). Ogólne założenie projektu dotyczącego neurologicznego uzasadnienia edukacji sprowadza się do przesłania, że nauczycielom potrzebna jest wiedza z zakresu neurologii, neuropedagogiki i edukacji twórczości. Dziś edukacja powinna w znacznie większym stopniu wykorzystywać genetyczno-biologiczne uwarunkowania naszego rozwoju i faktyczne predyspozycje człowieka, czyli powinna być «uzasadniona neurologicznie»

Nowoczesność rozwiązań neurodydaktyki polega na eksponowaniu i uwzględnianiu:

- prawidłowości, mechanizmów i możliwości ludzkiego rozwoju,
- faktycznych możliwości ludzkiego mózgu i preferencji w uczeniu się,

¹ W. Błasiak: Marzenia o teorii nauczania. „Impuls”, Kraków 1996. – S. 30.

² *ibidem*, s. 30.

³ M. Taraszkiewicz: Neuropedagogika stanie się podstawą edukacji XXI wieku, „Gazeta Szkolna” 2005, nr 10; J.P. Sawiński: Czy potrzebna jest nam neurodydaktyka?, „Gazeta Szkolna” 2005, nr 27–28; A.Karpińska: Neurodydaktyczne implikacje dla dobrej edukacji, część I i II „Gazeta Szkolna” 2005, nr 29–30 i 31–32.

- potrzeby własnego doskonalenia się i szansy osiągnięcia sukcesu w życiu,
- istoty wielorakiej inteligencji i ogromnej różnorodności ludzkich osobowości,
- «alchemii rozwoju» i możliwości zrobienia w szkole i życiu kariery,
- osobistego, indywidualnego rozwoju człowieka poprzez samodzielne jego doskonalenie się¹.

Czy lawinowo rosnąca wiedza o mózgu zrewolucjonizuje przebieg i efekty kształcenia?

80 proc. wiedzy na temat mózgu i jego funkcjonowania podczas uczenia się zdobyto w ostatnich 20 latach, mimo że era intensywnych badań tego *najbardziej złożonego tworu we Wszechświecie, efektu milionów lat ewolucji, którego maszynierę ukształtowały zarówno geny, jak i doświadczenie*², rozpoczęła się około 100 lat temu, kiedy to S. R. Cajal wykrył neuronalną budowę mózgu. Od tej pory wiemy, że mózg człowieka składa się z około 100 miliardów komórek nerwowych (neuronów). Przeciętny neuron ma ok. 0,1 mm średnicy, a jego długość dochodzi czasem do 2 metrów. Z jednej strony ciała komórki wychodzą krzaczaste dendryty, które odbierają bodźce ze środowiska lub od innych komórek nerwowych, z drugiej długi akson, który przewodzi pobudzenie elektryczne do innych neuronów. Miejsce połączenia aksonu jednego neuronu z dendrytem innego to synapsa. To właśnie połączenia synaptyczne między neuronami decydują o naszych zdolnościach do uczenia się i pamiętania³.

Do poznania tajemnic ludzkiego mózgu przyczynił się postęp nieinwazyjnych badań przy zastosowaniu tomografu komputerowego (TC), rezonansu magnetycznego (MRI), elektroencefalografii (EEG), magnetoencefalografii (MEG). Dzięki interdyscyplinarnym badaniom⁴ wiemy, że mózg dzieli się na trzy wyraźnie wyodrębnione części, które pełnią odmienne, lecz wzajemnie ze sobą powiązane funkcje (tzw. trójjednia mózgu, obejmująca mózdzek wraz z pniem mózgu, układ limbiczny i korę mózgową). Każda z tych części uaktywnia się podczas procesu uczenia się.

Wiedza ta odgrywa wciąż niewielką rolę lub w ogóle nie jest brana pod uwagę podczas organizowania procesu kształcenia⁵. W tym kontekście znamienne brzmi przewrotne stwierdzenie neurodydaktyków, w przekonaniu których *mózg jest cudownym organem; rozpoczyna pracę w momencie, gdy wstajesz rano i nie przerywa jej, dopóki nie dotrzesz do szkoły*. Dlaczego tak

¹ J.P. Sawiński: *Czy potrzebna jest nam neurodydaktyka?*, op. cit, s. 14.

² G. D. Fischbach: *Psychika a mózg*. „Świat Nauki”, listopad 1992.

³ Wł. Błasiak: *Marzenia o teorii ...*, op. cit., s. 33.

⁴ Mózg jest zbyt skomplikowany, by dać się objąć jednej tylko specjalności, toteż skupia się na nim wiele różnych dyscyplin: medycyna, biochemia, farmakologia, psychologia – to tylko część spektrum nauk zajmujących się układem nerwowym. Por. A. Lieury: *Pamięć i sukces w szkole*. Wyd. „Książnica”, Katowice 1999.

⁵ Nauka o mózgu nazywa się neurodiagnostyką

się dzieje? Czyżby osoby profesjonalnie zobligowane do organizowania procesu kształcenia nie miały wiedzy, a może nie robią z niej użytku, na temat funkcjonowania mózgu podczas uczenia się. Tymczasem zrozumienie sposobu, w jaki funkcjonuje mózg, może być wielce pomocne w projektowaniu sytuacji uczenia się, sytuacji dydaktycznych na miarę dobrej edukacji.

W tym miejscu warto nadmienić, iż R. Kapuściński na Kongresie Kultury Polskiej 2000 we Wrocławiu mówił:

- dawniej, przez wiele wieków jako wartość podkreślano - ziemię
- w XIX wieku wartością była - maszyna,
- teraz, dla człowieka XXI wieku tą wartością jest - umysł, czyli mózg i jego funkcje¹.

Docenienie wspomniałych i nie do końca poznanych możliwości mózgu, który jest jak *śpiący olbrzym*² to jedna z priorytetowych tendencji, która powinna zostać uwzględniona przy projektowaniu dobrej edukacji. Jednocześnie trzeba pamiętać, że mózgi ludzkie są tak odmienne, jak różne są ludzkie twarze. Do najczęściej spotykanych «odmienności» mózgu, wynikających z nietypowego rozwoju jego pewnych obszarów, które nie przeszkadzają w prowadzeniu normalnego życia, a jednocześnie czynią z ich właścicieli ludzi wyjątkowych, często naznaczonych wybitnymi osiągnięciami, należą: autyzm, deja'vu, dysleksja, leworęczność, pamięć faktograficzna, sezonowe zaburzenia afektywne (SAD), słuch absolutny, synestezja (np. słyszenie kolorami), zespół nadpobudliwości psychoruchowej i deficytu uwagi (ADHD)³.

W kreowaniu procesu kształcenia ważną rolę mogą odegrać następujące strategie neurodydaktyczne:

1. Wykorzystanie możliwości całego mózgu w procesie kształcenia

Badania dowodzą, iż niezwykle ważne jest równomierne wykorzystanie potencjału całego mózgu - obydwu półkul w uczeniu się. Każda z nich ma pewne zdolności do rozwiązywania określonych zadań. Odkryciem na miarę Nagrody Nobla było stwierdzenie, że każda z dwóch półkul mózgu kontroluje inne części ciała i odpowiada za specyficzne funkcje⁴. Swoistą kronikę badań nad zagadnieniem asymetrii mózgowej, czyli zróżnicowania funkcjonalnego dwóch półkul mózgowych, a także jej związku z leworęcznością, dysleksją, chorobami psychicznymi czy różnicami płciowymi, stanowi książka autorstwa S. P. Springer, G. Deutsch: *Lewy mózg, prawy mózg. Z perspektywy neurobiologii poznawczej*. Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

Okazuje się, że większość z nas z uporem eksploatuje w swoim życiu funkcje jednej z półkul (zazwyczaj lewej), tym bardziej, że gdy przychodzimy na świat, to jedna z nich ma przyznaną przez geny dominację.

¹ cyt. za W. Panek: *Autokreacja - właściwość istotna człowieka XXI wieku*. (w): A. Karpińska (red.): *Kreatorzy edukacyjnego dialogu*. „Trans Humana”, Białystok 2002. – S. 48.

² T. Buzan: *Rusz głową*. Wyd. Ravi, Łódź 1999.

³ por. D. Gamon, A.D. Bragdon: *Co potrafi twój mózg*. Wyd. „Medium”, Warszawa 2003.

⁴ badania doktora Rogera Sperry, 1977 rok

Proces kształcenia organizowany w szkole kładąc nacisk na czytanie, pisanie, arytmetykę, rozwija jedynie lewą półkulę mózgu. W ten sposób zaniedbujemy rozwój tej drugiej półkuli. Za mało korzystamy z jej wyobraźni, intuicji, umiejętności operowania kolorem, muzyką. Nadszedł czas, aby upomnieć się o prawo równego dostępu do edukacji także dla prawej półkuli. Bardzo ważne jest, aby w życiu, a szczególnie w czasie uczenia się dać szansę «wykazania się» obu półkulom.

Wprawdzie neurodydaktycy twierdzą, że nie ma znaczenia, której półkuli mózgu używamy częściej, która jest u nas dominującą, ponieważ mózg jest w stanie wyrównać te różnice samoistnie dzięki współpracy obydwu półkul, która wywołuje synergę. Kiedy słuchamy piosenki, lewa półkula przetwarza słowa, a prawa muzykę. Nie jest więc przypadkiem, że z łatwością uczymy się słów znanych piosenek. W proces ten zaangażowane są obie półkule. Jeśli dodatkowo muzyka ta jest związana z osobistymi uniesieniami i przyjemnymi doznaniem, zawiera wysoki ładunek uczuciowy, to porusza głębokie pokłady pamięci i sprawia, że uczymy się bardzo szybko, bowiem w proces ten zaangażowany zostaje emocjonalny ośrodek mózgu, a trwale zapamiętane frazy powracają na zasadzie perseweracji. Zrozumienie, jak mózg przetwarza takie informacje, ma podstawowe znaczenie dla bardziej efektywnej nauki. Rozpalanie emocji może być niezwykle pomocne w praktyce nauczania szkolnego.

Jednocześnie istnieje pewna niezależność naszych półkul. Ileż to razy czytając tekst naukowy wybiegaliśmy myślami gdzie indziej, przenosząc się w miejsca przywołujące najpiękniejsze wspomnienia, wędrując w wyobraźni z ukochaną osobą po ukwieconych łąkach, siadając na łące, wznosząc się ku gwiazdom... A to wszystko za sprawą relatywnej lateralizacji. Gdy czytamy, zajęcie ma głównie lewa półkula, prawa się nudzi i przeszkadza, podsuwając nam wspomniane piękne, kolorowe, «emocjonalne» obrazy zupełnie niezwiązane ze studiowaną treścią.

Dlatego organizując proces kształcenia należy pamiętać o całym mózgu, o jego właściwościach, znajdując zatrudnienie dla obu półkul - zarówno tej akademickiej - zimnej, profesorskiej, jak i tej artystycznej - gorącej, emocjonalnej.

2. Wykorzystanie wszystkie składniki pięcioczynnikowego modelu WSW

Ważną strategią efektywnego procesu kształcenia może okazać się postępowanie zgodnie z założeniami modelu WSW - wysokiej samooceny i wiary w siebie, o ile zrobi się użytek ze wszystkich składników tego modelu, który obejmuje: przynależność, aspiracje, bezpieczeństwo, tożsamość, sukces¹.

Aby uczyć się skutecznie, uczniowie muszą czuć się potrzebni, akceptowani, aprobowani przez inne osoby (przynależność); muszą uwierzyć, że nauka jest celowa, mieć aspiracje, motywację oraz poczucie sensu i kierunku,

¹ por. A. Smith: *Przyspieszone uczenie się w klasie*. WOM, Katowice 1997, s. 25-29.

swoistej misji (aspiracje). Równie istotne jest poczucie bezpieczeństwa - fizycznego i emocjonalnego. Uczeń bezpieczny w grupie, pewny swojej pozycji, podejmuje ryzyko, ma zaspokojone potrzeby, zna zadania i obowiązki (bezpieczeństwo). Ważne jest by zdawał sobie sprawę ze swoich słabych i mocnych stron. To da mu wewnętrzną odporność, która pozwoli uniknąć rozczarowań (tożsamość). Wiara w siebie, regularne pragnienie sukcesu, a przede wszystkim możliwość jego doświadczenia, utwierdza ucznia w przekonaniu, że jest on w stanie kontrolować własne życie i nastraja pozytywnie do nauki (sukces). Trzeba zauważyć i docenić dobre strony uczniów, ich zdolności, zainteresowania i pozytywne cechy charakteru, gdyż – jak mawiał Albert Camus – *bardziej pomaga się człowiekowi, okazując mu jego pozytywny obraz niż wykazując nieustanne błędy*. Nauczyciele często nie zdają sobie sprawy, jak znaczącą rolę odgrywają w tworzeniu poczucia własnej wartości swoich podopiecznych i że tym samym wspólnie budują fundamenty pozytywnych emocji w życiu młodego człowieka. Aktywne słuchanie, zaniechanie niszczących słów (rezonans etykiety typu: «leser», «nieuk» można odczuwać w głębi duszy i ciała przez całe życie) na rzecz słów-lamp, które świecą i grzeją – to elementarne akty, które służą budowaniu szacunku dziecka dla siebie i innych i nie ranią miłości własnej. Wielu autorów podkreśla wagę doceniania dobrych stron ucznia w zapobieganiu ewentualnym niepowodzeniom¹. *Młodzież łatwiej uwierzy tym doradcom, którzy widzą możliwość korzystnej zmiany i dostrzegają walory w każdym, nawet pełnym wad, w jakiejś mierze zdefektowanym człowieku*². Najcenniejsze w uczeniu się jest pozytywne nastawienie³. Na pierwszorzędne znaczenie siły sugestii w nauce zwraca uwagę m.in. G. Łozanov - twórca «sugestopedii» - metody szybkiego nauczania, podkreślając, że każdy z nas radzi sobie najlepiej, kiedy wierzy, że potrafi coś zrobić, a przegrywa, gdy spodziewa się porażki⁴. Negatywne emocje niszczą entuzjazm ucznia⁵.

Przesłaniem dobrej edukacji, kreującej efektywne kształcenie ucznia, winna być pozytywna samoocena i wiara w siebie. Poczucie własnej wartości określane jest sednem efektywnej nauki, z zaleceniem, by skupić się na sześciu podstawowych czynnikach, których obecność wzmacnia życiowe poczynania: bezpieczeństwie fizycznym, bezpieczeństwie emocjonalnym, własnej tożsamości, poczuciu przynależności, kompetencji, misji⁶. Nasza samoocena jest prawdopodobnie najważniejszym czynnikiem decydującym o tym, czy dobrze

¹ por. m.in. B. Wójcik: *Emocje twojego ucznia*. „Psychologia w szkole” 2004, nr 4, s. 13 – 18.

² M. Szymański: *Pochwała optymizmu*. „Nowa Szkoła” 2004, nr 7, s. 3.

³ por. A. Karpińska: *Aktywność i samodzielność ucznia w procesie kształcenia szansą minimalizacji niepowodzeń szkolnych*. „Toruńskie Studia Dydaktyczne” 2002, rok XI (18), s. 185 – 191.

⁴ por. T. Stockwell: *Accelerated Learning in Theory and Practice*. EFFECT, Lichtenstein 1992.

⁵ K. Denek: *Wewnątrzszkolne ocenianie postępów ucznia w nauce*. (w): J. Jakóbcowski (red.): *Optymalizacja sytuacji szkolnej uczniów*. Wyd. Uczelniane Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2000, s. 36.

⁶ B. Youngs: *The Vital 6 Ingredients of Self Esteem: How to Develop Them In Your Students*, Jalmar Press, Torrance 1992.

się uczymy – a prawdę mówiąc, czy jesteśmy dobrzy w czymkolwiek. K. Denek wyraża przekonanie, że jakkolwiek samoocena jest istotną częścią myślenia i motywacji ucznia, kluczową dla jego rozwoju, to jednak nie stosuje się jej systematycznie. Szansy na jej kształtowanie upatrywać można w doskonalonej ewaluacji postępów ucznia w nauce, wprowadzaniu do szkół nowych, racjonalnych, obiektywnych metod, form i środków oceniania osiągnięć szkolnych, zmierzających do samooceny¹. *Badania wykazują, że większość dzieci, które źle zachowują się w szkole to te, których samoocena jest silnie zagrożona wizją porażki. Dalsza nauka wydaje im się «nieopłacalna». Wkrótce też stwierdzają, iż najlepszym sposobem na uniknięcie porażki w «szkolnych zawodach» jest niezajmowanie miejsca na linii startu².*

Pewność siebie i poczucie własnej wartości odgrywają zatem kluczową rolę w procesie uczenia się, a system szkolnictwa, który nie rozwija tych cech, nie poradzi sobie też z innymi zadaniami.

3. Kompleksowe wykorzystanie systemy reprezentacyjne WAK

W organizowaniu procesu kształcenia konieczne jest wykorzystywanie i stosowanie systemów reprezentacyjnych (sensorycznych) czyli preferowanych sposobów odbierania i przetwarzania informacji wewnątrz umysłu za pomocą zmysłów. Dominująca jest tu rola wzroku, słuchu i dotyku. Do nich właśnie odnosi się skrót WAK (wizualny - 29 proc., audytywny - 34 proc., kinestetyczny - 37 proc.).

Sposób ten decyduje o tym jak odbieramy świat, jakiego typu informacje najlepiej pamiętamy i spostrzegamy, czyli jak tworzymy naszą reprezentację świata. System ten determinuje naszą osobistą strategię uczenia się. Preferowany system sensoryczny powoduje, że nie nauczysz się lub z dużym trudem nauczysz się tego czegoś, co jest przedstawione nie w twoim systemie reprezentacyjnym³.

W relacji uczeń-nauczyciel idealna sytuacja byłaby wtedy, gdy obydwie strony prezentowałyby te same preferencje. Badania naukowe i doświadczenie pedagogiczne dowodzą, że taka sytuacja jest wręcz niemożliwa. Prezentujemy różne systemy sensoryczne, a pracując z uczniami mamy do czynienia z różnymi preferencjami z ich strony, których znajomość pomaga przewidzieć ludzkie zachowania. I tak, uczniowie-wzrokowcy: lubią demonstracje i pokazy, wykresy i tabele; pamiętają twarze i imiona, lubią robić notatki, obserwować, rysować. Nauczyciel wizualny: mówi szybko; przekazując informacje stosuje pomoce wizualne; ważna jest dla niego forma przekazu; ocenia na podstawie wyglądu, dotrzymuje planu czasowego. Uczniowie-słuchowcy: lubią rozmowy, dyskusje, wykłady, długie wypowiedzi własne; powtarzają głośno to, co napisali, prowadzą wewnętrzny dialog; wolą mówić o działaniach niż je

¹ K. Denek: *Wewnątrzszkolna ewaluacja osiągnięć ucznia*. (w): J. Kropiwnicki (red.): *Mierzenie jakości w szkole (placówce)*. Wydawnictwo Nauczycielskie, Jelenia Góra 2002, s. 267.

² Elton Report 1989, cyt. za A. Smith: *Przyspieszone uczenie się ...*, op. cit., s. 26.

³ *Nowa Szkoławspieranie kariery ucznia*. Wyd. CODN, Warszawa 1997.

oglądać; lubią muzykę, dobrze pamiętają twarze. Nauczyciel audytywny: mówi rytmicznie; lubi dyskusje i omawianie; często informacje przekazuje czytając; parafrazuje wypowiedzi uczniów, ocenia ich płynność; często zbacza z tematu. Uczniowie-czuciowcy: uczą się przez wykonywanie czynności i bezpośrednie zaangażowanie; lubią emocje, ruch; pamiętają, co sami wykonali; muszą się poruszać, wiercić, manipulować, gestykulować; nie lubią czytać i słuchać; najlepiej czują się poza ławką szkolną. Nauczyciel-kinestetyczny: mówi powoli, «całym ciałem»; preferuje modele, prace praktyczne; przekazując informacje posługuje się projektami; ważna dla niego jest idea; ocenia działania i aktywność¹.

K. i R. Dunnowie potwierdzają, że w tradycyjnym systemie nauczania szczególnie narażeni na porażki są uczniowie kinestetyczni i dotykowi². Oni muszą poruszać się, czuć, dotykać, wykonywać, a gdy metody nauczania nie pozwalają im na to, czują się wyobcowani, niezaangażowani i znudzeni. Często rezygnują, gdyż nie potrafią się skupić, siedzieć nieruchomo godzina za godziną. Ci którzy pozostają, zachowują się podczas lekcji niesfornie lub zostają sklasyfikowani jako dzieci z problemami w nauce i skierowani na zajęcia wyrównawcze. Niestety, nie przynoszą one żadnych efektów, gdyż podczas nich również muszą siedzieć i nikt nie zwraca uwagi na ich prawdziwe zdolności ani styl uczenia się. Według M. Grindera, specjalisty w dziedzinie programowania neurolingwistycznego, *uczniowie kinestetyczni są wyrzucani poza nawias systemu szkolnego. We wszystkich przeczytanych (przez niego) opracowaniach dotyczących dzieci zagrożonych uczniowie kinestetyczni stanowili zdecydowaną większość 26 proc. uczniów, którym nie udało się ukończyć szkoły*³.

Każdy z nas wykazuje tendencję do faworyzowania jednego z systemów reprezentacyjnych. Zdając sobie z tego sprawę, nauczyciel może pomagać uczącym się w rozwoju pozostałych⁴.

Już Arystoteles twierdził, że każde poznanie należy rozpocząć od poznania zmysłowego, w oparciu o które można dopiero rozwijać poznanie myślowe. Zaś J. A. Komeński, pogładowość bazującą na bezpośrednim lub pośrednim poznaniu polisensorycznym, czynił «złotą» zasadą dla uczących, radząc *ażebymy tylko mogą udostępniali zmysłom, a więc rzeczy widzialne wzrokowi, słyszalne - słuchowi, zapachy węchowi, rzeczy smak mające smakowi, namacalne dotykowi, a jeśli coś jest uchwytnie dla kilku zmysłów, należy kilku zmysłom na raz udostępnić*⁵.

Uczenie się poprzez zmysły ma swoją długą historię. Jednakże atakowanie w procesie kształcenia wszystkich systemów reprezentacyjnych występujących u uczniów, połączone ze świadomością, iż bez takiego «ataku» komunikacja

¹ I. Lewicka, K. Olejniczak: *Praca z uczniem zdolnym*. „Wychowawca” 2006, nr 1, s.14.

² Cyt. za G. Dryden, J. Vos: *Rewolucja w uczeniu*. Wyd. Moderski i S-ka, Poznań 2000, s. 355.

³ M. Grinder: *Righting The Educational Conveyor Belt*. Metamorphous Press, 1989.

⁴ Por. m.in. K. Gozdek-Michaelis: *Rozwiń swój genialny umysł*. „J&BF”, Warszawa 1996.

⁵ J.A. Komeński: *Wielka dydaktyka*. Ossolineum, Wrocław 1956, s. 187.

zachodzi jedynie pomiędzy nauczycielem a jedną spośród wymienionych grup (wzrokowcami, lub słuchowcami, lub kinestetykami), wciąż wydaje się być sprawą przyszłości. Należy pamiętać, że nauczyciel też ma swój ulubiony system reprezentacyjny i w sposób naturalny skłania się do przekazywania informacji za jego pomocą. Musi się więc kontrolować, by nie preferować tylko jednego, bowiem nie dotrze do wszystkich swoich uczniów, nadających i odbierających na różnych kanałach. Okazuje się, że najlepiej uczą się uczniowie od tych nauczycieli, którzy używają tych samych kanałów sensorycznych. Im bliższy styl uczenia się prezentuje nauczyciel i uczeń, tym większą mają szansę na skuteczną współpracę. Wielu uczniów ma kłopoty w nauce tylko dlatego, że posiada podstawowe systemy reprezentacji inne niż system nauczyciela. Kolizje systemów sensorycznych, np. nauczyciel-słuchowiec / uczeń-wzrokowiec, mogą być podstawową przyczyną niepowodzenia w uczeniu się albo nieoczekiwanego powodzenia!¹. Trzeba pamiętać, że w każdej klasie są uczniowie, których naturalna percepcja jest rozwinięta wybitnie jednostronnie. W typowej 30-osobowej grupie jest ich około 4-6, czyli 20 proc. Są to tzw. «translatorzy» procesu edukacyjnego, którzy odbierają informacje tylko jednym kanałem. Dla nich uczenie się jest procesem szczególnie trudnym. Jeśli treść zostanie przekazana ich kanałem, wtedy nie mają problemów z odbiorem informacji; jeśli jednak nie, to muszą tłumaczyć sposób nauczania nauczyciela na swój sposób uczenia się, wyłączając się na ten czas z odbioru treści, co powoduje powstawanie luk informacyjnych w ich wiedzy².

W trosce o sukces każdego ucznia, wspomagając indywidualny rozwój każdego z nich bardzo pożądane jest nauczanie multisensoryczne z wykorzystaniem wszystkich kanałów

zmysłowych, które niweluje różnice między strategiami nauczania a stylami uczenia się. Jest to kształcenie zgodne z zasadami neurolingwistycznego programowania.

4. Dostosowanie strategii nauczania do stylów uczenia się

Dominujący system reprezentacyjny jest jednym z wielu czynników rzutujących na styl uczenia się, czyli spójny zestaw zachowań i działań, za pomocą którego każdy człowiek podchodzi do nauki. Styl ten jest równie osobisty i charakterystyczny jak podpis danego człowieka, jak odcisk dłoni na Promenadzie Gwiazd w Międzyzdrojach A skoro każdy uczeń może uczyć się w inny sposób – nie zawsze zgodny z naszymi oczekiwaniami, to nauczyciele powinni zrozumieć różne style uczenia się, a tym samym potrzeby swoich uczniów oraz dostosować do nich własne strategie nauczania, a także udzielać pomocy w rozwijaniu ich własnych stylów.

¹ por. A. Karpińska: *Minimalizacja niepowodzeń szkolnych – pedagogicznym wyzwaniem dla edukacji jutra.* (w): K. Denek, T. Zimny (red.): *Edukacja Jutra. VI Tatrzańskie Seminarium Naukowe.* „MENOS”, Częstochowa 2000, s. 139.

² por. m.in. J. Michalik-Surówka: *Proces kształcenia kompatybilny do mózgu ucznia.* „Hejnał Oświatowy” 1999, nr 4.

W procesie kształcenia, jak w każdej dziedzinie życia, ważne jest poznać i wsłuchać się w oczekiwania innych, próbować zrozumieć i uszanować różne style uczenia się. Tu przypomina mi się zasłyszana opowieść o konieczności inkulturyzacji, tj. poznania kultury, np. kraju, do którego udajemy się, szczególnie gdy chcemy pozostać tam na dłużej. Otóż przez długi okres nie udawało się misjonarzom ochrzcić członków jednego z plemion indiańskich zamieszkujących w dorzeczu głębokiej Amazonki. Mimo że przygotowywali się do tej misji bardzo starannie, wszystkie zabiegi jezuitów hiszpańskich i innych zawodziły. Aż pojawił się polski ksiądz, który pomieszkał z tubylcami, poobserwował wnikliwie i zauważył, że wszyscy chodzą nago. Ubierają się tylko ci, którzy mają coś do ukrycia na ciele, np. ropiejące miejsce po ukąszeniu owada. Wówczas zakrywają to, niczym tabu, skrywając przed innymi pod odzieżą. Misjonarz postanowił dostosować się do miejscowych zwyczajów i ... zrzucił sutannę, odsłaniając białe, gładkie ciało, ku aprobachie Indian. Wnet zrozumiał, że jego poprzednicy odziani w długie, czarne sutanny, spostrzegani byli jako «nieczyści», «parchaci». Nikt z miejscowych nie chciał się z nimi zadawać, a co dopiero przyjąć cokolwiek z ich rąk. W ciągu tygodnia dzielnemu misjonarzowi udało się ochrzcić całe plemię i mimo że w czasie podniesienia ksiądz świecił gołą pupą, Bóg mu to wybaczy, gdyż spełnił misję nawrócenia. Nie namawiam nauczycieli do aż tak radykalnych zachowań, ale zapewne warto rozpoznać preferencje swoich uczniów i podjąć próbę dostosowania strategii nauczania do dominujących stylów uczenia się.

Istnieje wiele różnych podejść do analizowania i ustalania stylów uczenia się jednostek. Jednym z najbardziej jasnych i zrozumiałych jest system opracowany przez R. i K. Dunn. Bierze on pod uwagę około dwudziestu cech i odnosi się do wszystkich, niezależnie od wieku. Zgodnie z modelem na style uczenia się wpływa pięć grup czynników: środowiskowe, emocjonalne, socjologiczne, fizyczne, psychologiczne. Każdy z tych czynników zawiera elementy istotne dla określenia indywidualnego, preferowanego stylu uczenia się, np. czynnik środowiskowy zawiera takie elementy, jak: dźwięk, światło, temperatura, rozmieszczenie mebli. Niektórzy uczniowie znajdują się pod wpływem wszystkich elementów stylów uczenia się. Większość jednak wykazuje preferencje w kierunku od 6 do 12 elementów, które bezpośrednio wpływają na ich indywidualny sukces w nauce¹.

Albert Einstein był marzycielem. Nauczyciele w niemieckiej szkole oświadczyli mu, że nigdy do niczego nie dojdzie, jego pytania zakłócają klasową dyscyplinę i najlepiej będzie, jeśli opuści szkołę. A jednak stał się jednym z największych uczonych na świecie.

Winston Churchill słabo radził sobie w szkole. Jąkał się i seplenił. A jednak został jednym z największych przywódców i mówców dwudziestego wieku.

¹ P. Kline, L.D. Martel: *Szkola sukcesu*. Centrum Kreowania Liderów, s. 116–120

*Tomasz Edison był bity w szkole rzemieniem, gdyż zadawał tak wiele pytań, że jego nauczyciel uznał go za niespełna rozumu. Matka zabrała go ze szkoły po zaledwie trzech miesiącach nauki. Nie przeszkodziło mu to zostać najbardziej płodnym wynalazcą wszech czasów*¹.

Einstein, Churchill i Edison mieli style uczenia się odmienne od stylów nauczania oferowanych przez ich szkoły². Również w dzisiejszych czasach obserwujemy podobne niedopasowanie, dotykające miliony innych uczniów. Jest to prawdopodobnie najważniejsza przyczyna szkolnych niepowodzeń dzieci³. Bowiemy większość szkół nadal działa tak, jakby wszyscy ludzie byli identyczni. Dlatego też marzy się, aby dobra edukacja, uwzględniając naturalne różnicowanie uczniów, zadbała o zidentyfikowanie dominującego stylu uczenia się u każdego dziecka, a następnie zapewnienie odpowiadających im sposobów nauczania. Oczywiście niemożliwe jest dostosowanie strategii nauczania do indywidualnych potrzeb dosłownie każdego ucznia. Można jednak dobrać odpowiednie techniki do głównych stylów występujących w szkole, w miejsce dotychczasowych komentarzy typu: «Uważnie słuchaj, uważaj na to co mówię, ucz się pilnie, w ciszy i skupieniu».

Znajomość preferencji uczniów, ich stylów uczenia się, może być wielkim krokiem naprzód w aranżowaniu sytuacji dydaktycznych, w których każdy może w czymś odnieść sukces⁴. Uczniowie uczą się o wiele lepiej, kiedy środowisko bierze pod uwagę ich indywidualny styl uczenia się.

5. Stwarzanie okazji do rozwijania wszystkich typów inteligencji.

Pełne wykorzystanie możliwości mózgu w procesie kształcenia oznacza robienie użytku z różnych typów inteligencji, co spowoduje, że szkoła będzie o wiele przyjemniejszym miejscem. H. Gardner uważa, że każdy człowiek posiada kilka typów inteligencji⁵. Dwa z nich są wysoko cenione w tradycyjnej edukacji. Jeden z nich nazywa inteligencją językową: jest to nasza umiejętność czytania, pisania i porozumiewania się za pomocą słów. Drugi typ to inteligencja logiczna lub matematyczna: nasza umiejętność rozumowania oraz liczenia. Szkolnictwo na całym świecie w przeważającej mierze skupia się na kształceniu umiejętności z tych dwóch dziedzin. H. Gardner twierdzi, że daje to wypaczone i ograniczone

¹ cyt. za G. Dryden, J. Vos: *Rewolucja ...*, op. cit., s. 343

² Przykładowe biografie sławnych uzdolnionych „nieuków” przedstawiam w swojej książce, por. A. Karpińska: *Drugoroczność. Pedagogiczne wyzwanie dla współczesności*. „Trans Humana”, Białystok 1999, s. 89 – 90.

³ Szerzej o przyczynach niepowodzeń szkolnych piszę m.in. w por. A. Karpińska: *Nauczyciele wobec złożoności przyczyn niepowodzeń szkolnych*. (w): G. Koć-Seniuch, A. Cichocki (red.): *Nauczyciele i uczniowie w dyskursie edukacyjnym*. „Trans Humana”, Białystok 2002, s. 212 – 222; idem: *Stalność i zmienność przyczyn niepowodzeń szkolnych*. „Toruńskie Studia Dydaktyczne” 2000, rok IX (15), s. 178 – 192.

⁴ O pedagogice sukcesu jako szansie minimalizacji niepowodzeń szkolnych piszę m.in. w por. A. Karpińska: *Niepowodzenia szkolne jako kategoria edukacyjnego dialogu*. (w): A. Karpińska (red.): *Edukacja w dialogu i reformie*. „Trans Humana”, Białystok 2002, s. 140 - 154; idem: *Niepowodzenia szkolne – powody naukowej predylekcji*. (w): F. Bereźnicki, K. Denek, T. Zimny (red.): *Edukacja Jutra. XI Tatrzańskie Seminarium Naukowe*. Wyd. Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2005, s. 287 – 394; idem: *W poszukiwaniu źródeł edukacyjnego sukcesu. Wyzwania – strategie – złożoności XXI wieku*. (w): A. Karpińska (red.): *Edukacyjne tendencje XXI wieku w dialogu i perspektywie*. „Trans Humana”, Białystok 2005, s. 5 – 15.

⁵ H. Gardner: *Multiple Intelligences*. Basic Books, 1993.

pojęcie o naszych potencjalnych możliwościach uczenia się, i wymienia pięć innych rodzajów inteligencji: muzyczną, przestrzenną i wizualną, kinestetyczną lub fizyczną, interpersonalną, intrapersonalną lub introspektywną. Sygnalizowana jest ponadto inteligencja przyrodnicza, czyli umiejętność pracy i życia w zgodzie z naturą.

Wielu współczesnych myślicieli, na przykład profesor Ch. Handy, twierdzi, że istnieje jeszcze kilka innych rodzajów inteligencji, jak choćby zdrowy rozsądek. Jednak badania H. Gardnera stanowią doskonały punkt wyjścia do zaprojektowania szkoły, która brałaby pod uwagę różne zdolności i różne style uczenia się. Jego badania mają ogromne znaczenie dla planowania przyszłości edukacji. Każde dziecko jest potencjalnie uzdolnione, lecz na wiele różnych sposobów. Większość uczniów cechuje się «uproszczoną» osobowością. Oznacza to, iż są oni bardzo dobrzy w jednych dziedzinach, lecz równocześnie bardzo słabi w innych. Tymczasem nie ma takiego typu inteligencji, który rozwijałby się niezależnie i nie był powiązany z innymi. H. Gardner określa tę zależność jako «semiautonomiczność». Każdy rodzaj inteligencji może być modyfikowany i ciągle rozwijany. Rodzimy się posiadając wszystkie typy inteligencji. Jednak podczas naszego życia, niektóre z nich rozwijają się silniej, niektóre słabiej, a jeszcze inne prawie wcale. Ważne jest by zachęcać uczniów do wykorzystywania wszystkich rodzajów inteligencji - tych jej aspektów, w których są uzdolnieni, i tych, które wymagają jeszcze rozwinięcia. Myślę, że zaspokoić potrzeby uczniów o różnych stylach uczenia się i oddziaływać na wszystkie rodzaje inteligencji jest to pod wieloma względami najważniejsza z innowacji, jakie można wprowadzić, by zmniejszyć odsetek uczniów, którzy nie kończą szkoły. Badania H. Gardnera, R. i K. Dunnów oraz B. Prashing wykazały, iż większość uczniów nie radzi sobie z nauką dlatego, że szkoły są niemal całkowicie nastawione na zaledwie dwa z co najmniej siedmiu rodzajów inteligencji.

Zdaniem J. Niemca, aktualnie ten nurt kształcenia - kształcenia według inteligencji - *uznawany jest za jedną z głównych strategii i dyferencjacji uczniów, zaś rozwijanie ustalonych uzdolnień oraz wzmacnianie mniej rozwiniętych inteligencji uczących się, staje się materią edukacyjną o bardzo szerokim zasięgu, nader pożądaną przy ocenie efektywności danego systemu edukacyjnego*¹.

* * *

Przyszłość pokaże, na ile wykorzystanie w kreowaniu procesu kształcenia wskazanych strategii neurodydaktycznych, tj.: możliwości całego mózgu w procesie uczenia się, wszystkich składników pięcioczynnikowego modelu wysokiej samooceny i wiary w siebie, kombinacji systemów reprezentacyjnych,

¹ J. Niemiec: *Edukacja wobec realiów, tendencji, integracji i reformy*. (w): A. Karpińska (red.): *Edukacyjne obszary „głębokiej zmiany” w dialogu i perspektywie*. „Trans Humana”, Białystok 2005, s. 401.

różnorodnych stylów uczenia się w korelacji ze strategiami nauczania oraz różnych rodzajów inteligencji, jest szansą na udoskonalenie kształcenia i kluczem do sukcesu, a na ile iluzją wynikającą z zachwyty nowością, nowoczesnością, innością, a może po prostu jeszcze jednym nurtem myślenia o dobrej edukacji.

*Nasze życie rozbrzmiewa
radością i szczęściem,
kiedy szczerze dzielimy się sobą,
naszymi talentami i zasobami
w służbie bliźniego.*

(autor nieznany)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анна Карпінська – доктор філологічних наук, професор Білостоцького університету.

Наукові інтереси: методологія системного аналізу тексту, народознавство.

Pańskie życie, Drogi Jubilacie, z pewnością rozbrzmiewa radością i szczęściem. Wszak tak szczerze dzieli się Pan z innymi swoimi talentami i zasobami! Z wielkim uznaniem i podziwem odnoszę się do Pańskich wieloletnich, wielokierunkowych i niezwykle wartościowych dokonań na rzecz nauki i środowiska akademickiego

Summa cum laude!

ФРАНКОМОВНА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МАРКА ВОВЧКА

Галина КЕМІНЬ (Дрогобич)

У статті проаналізовано один із аспектів багатогранної літературної спадщини відомої української письменниці XIX ст. Марка Вовчка – франкомовну дитячу літературу. З'ясовано, що в основі її франкомовних літературних творів для дітей були українські народні традиції, які мали надзвичайно високий морально-етичний виховний вплив на підростаюче покоління.

In the article one of the aspects of rich literary heritage of the famous Ukrainian writer of the 19th century Marko Vovchok French language children literature is analyzed. It is studied that in the basis of her French language literary works for children were Ukrainian folk traditions, which had great moral and aesthetic educational influence on the young generation.

Серед класиків пошевченківського письменства Марко Вовчок займає одне з почесних місць. Вона продовжила Шевченкову традицію, виступивши проти кріпацтва та всякого поневолення. Вплив її творів виразно помічається в ранніх творах Юрія Федьковича, Івана-Нечуя Левицького, Панаса Мирного, Івана Франка. Вона була провісницею славної плеяди жінок-письменниць, що виступили після неї і збагатили нашу літературу творами різнобарвної тематики.

І. Я. Франко вважав внесок Марка Вовчка в українську літературу величезним. За його висловом, Т. Г. Шевченко і Марко Вовчок були «найбільшими майстрами нашого слова» [4]. Він писав, що твори Марка Вовчка справили на нього незабутнє враження і сприяли зростанню й визначенню його як письменника.

Життєвий шлях Марка Вовчка не був устелений трояндами. Початковий успіх і популярність молодого письменника були нечуваними, а незабаром у силу багатьох причин ситуація різко змінилася: їй доводилося співробітничати в другорядних газетах і журналах, шукати випадкових літературних замовлень, на довгий час відмовлятися від оригінальної творчості заради надійнішої та регулярнішої перекладацької праці, друкуватися анонімно й під іншими псевдонімами. Для того, щоб зрозуміти істинну Марко Вовчок, індивідуальний характер, неповторну своєрідність творчої особистості досить навести цитату її власного зізнання: «Я прожила весь свій вік, йдучи однією дорогою і не звертаючи вбік. У мене могли бути помилки, вади, неподобства, як у більшості людей, але в головному я ніколи не заплямувала себе відступництвом» [2].

Поглиблене й послідовне дослідження художньої спадщини, творчого методу, світоглядних позицій письменниці плідно розгортається на початку 20 ст. У 50 – 60-ті роки захищено докторські й кандидатські дисертації з цієї проблематики, вийшли друком монографії, чимало вагомих статей, розвідок та публікацій. За цей час видавалися зібрання творів письменниці, цикли оповідань і повістей, окремі твори. Паралельно йшов процес наукового висвітлення життєвого й творчого шляху Марка Вовчка в працях О. Білецького, О. Засенка, М. Бернштейна, М. Сиваченка, Д. Чалого, Н. Крутікової, А. Незвідського, М. Левченка, Б. Мінчина, Т. Різниченко, Б. Хоменко, Р. Міщука та інших літературознавців. Онук письменниці Б. Б. Лобач-Жученко є автором численних публікацій біографічних матеріалів та листування письменниці. Крім спеціальних монографій та розвідок, дослідженню творчості письменниці присвячувалися розділи в працях з історії української літератури, з теорії та історії жанрів, поезики, літературної мови тощо.

У досить численній критичній літературі, присвяченій Марку Вовчку, досі лишається майже не висвітленим питання про франкомовну дитячу літературу у творчій спадщині письменниці. Через недостатність відповідних матеріалів і недоступність до документів, які містяться в архівах зарубіжних країн, переважно у Франції, маловивченим є майже восьмирічний період перебування Марка Вовчка за кордоном (з квітня 1859 до лютого 1867р.), коли її зв'язки з багатьма зарубіжними діячами культури (з французькими письменниками і вченими) були особливо жвавими і значними для вироблення передових поглядів письменниці на ряд важливих суспільно-політичних проблем того часу.

Однак із створенням української держави літературна наука отримала унікальну можливість пролити світло на «білі плями» вітчизняної культури, які через певні ідеологічні застереження тривалий час були недоступними українським дослідникам. Йдеться передусім про той масив україністики, який появився в Україні протягом останнього десятиліття. Серед нього й значна кількість матеріалів із зарубіжного періоду творчості Марка Вовчка.

Свої паризькі враження письменниця втілює у своєрідних замальовках, створених на зразок «фізіологічного нарису». У них зафіксовані риси побуту та звичаїв великого європейського міста, трапляються колоритні описи розкішних центральних вулиць і тісних околиць Парижа («Город», «Парижанка»). Письменниця ознайомлює читача із залом засідань паризького суду («Два процесса: отравление й воровство»), з центральним ринком та з його характерними торговками та жвавим різнобарвним натовпом («Некоторые рынки») і, нарешті, з моргом, де прості люди шукають серед трупів своїх рідних, що зникли безвісти («Morgue»). Разом з О. М. Пешковою-Толіверовою, російською дитячою письменницею, вона відвідує навчальні заклади Парижа і про свої спостереження розповідає в картинах «Заведення для слепых и глухонемых детей», «Компъен, Pierrefonds и окрестности». З допомогою алегорій і натяків Марко Вовчок дає змогу відчувати не лише соціальну, але й політичну атмосферу Другої імперії. Описуючи свято в Шантільї, письменниця іронічно говорить про єдиного в місті книготорговця, який виставив зі свого вікна пучок іграшкових прапорів з написом: «Хай живе імператор!» На високих арках, повитих дубовими гірляндами, виділяються два орли: один з них «бойкий и веселый, с поднятыми крыльями, с чрезвычайно крючковатым ястребиным клювом», а другий «какой-то плачевный, с неровными крыльями». У цій іронії виразно виявляється ставлення до «Наполеона Малого» (за характеристикою В. Гюго). На цьому фоні зображуються епізоди соціального побуту й риси психології різних класів Франції.

Літературна співпраця з французькими видавцями в Марко Вовчок почалася через І. Тургенєва, який познайомив її з прогресивним видавцем Франції Етцелем (Hetzl, літературний псевдонім P.J. Sthal). Останній відіграв досить помітну роль у біографії письменниці. Власне завдяки Етцелю Марко Вовчок змогла взяти безпосередню участь у французькому літературному житті другої половини 60-першої половини 70-х років і зайняти в ньому почесне місце.

П'єр-Жюль Етцель (1814–1886) – постать досить відома в історії Франції другої половини XIX століття. У 40-х роках Етцель займав значні посади в республіканському уряді, а після державного перевороту в грудні 1851 року, коли була встановлена військово-буржуазна диктатура на чолі з Наполеоном III, він разом з Віктором Гюго змушений був емігрувати. Але

й перебуваючи у вигнанні, Етцель продовжував боротьбу проти реакційного режиму Наполеона III. Після оголошення амністії Етцель повернувся у Францію і розгорнув широку культурно-просвітительську діяльність, зокрема займався видавничими справами.

Марко Вовчок познайомилася з Етцелю саме в той час, коли він розпочав (1864 року) видання журналу для юнацтва «Magazine d'education et de recreation», у якому ставив своїм завданням популяризувати досягнення з різних галузей науки й найвизначніші твори французької та світової художньої літератури. Навколо цього видання Етцелю вдалося об'єднати значну частину передової наукової, літературної і мистецької інтелігенції Франції. У видавництві Етцеля співробітничали такі відомі письменники, як Жюль Верн, Гектор Мало, Александер Шатріан, Еміль Еркман, Андре Лео, Едуард Лабуле, Люсьєн Біар та інші.

Аж до самої своєї смерті Етцель залишився в приятельських стосунках з Марком Вовчком, котру називав «mon enfant». Відвідавши Париж 1875 року, Марія Олександрівна писала до свого чоловіка: «Етцель так зрадів мені, що прибіг як божевільний, і заплакав, коли мене побачив. Він перебув у мене аж до четвертої години, але про справи не було змоги говорити. Скільки разів я не починала, він усе відповідав: «Au diable les affaires, laissez-moi vous voir» [1].

Відвідавши Етцеля вдруге, письменниця залишила йому підготовлений на його прохання список своїх творів для дітей і переклад однієї з казок, можливо, перших розділів «Казки про дев'ятьох братів-розбійників і про десяту сестрицю Галю». 9 липня 1865 року Етцель пише їй першого з відомих нам листів: «Мадам! Я прочитав рукопис, що його ви мені залишили. Талант автора для мене очевидний, книжка має також пізнавальну цінність, але змальовані в ній звичаї дуже далекі від нашої французької дійсності. А тому, мені здається, починати слід не з цього твору. Треба, щоб Ви знайшли серед своїх творів такий, що був би не настільки далекий нашій публіці» [3]. Не зваживши на зауваження Етцеля, Марко Вовчок перекладає до кінця «Галю», а потім «Невільницю». Етцель прочитав рукописи. Йому хотілося згладити їх «бунтарське звучання», неприйнятне не тільки для його дитячого журналу, а й взагалі для французької публіки, яку, на його думку, подібні сюжети можуть тільки відштовхнути. І все-таки він намагається надрукувати одну з казок, щоправда, не в своєму видавництві.

Відомо, що Марко Вовчок ніколи не погоджувалася переробити свої твори на догоду публіці чи для пом'якшення їхнього соціального звучання. Невідомо, що відповів Етцелю журнал, куди він надіслав казку про Галю, але французькою мовою вона не була надрукована, так само як і «Невільниця».

З багатьма діячами французької культури, які брали участь у «Журналі виховання та розваги» і в інших виданнях Етцеля, була добре

знайома Марко Вовчок. Разом із ними вона співробітничала в журналі, була одним із популярних авторів його і входила до складу редакційної ради. Починаючи з 1865 року, тобто з другого року видання журналу, і до кінця його існування ім'я Марка Вовчка постійно друкувалося на титульній сторінці серед імен найактивніших його співробітників та найбільш поважних авторів. Участь Марії Маркевич у цьому виданні була досить помітною, а все зроблене нею в галузі французької літератури (зокрема літератури для дітей) було таким цінним, що Етцель пізніше називав її не тільки українською і російською, а й французькою письменницею.

У «Журналі виховання та розваги» Марко Вовчок опублікувала кілька своїх творів, написаних спеціально для цього видання французькою мовою. Деякі з них є цілком оригінальні, тексти їхні відомі тільки у французькій літературі, а деякі – не що інше як вільні перекази, більш чи менш творчо трансформовані варіанти відомих її українських творів. Першою у виданні Етцеля з'явилася чудова казка Марка Вовчка «Мелася» («Melassia») – переспів з відомої в українському і російському авторських варіантах казки «Ведмідь». Привабливий образ героїні казки – працювитої, до всього здатної та ще й сміливої української дівчинки Меласі, яка не злякалася ведмедя і зуміла захистити свого старшого брата Михалка від страшного звіра, не міг не припасти до серця юним французьким читачам.

Незабаром після казки «Мелася» з'явився цікавий зразок майстерної літературної обробки народного твору – казка «Злючка-Колючка і Добра Троянда» («Dure Epine et Bonne Rose»). В основу цього твору письменниця поклала поширену у фольклорі слов'янських народів казку про злу мачуху й таку ж її рідну дочку, про добру та щиру пасербицю й дванадцять місяців-братів.

Слідом за цим твором у «Журналі виховання та розваги» з'явилася казка «Mademoiselle Moi», яка повною мірою повторює сюжет російської казки Марка Вовчка «Королівна Я».

У 1869 і 1870 рр. Марко Вовчок опублікувала два цілком оригінальні й відомі тільки французькою мовою оповідання «Le voyage en glaçon» («Мандрівка на крижині») і «La petite soeur» («Сестричка»). У першому з них письменниця майстерно змалювала трепетні пригоди хлопчика й дівчинки, які під час весняної повені опинилися на крижині серед бурхливої ріки, не розгубилися в скрутні хвилини й були врятовані. У другому оповіданні розповідається про сміливу дівчинку, яка не злякалася зграї вовків і врятувала своїх родичів. У цих творах, як і в українських казках та оповіданнях для дітей, Марко Вовчок виявила себе глибоким знавцем дитячої психології і видатним майстром створення захопливих сюжетів.

У ті ж роки Марія Олександрівна написала оповідання «L'ours de Sibirie» («Сибірський ведмідь») і «Cerf agile» («Прудкий олень») для дітей

молодшого віку. Ці оповідання з малюнками художника Фреліха були видані окремими книжечками в серії «Альбоми П.-Ж. Сталя». Написані вони в дусі традиційної на той час для французької дитячої літератури манери: спершу в них показуються нерозважні, негативні вчинки малих героїв, різні їхні пригоди, що загрожують небезпекою, а потім зображується щасливий, виховний за своїм значенням вихід із скрутного становища.

В останній період свого перебування у Франції Марко Вовчок у співавторстві з Етцелем написала повість для юнацтва «*Le chemin glissant*» («Слизький шлях»). Уперше цей твір був надрукований у «Журналі виховання та розваги», а пізніше витримав кілька окремих видань і був дуже популярним у Франції. У центрі твору – підліток Анрі. Обставини склалися так, що хлопець провинився, та ще й на лихо не мав мужності відразу зізнатися рідним у своєму дрібному злочині. Зробивши один хибний крок, Анрі чим далі, тим усе більше поглиблював свою помилку. Після тривалих переживань і докорів власному сумлінню хлопець, нарешті, зібрався із силами, зізнався рідним у своїй провині, і все влаштувалося якнайкраще. Слизький шлях, на який став був Анрі, лишився позаду, натомість перед хлопцем розкрилася дорога чесного, розумного життя. Зміст повісті свідчить, що вона створена цілком у дусі французької дитячої літератури того часу, яка ставила своїм завданням прищеплювати дітям любов і повагу до національних традицій загалом і шанобливе ставлення до родинно-побутових звичаїв зокрема. Історія написання повісті «Слизький шлях» мало відома, і тому важко сказати, що в ній належить Марку Вовчку, а що внесено П.-Ж. Сталем.

Найбільш вагомим дитячим франкомовним твором М.Вовчок слід уважати її повість «Маруся».

Марку Вовчку вдалося привернути увагу французів до історії України, завдяки чому з'явилася можливість розкрити близькість людських прагнень французького й українського народів. Письменниця була першою, хто дав громадській думці Франції змогу відчувати, що далекий український народ має багато спільних із нею проблем, чим викликала помітну суспільну симпатію до України.

Французька академія наук нагородила «Марусю» Монтіонівською премією, відзначивши виховне значення книжки, гуманні та патріотичні почуття, які вона викликає у читача. Саме в «Марусі» французи побачили образ українців з їхніми споконвічними мріями мати свою незалежну державу. Тема героїчного опору українців іноземним загарбникам виявилася дуже близькою патріотичним настроям французького суспільства в час втрати Францією частини своїх територій на користь Пруссії. Зокрема, газета «*Le Siècle*» рекомендувала своїм читачам ознайомитися з твором Марко Вовчок. «Маруся» – це оповідання про посланця патріотів, які повстали за волю України, а Маруся – провідниця цього посланця» [1].

«Маруся» з'явилася вперше фейлетонами в паризькій газеті «Le temps» 1875 року. Це був чи не єдиний твір з української тематики, написаний українкою, що з'явився у французькій пресі. 1878 року «Маруся» вийшла окремим виданням. Згідно з каталогом Національної Бібліотеки Франції, повість «Маруся» перевидавалася 12 разів. За словами Богдана Лепкого, який написав передмову до київсько-лейпцигського видання творів Марко Вовчок 1924 року, «Маруся» входила в перелік обов'язкової шкільної програми з літератури.

Таким чином, можемо стверджувати, що франкомовна дитяча література М. Вовчок в умовах, коли її було перенесено на інший національний ґрунт, вдало використовувалася для розв'язання власних морально-етичних проблем французького суспільства при вихованні підростаючого покоління.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Борщак І. Марко Вовчок та її зв'язки в Парижі // Україна. – 1949. – № 1.
2. Брандіс Є. Марко Вовчок. Серія «Жизнь замечательных людей». – М., 1968. – 307 с.
3. Брандіс Є., Лобач-Жученко Б. Історія однієї дружби. Марко Вовчок та П.Ж.Етцель // Всесвіт. – 1958. – № 1. – С. 47–55.
4. Франко І. Літературно-критичні статті. – К., 1950. – 250 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Галина Кемінь – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: перекладознавство, методика викладання іноземних мов.

І. ФРАНКО І В. ВИННИЧЕНКО: У ПОШУКАХ МОДЕРНОЇ ГЕРОЇНИ

Марина КОВАЛИК (Кіровоград)

У статті осмислюються підходи І. Франка та В. Винниченка до творення образу модерної жінки, розглядаються типологічні збіги та розбіжності, визначаються художні засоби й прийоми, виявляється типологія жіночих образів, які стали одним із чинників модерності української літератури на межі XIX–XX століть.

The approaches of I. Franko and V. Vynnychenko to the creation of the image of the modern woman are interpreted in the article, the typological coincidences and divergences are considered, artistic methods and ways are defined, the typology of women's images is manifested, which became one of the factors of modern style of Ukrainian literature on the border of the XIX–XX.

«Поява жінки як модерного героя української літератури доволі симптоматична», – зазначає Я. Поліщук. – Вона ілюструє характерне для модернізму переакцентування естетичних домінант...» [4, 162]. (Підкреслення наше – М.К.). У праці дослідника (як і в дослідженнях

С. Павличко, Т. Гундорової та ін.) йдеться насамперед про формування типу модерного героя – жінки як вираження пристрасного пошуку особистісної ідентичності [4, 162]. Увага акцентується переважно на творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської і Володимира Винниченка. Втім, на наш погляд, і у творчості інших письменників цього періоду відчувалося віяння доби – модернізація образу жінки. Не випадає із цієї тенденції й І. Франко, мистецький внесок якого в історію української літератури традиційно вважався реалістичним, а сьогодні цілком вписується в модерний дискурс.

Пам'ятаючи думку класика українського літературознавства щодо поділу на «старе» й «нове» в українській літературі, спробуємо простежити динаміку зародження нового погляду на жінку у творчості самого І. Франка, котрого важко наразі зарахувати до категорії «старого», і «нового» В. Винниченка. **Метою** нашої студії є осмислення генези та ідейно-естетичних характеристик образу-типу модерної жінки у творах Івана Франка та Володимира Винниченка.

Модерний підхід до зображення жінки простежується вже в ліриці Івана Франка. Передовсім спостерігаємо це в ліричній драмі «Зів'яле листя», де автор створює образ таємничої, фатальної жінки, неприступної і пристрасно жаданої ліричним героєм.

Конструювання такої моделі жіночої поведінки продовжує Іван Франко в повістях «Батьківщина», «Сойчине крило», «Перехресні стежки». Уведення оповідача, авторська присутність, автобіографічний дискурс, реалізований художньо в перебігу внутрішніх та зовнішньо-подієвих конфліктів – усе це дає підстави говорити про власне чоловічу рецепцію репрезентації образу жінки, що формує його специфіку.

В основі творів традиційний любовний сюжет – драма нерозділеного або нереалізованого кохання. Відповідно до цього вибудовується і домінанта образу жінки – ліричність: вона призначена кохати і бути коханою, реалізовувати свої «цінності» (В. Винниченко) тільки в любові.

Разом з тим зазначимо, що, на відміну від традиції літератури XIX століття, у якій *«помітні приклади жінок, яким заподіяно лихо (Наталка Івана Котляревського, Маруся Григорія Квітки-Основ'яненка, Катерина Шевченка і героїні оповідань Марка Вовчка)»*, а [...] *їхнє терпіння визначається з чоловічої, і часто сентиментальної точки зору*» [2, 30] (підкреслення наше – М.К.), у повістях Івана Франка постає жінка, яка возвеличується над чоловіком, вона здатна визначати й керувати його волею і життям, підкорює його, здатна на боротьбу за власне щастя (Сойка, Киценька), честь (Регіна з «Перехресних стежок»). Окрім того, письменник поряд з традиційним для української літератури образом жінки – ангела-мученика [2, 30] («Перехресні стежки») виводить провокативний образ повії, утриманки («Сойчине крило», «Батьківщина»). Втім, ці образи об'єднані спільною семантичною домінантою,

характерною для суспільної (читай: чоловічої, патріархальної (С. Павличко)) ментальності середини ХІХ століття: жінки є товаром, який купується і продається чи то прямо, чи то опосередковано через шлюб. У цьому ракурсі І. Франко лишається традиційним.

Разом з тим відзначимо, що образ фатальної жінки в художньому дискурсі Івана Франка створено в романтичному дусі. Письменник виписує незвичайну за своїм соціальним статусом і поглядами, талантами та психологією героїню.

Так, центральним персонажем оповідання «Батьківщина» стає повія на прізвисько Киценька, звучання якого поєднує у собі бульварно-вульгарну семантику (вона підкреслює соціальний статус і суспільний стереотип сприйняття таких жінок) і, як не дивно, лагідність і ніжність (кодування відчуттів головного героя стосовно цієї жінки). Такий діалектичний принцип (накладання загальноприйнятої моделі сприйняття й індивідуальної чоловічої; протиставлення зовнішньої форми і внутрішнього змісту) стає особливою авторською знахідкою у конструюванні цього образу й експлуатується Іваном Франком і в інших творах.

У портретній характеристиці письменник робить акцент на **зовнішній привабливості героїні**, зосереджуючи тим самим увагу на її еротичності, спокусливості, репрезентуючи її передусім як **сексуальний об'єкт**. Таким чином, І. Франко демонструє новий для української літератури підхід до зображення жінки: *«Її звали Киценькою. Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима. Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав. Голос – у розмові, не в співі, бо вона мало співала, – але такого голосу я не чув ніколи»* [6, 167]. Її поведінка під час знайомства з Опанасом Моримухою зумовлена специфікою її професії: вона фривольно поводить себе в компанії чоловіків, спокійно зносить доторки десятків рук, що *«тислися до її грудей, рук, плечей, стану, доторкалися їй, щипали її»* [6, 169]. Проте є в ній щось незвичайне, те, що не вписується в суспільний стереотип «нічного метелика». Принцип діалектики у творенні образу в цьому разі працює на створення флеру таємничості й загадковості, висловлених через улюблений епітет І. Франка – «маєстатичний». Вона, як і Сойка та Регіна, наділена «маєстатичною усмішкою», «маєстатичною ходою». Киценька, в очах героя, постає вишуканою, граціозною і ... невинною: *«Вона ходила поміж столами, гарна, маєстатична, ані сліду втоми, перевтоми. Невиспаної ночі не було видно на її **непорочно чистім, дитячо-невиннім лиці**»* [6, 169]. (Підкреслення наше – М.К.).

Киценька викликає у головному героєві **психологічні зрушення** – закоханість, яка сприймається ним, як «манія», «слабість»; він втрачає волю: *«Коли б я побачив її, почув її голос і усміх, на мене найшла та хороба, і то в такому сильнім ступені, що я навіть здумати не міг того,*

щоб їй опертися» [6, 167–168]. Такі переживання викликають в об'єктах своєї уваги Регіна і Сойка. У першому випадку Рафалович, зачарований ходом і поведінкою таємничої дівчини в чорному, вистежує її вулицями, втрачає сон і спокій, у другому – Сойка силою своєї любові розбудила в героєві «мужеське», «людське», змусила спуститися зі свого п'єдесталу «апостола і пророка» [6, 63]. Таким чином, героїні Івана Франка здатні спровокувати в чоловіків еротичні діонісійські переживання, що тотожні силі життя, творення. Отже, вони є детонатором життєтворчої, конструктивної енергії щоправда опосередковано – тільки силою своєї еротичної привабливості. Більше того, еротичні переживання, породжені ними, ідентифікуються чоловіками (автором) виключно з демонічністю, якій суголосна ідея безмежної влади над волею чоловіка: «Женцино, демоне! [...] Я віддав тобі все, що було найкраще в моїй душі, без домішки хоч би атомика низького, підлого, брудного, а ти погралася моїми святощами і кинула їх у болото» [6, 62].

Чоловіча рецепція вказує на небезпеку цієї влади: пристрасть, породжена жінкою, може призвести до нехтування своїми обов'язками перед родиною, внутрішнім саморуйнуванням, втратою волі чоловіком (Опанас Моримуха не приїхав попрощатися зі своїми батьками, які були при смерті), перед громадою (Рафалович може відмовитися від служіння селянам, від боротьби за їхнє соціальне та національне самовизначення; герой «Батьківщини» за безцінь продає маєток жидові), здатна вихолостити душу чоловіка, зробити його циніком, скептиком і відлюдьком, як це сталося з оповідачем із «Сойчиного крила». Саме в цьому й полягає для Івана Франка фатальність жінки, котра здатна як піднести чоловіка, так і морально та психічно зруйнувати його вщент.

Фатальні героїні письменника виявляються **натурами артистичними** («високоартистичними»). Вони прагнуть **облагородити** світ, у якому перебувають, протестують проти міщанства, **прагнуть краси й довершеності**. Так Сойка і Киценька змінюють неблагозвучні імена своїх обранців на вишукані, завдяки чому Хома перетворюється на Массіно, а Опанас – на Fidelio. Вони усвідомлюють свою приреченість **бути річчю (об'єктом)** у світі чоловіків. «Тут я Киценька, – говорить головна героїня «Батьківщини», – і **ніщо** більше. А мене тягне до чогось вищого, чую в собі силу, талант, огонь» [6, 178]. (Підкреслення наше – М.К.). Кожна по-своєму протестує проти цього: авантюрами, як Киценька і Сойка, навчанням музики, аби стати самостійною і незалежною, як Регіна. Усі героїні сповнені жаги до життя, до звершень, чогось небуденного, мрій, вони виборюють право жити повноцінно, але жити серцем, чуттям, пристрастю.

Здавалося б, Іван Франко творить повноцінний образ нової жінки – людини, яка прагне змінити світ. Проте в моделі жіночого характеру у цьому разі разі превалує аспект **еротизму як модернізму** (Т. Гундорова),

причому не як внутрішня якість суб'єкта, а властивість, привнесена суспільством (чоловічою рецепцією). До того ж у цьому образі відсутні найважливіші елементи психотипу «нової жінки» (М. Рудницька): *«Між новим жіноцтвом переважаючим типом є раціоналістки і волюнтаристки, в протилежність до традиційного типу сентиментальної жінки минулого часу»* [5, 109]. (Підкреслення наше – М.К.).

У прозі Івана Франка поведінкою жінки керують тільки почуття, а відповідно вона створена для прикрашання життя, принесення насолоди чоловікові й ніколи не зможе бути рівноправною з ним, адже він – будівничий життя, його стрижень, вона ж завжди і в усьому буде шукати його покровительства. Митець, нібито дискутуючи із сучасними йому феміністками, модернізує образ жінки, але щодо питання її психології, суспільної ролі та призначення виступає з антифеміністичних позицій, причому свої погляди оприявнює за посередництвом своєї героїні – Сойки: *«Жениця жизє чуттям і, як геліотроп до сонця, обертається все до тих, що вміють найліпше грати на струнах чуття. А се, розуміється, поперед усього чорні ряси. [...] Які дурні наші поступовці та радикали, що декламують на тему конечності рівноправності та рівнопросвітності женищин з мужчинами! Як коли би се було можливе! Як коли би се було потрібне! Як коли би се було комусь не щось пожиточне!*

Дай їм сьогодні рівноправність у державі, вони зробляться незламною опорою всіх реакційних, назадницьких, клерикальних та бюрократичних напрямів.

Дай їм рівноправність, коли для них усяка просвіта, всяка наука – се тільки окремий рід туалети, спорт, спосіб приманити спеціального рода женихів. Певно, бувають виїмки. Виїмкам усяка свобода. Але тягти весь загал жіноцтва, особливо того ситого, та вбраного, та випарфумового, до вищої науки – се цілковита страта часу й засобів» [22, 71–72]. (Підкреслення наше – М.К.).

Героїні творів Івана Франка – трагічні особистості. Вони настільки вольові, що здатні протестувати проти прісності життя, боротися з міщанством. Але що то за боротьба: авантюризм, зумовлений експресивністю та екзальтованістю жіночої натури, чи шлюб із нелюбом як єдиний спосіб соціалізації. Тому-то вони програють, і їхня трагедія сприймається як раціональний наслідок їхніх діянь: «Доки була сила, я розсипала її по світу. Доки була краса, я чарувала нею, – говорить Киценька. – Доки було здоровля, я шафарювала ним. Я жила – що вже казати? А тепер приїжджаю до тебе вмирати» [6, 186].

Жодна з його героїнь не бачить свого життя поза або паралельно зі світом чоловіків, лише у ньому. Усі вони рано чи пізно повертаються до своїх суджених, а якщо цей шлях заказано, єдиним виходом є божевілля і смерть.

На відміну від Івана Франка, котрий художньо втілює зміни, що відбуваються в суспільстві, Володимир Винниченко **свідомо** підійшов до необхідності модернізації образу жінки в українській літературі. Першим його кроком, розрахованим, безумовно, на епатаж, було створення «антиідеалу» української дівчини, виплеканого народницькою літературою. Так з'явився образ Мотрі з оповідання «Краса і сила», портрет якої та модель поведінки стали втіленням відкритої полеміки з І. Нечуєм-Левицьким – войовничим поборником ціннісних орієнтацій літератури XIX століття. Проте В. Винниченкові вдалося лише зовнішньо модернізувати народницький образ, замінивши фольклорно-сентиментальний опис на неореалістичний, додавши неприхованої **сексуальності своїй героїні**. До речі, остання властивість стала домінантою образів модерних жінок як у прозі, так і в драматичних творах.

Ще раз молодий бунтар шокував публіку п'єсою «Молода кров» – відвертою пародією на народницькі драми М. Кропивницького та М. Старицького, у яких жінка постає жертвою. Ївга – наймичка панів Сорочинських – виявилася не жертвою панича Антося, а лукавою бестією, що, використавши свої природні принади та акцентуючи на понятті честі, пробралася у родину дворян.

Утім, названі образи були тільки початком роботи В. Винниченка над розробкою образу модерної жінки, модель якої найповніше втілилася в другому (драматургічному) періоді творчості письменника.

На відміну від І. Франка, поетика творів якого, попри зміну змістових домінант тяжіє до реалістичної, з виразним нахилом до «спостережницького» (Д. Овсянико-Куликовський) способу художньої трансформації дійсності, В. Винниченко, бажаючи перебороти традицію, вдається до **раціонального (лабораторного) моделювання характеру та поведінки модерної жінки**. Певно, йому в пригоді стали популярні в інтелігентному товаристві того часу праці Е. Кея «Кохання і шлюб», О. Вайнінгера «Стать і характер» та І. Бебеля «Жінка і соціалізм», що, з одного боку, розвінчували жінку як істоту, котра керується у своїй поведінці інстинктами, почуттями, не дослухається голосу розуму і повсякчас прагне прив'язати чоловіка до себе (дитиною, обов'язками і т. п.), а з іншого, формували уявлення про жінку епохи соціалізму, коли буде ліквідований інститут шлюбу, будуть створені дитбудинки.

У контексті цих роздумів Володимир Винниченко хоче побачити, чим же відрізняється жінка нового часу від патріархальної матрони. У зв'язку з цим відзначимо кілька моментів: по-перше, **дія розгортається** винятково в сучасному авторові просторі – часові ламання стереотипів, народження нової моралі, нових героїв. По-друге, митець використовує прийом контрасту, аби виразно побачити модерність героїнь. Він виводить у своїх драмах типи «пушистих самочок» – рудиментів старого світу – домашніх теплих істот, призначення яких: поїдання солодоців,

пещення чоловіка/дитини, побутові клопоти (Ніна-Муфта – «Гріх», Антоніна – «Memento», Люда – «Закон», Леся – «Великий Молох», Рита – «Чорна Пантера і Білий Медвідь», Оксана – «Базар»). Їм протиставляються героїні з авторською установкою на модерність характерів: «жінки-вампи» (Орися – «Memento», Сніжинка – «Чорна Пантера і Білий Медвідь», Прокопенкова з п'єси «Пригводжені»), бунтарки проти старої моралі або традиційних моделей поведінки (Марія Ляшківська з п'єси «Гріх», Інна Мусташенко із «Закону», Наталя Павлівна з «Брехні»), поборниці нових цінностей (Маруся з «Базару», Катря з «Великого Молоху»).

Придивімося до модерності другої групи героїнь пильніше.

Насамперед цікавим видають їхні портретні характеристики з домінантою ознак, притаманних фатальним жінкам: усі як одна гарні, мають волосся від біляво-золотистого (Калерія Семенівна), до темно-русявого (Марія Ляшківська) й темно-рудого «з червоним одливом» (Інна Василівна), матово-білу шкіру та яскраво-червоні губи, виразно окреслені. Для їхньої поведінки притаманна певна награність, позірність (зміна зачісок Орисею, сміх як наскрізна поведінкова ознака Наталії Павлівни, прибирання «загонистої пози» Інною Мусташенко), проте іноді (не випадково, це – художній прийом) автор ловить їх на похмурості, виразах муки на обличчі, «вгризаннях у подушку», сльозах, що свідчать про глибину страждання, яке охоплює їхні душі. Усі вони подані як вольові й динамічні особистості: Володимир Винниченко неодноразово в ремарках уживає епітети «сильно», «хутко», «рвучко», «жагуче», що репрезентує їх як пристрасних натур, здатних на сильні почуття та великі справи.

Втім, усі вони задіяні драматургом у розгортанні банальної інтриги – любовного трикутника чи, як у випадку з Наталею Павлівною («Брехня»), чотирикутника. Як не дивно, але всі вони потерпають від любовної нереалізованості або зради у коханні, що створює *драматичну ауру* над їхніми постатями. Кожна з них виявляється *жертвою* чоловіка, обставин, суспільства. Можна говорити про цю якість як про авторську установку. Створюється враження, що сильною та вольовою, примхливою, епатажною жінка може стати, лише переживши певну життєву драму. Така обставина, на думку драматурга, зумовлює відхід героїнь від патріархальної моделі поведінки. Так, зустріч і любовний зв'язок із Кривенком для Ориси («Memento»), що сталися до початку безпосереднього розгортання сюжету п'єси, спричинили до кардинального і драматичного нищення моральних цінностей, а як наслідок – внутрішнього руйнування, котре оприявлене через ексцентричну поведінку. З боєм, завуальованим під награний сміх, говорить вона про момент свого падіння і розчарування: *«Ха-ха-ха! Пригадується? А потім розтібнув кохточку і благав позирувать русалку. Це було ще тоді, коли в мене були принципи і я соромилася свого тіла»* [3, 30]. Оселяючись разом з Антоніною, яка вагітна від Кривенка, Орися насолоджується руйнуванням його життєвої установки – мати дитину

свідомо від коханої жінки. Тому вона насміхається над ним, але разом з тим у ній говорить жінка, котра підказує, як скористатися ситуацією: Оріся заради того, аби бути з художником, готова відмовитися від материнства. В обіймах Кривенка дівчина стає безвольною: *«ослабле тіло покірно посувається за ним, дивиться на нього затуманеним поглядом»* [3, 64].

Як і Франковим героїням, Орісі не вистачило сили вивищитися над об'єктом свого захоплення. І це не дивно, оскільки В. Винниченко зробив акцент на сексуальності, тілесності своєї героїні, повністю підкоривши її чоловічій силі. У цьому разі варто говорити про «зовнішню» модерність героїні.

Подібно до Орісі готова принести себе в жертву (відмова від народження дитини) і Сніжинка – речниця чистого мистецтва з п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Попри позірну гордість, холодність, безпристрасність, у героїні палке серце і глибоке почуття до Корнія. Переступивши через себе, вона освідчується йому: *«Я люблю вас так, що ви дасте дійсну красу. Я красою оточу нашу любов, такою красою, що з-під ваших рук може вилитись тільки краса...»* [3, 294]. Коли помирає Лесик і Сніжинка відчуває, що Корній стає більш податливим, героїня пропонує жити з нею, хоча своє жіноче бажання камуфлює під ідею служіння великому мистецтву: *«Я не говорю, щоб ви мене любили, щоб до мене йшли. Я хочу вас бачити вільним і гарним. Чуєте? Хочете, ми ніколи не будемо бачитись. Я не для себе. Хоча... хоча. Медведю, я думаю, що якби ви пішли до мене, я б дала вам все те, що вам треба, те нове, що ви хочете й не знаєте»* [3, 323–324]. (Підкреслення наше – М.К.).

Штучна (лабораторна) природа цього образу вражає уяву. Видається, що Володимир Винниченко вирішив створити жіночий характер супутниці художника, котра свідомо готова відкинути все і принести себе в жертву служінню мистецтву. Але ця неприродна модель прогнала у війні за чоловіче серце жіночній і пристрасній Пантері.

Образ Інни Василівни Мустащенко став своєрідним внутрішнім запереченням поведінкової моделі Сніжинки. Героїня «Закону» мала свою драматичну жіночу історію: вона свідомо відмовилася від дитини, заради наукових звершень Панаса Михайловича. Для неї відкривається перспектива – вступити до оперети: *«Принаймні служитиму людям, красі, а не...»* [3, 548]. Та Інна обирає інший шлях: робить виклик природі – хоче забрати дитину, яку внаслідок благословенного нею ж адюльтеру народить Люда від Мустащенко. У результаті вона стає подвійною жертвою: егоїзму чоловіка, коли зробила аборт, і – власного експерименту, переживає ревності, внутрішній біль і все одно програє природі.

Характерно, що жертвовність не є внутрішньою потребою Інни Василівни, а детермінована збігом обставин, від яких вона й потерпає.

На відміну від героїні «Закону», Наталя Павлівна («Брехня») свідомо через власний ідеалізм пішла на жертву, власне обрала гру в жертву, якій

надалі мусила слідувати: «За Андрія я виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості...[...] Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя». Я теж пішла на жертву» [3, 149]. (Підкреслення наше – М.К.). Вона – темпераментна натура, котра бажає повноти життя – розкоші життя і багатства (про це свідчить наявність коханця, несподівана сповідь перед Іваном Стратоновичем, те, що навіть після реалізації проекту не збирається залишати свого чоловіка), але змушена приборкувати свої бажання і служити людям, які оточують її. Ситуація гри у жертву-святю приводить Наталю Павлівну до необхідності брехати.

Героїня органічно зрослася з цією роллю, тому, погано уявляючи, що буде після того, як людськість отримає «нові цінності», за єдиний оптимальний вихід обрала смерть. Таке пояснення поведінки Наталі Павлівни у фіналі п'єси видається одним із логічних, оскільки надалі її жертва громаді не потрібна, а відкрити свою сутність перед чоловіком і його родиною – зруйнувати образ святої, так ретельно нею створений.

Автор в образі Наталі Павлівни акцентував увагу на *ідеалізмі* як джерела жертвності й драматизму модерної героїні, разом з тим заінтригував реципієнта конфліктом природного, чуттєвого й раціонального начала в людині, де перше перемагає.

Ідеалізм став причиною драми й Марусі (п'єса «Базар»). Вона приносить себе в жертву воістину заратустрівському вольовому прагненню змінити цінності патріархального суспільства, переорієнтувати його з оцінки людини за її зовнішніми даними на увагу до внутрішнього душевного багатства. Дівчина програє – її піддають прихованому остракізмові, тому єдиним виходом для неї залишається смерть.

Я. Поліщук щодо героїнь драматургії Володимира Винниченка писав: «Жіночі образи Винниченка виражають тип емансипованої жінки – носія цілком модерних цінностей і модерного стилю» [4, 159]. Втім, презентований ракурс осмислення цих образів, дає право говорити про модернізацію традиції. Модерні героїні Винниченка прив'язані до чоловічого світу своїм прагненням реалізуватися в коханні. До певного моменту вони залишаються носіями традиційних моральних цінностей, втілюють саму суть жіночої ідентичності – вірність, кохання, відданість, високе почуття обов'язку. Проте зрада в коханні або калічення їхніх долі (принесення у жертву чоловічим принципам), прагнення вдовольнити свою тілесність/сексуальність, власний ідеалізм, який, стикаючись із реальністю, програє, – усі ці чинники спонукають героїнь до протидії, опору обставинам, що склалися, поняттям, позиціям, які займають об'єкти їхньої любові. Саме це змушує їх бути дієвими, сильними, вольовими, неординарним особистостями, створює ауру модерності.

Підсумовуючи, можемо зауважити, що чоловічий дискурс творення образу модерної жінки в особах І.Франка та В.Винниченка став благодатним внеском у розвій української літератури як на рівні вибору матеріалу, так і на рівні поетики. «Нові» героїні стали окрасою прози та драматургії, ще одним кроком до входження вітчизняного мистецтва слова в контекст європейського.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бебель А. Женщина и социализм. – М., 1959. – 592 с.
2. Веретельник Р. Фемінізм в драматургії Лесі Українки // Сучасність. – 1991. – Лютий – Ч. 2 (358).
3. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
5. Рудницька Мілена. Статті, листи, документи. – Львів, 1998. – 843 с.
6. Франко І. Батьківщина // Український Декамерон. – К.: «Довіра», 1993. – 540 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Марина Ковалик – аспірантка кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури доби модернізму, творчість В. Винниченка.

ПРО ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ УЧИТЕЛІВ І ДОСЛІДНИКІВ ЗА ДОЛЮ ЛЮДСТВА (КОНЦЕПЦІЯ ЯНА АМОСА КОМЕНСЬКОГО)

Вернер КОРТГААЗЕ (Берлін)

Переклад з німецької Олега Радченка (Дрогобич)

Розвідка присвячена розглядові мирних реформ Яна Амоса Коменського задля поліпшення життя усього людства. У цьому процесі неабияку роль відіграють учителі та науковці, на плечі яких великий педагог покладає відповідальність за формування «пансофічної» людини – подоби Божої.

The article deals with the peaceful reforms of Jan Amos Comenius for the benefit of mankind. The teachers and scholars play in this process a significant role: They have to mould a «pansophic» human being – in God's own image.

For mankind is ever the same and nothing is lost
out of nature, though everything is altered
John Dryden (1631–1700).

Нас зворушує вічне в працях визначних творців духовної історії. Віковичними є музичні твори європейської класики. Мільярдами копій розходяться у світі твори Гайдна, Моцарта, Бетховена та інших, імена яких тут немає необхідності називати – і навіть у далеко віддалені країни з повністю іншою музичною традицією. Це ж можна стверджувати і про шедеври малярства, згадаймо лише Рембрандта. Митці, зацікавлені у

високих культурних досягненнях, нерідко звертаються до творів великих поетів та мислителів минувшини, щоб почерпнути із них стимулів до власної творчості особливо тоді, коли виникає необхідність у таких духовних стимулах, адже в історії можна не лише вчитися, але й шукати відради. Якщо нас хвилюють жахливі події, втіхою буде згадка про те, що людство «вже переживало й гірше» [36, XIV]. Крім того, це знання озброює нас силою до чинення опору та витримкою тоді, коли усталені постулати втрачають значення і має постати щось нове.

За життя Яна Амоса Коменського (1592–1670) світ був на декілька століть молодшим за наш. Те, що автор «*Осені Середньовіччя*» та «*В полоні історії*», голландський історик Йоган Гвіцінга (1872–1945) писав про XIV–XV століття, справедливе і для віку XVII – епохи Коменського. Життя тодішніх людей мало «більш загострені зовнішні форми». «Прірва між стражданням і радістю, недолею і щастям здавалась у той час набагато глибшою, ніж тепер; всі переживання мали тоді ще той ступінь безпосередності та абсолютності, яким ще сьогодні володіють щастя й горе в настрої дитини. Кожна подія, кожен вчинок був оточений визначеними й виразними формами, налаштований на велич строгого, непохитного способу життя» [19, 2]. Так, Коменський сприймав світ по-іншому, ніж ми сьогодні. Він твердо вірив у доброго Господа, хоча спустошлива Тридцятилітня війна й лютувала в Європі. Читаємо його твори – й зворушуємося любов'ю до людини, точніше – до дитини. Водночас – як і при прочитанні багатьох інших класиків – дивуємося його реалістичності. Пояснення цього феномена духовної близькості, що продовжує діяти крізь століття, пропонує Барбара В. Тачмен (нар. 1912) – одна з найвизначніших представниць нової генерації американських істориків.¹ Вона розглядає багате на драматичні події для культури Західної Європи XIV століття («*A Distant Mirror*») й звертає особливу увагу на «феноменальні паралелі». Зокрема, цитує найвизначнішого представника французького Просвітництва Вольтера (1694–1778), котрий уважав, що історія не повторюється, але «це завжди роблять люди». Дослідниця згадує також відомого грецького історіографа Тукидіда (бл. 460–400 до н.е.),² котрий узяв це спостереження за основу своєї наукової праці. Нарешті, вона доходить висновку, що в «часовому відрізку» в шість століть виявляється «типовість людського характеру»: «Peoples of the Middle Age existed under mental, moral, and physical circumstances so different from our own as to constitute almost a foreign civilization. As a result, qualities of conduct that we recognize as familiar amid these alien surroundings are revealed as permanent in human nature» [36, XIV]. Щоб навчитися чогось в історії, знань слід шукати

¹ Див. її публікації „August 1914“ (London 1962), „Bible and Sword. How the British Came to Palestine“ (London 1982), „Practising History. Selected essays“ (London 1983), „The March of Folly. From Troy to Vietnam“ (London 1984), „Sand Against the Wind“ (London 1991).

² Тукидід – найвизначніший історик античності (автор „Історії Пелопоннеської війни“); засновник „прагматичної історіографії“.

саме в загаданому типовому в поведінці людей. Барбара Тачмен наводить приклад з новітньої історії: під час окупації Франції гітлерівською Німеччиною відомий французький медієвіст Едуард Перре (1901–1974), професор Лільського університету, пізніше – Сорбонського університету в Парижі,¹ намагався уникнути переслідувань гестапо. Він якраз працював над книгою «*La Guerre de cent ans*» [31]. У манускрипт цієї праці про «Столітню війну» між Францією та Англією (1337–1453), яка закінчилася вигнанням англійської армії з Франції, він вводить наступне речення як висновок з історичної закономірності: «Певні реакції на долю, певні способи поведінки взаємопрояснюються» [36, XIV]. Ще прямішу вказівку на ці історичні закономірності знаходимо в професора історії Брістольського університету Девіда Г. Дугласа у вступі до англійського видання згаданої вище книги, у якому той намагається провести безпосередню паралель до ХХ століття: «The twentieth century has twice seen the armies of France and England joined together in a common cause, and the future of that civilization from which they both sprang may well now depend in great measure upon a mutual understanding between the two participants in the Hundred Years War» [16, XXIII].

Ми нападаємо один на одного, ніби живемо в різних світах

На підтвердження тези про «феноменальні історичні паралелі» прочитаємо тепер деякі пасажі з творів Еразма Роттердамського та Яна Амоса Коменського, оскільки їхні побажання та пропозиції безпосередньо відображають «життя», поставлене Йоганом Гвіцінгою у центр художнього зображення. Найвизначніший вчений-гуманіст Північної Європи ХVІ століття Еразм з Роттердаму (1466–1536) у своєму трактаті «*Dulce bellum inexpertis*»² (Солодкою видається війна недосвідченим) про враження від принесеного війною лиха скаржить: «Ми воюємо безперестанку, народ іде на народ, імперія на імперію, місто на місто, государ на государя, підлеглий на підлеглого, і – що вважалось негожим уже у поган – швагро на швагра, родич на родича, брат на брата, син на батька; нарешті, і це для мене фактично страшніше понад усе, християнин на людину; не хочучи, мушу додати й найогидніше – християнин на християнина. І, о сліпото людського Духу, ніхто цьому не дивується, ніхто не чинить опору! Хтось аплодує, розсипається похвалами, називаючи пекельні діла святими, чи навіть підбурює вже оскаженілого государя, підливаючи, як кажуть, масла у вогонь. «Шторм війни» розбурхає «жахливе море нещастя» [17, 51]. «Худобу крадуть, посіви витоптують, селян вирізають, села спалюють, вибудовані протягом століть багаті міста зносять в один приступ» [17, 55].

¹ Див. твори Перре „L’Angleterre et le Grand Schisme d’occident“ (Paris 1933), „Le Moyen Age. L’Expansion de l’Orient et la naissance de la civilisation occidentale“ (Paris 1956). Виданий по смерті автора збірник статей підтверджує обширність його знання [30].

² Цей написаний 1515 року твір довго лишався поза увагою дослідників. Німецький переклад з’явився лише 1987 року.

Видавець німецького перекладу згаданого твору вважає, що «в Еразма можна знайти всі найважливіші підходи до розв'язання проблеми [миру]»: думку про вселенський собор та проект еволюції воєнної поведінки людини [17, 7].

Коменський перейняв в Еразма думку про вселенський собор, а всю свою творчість присвятив мирові в Європі [32]. Він часто цитує Еразма [1]. Століття після нього скаржиться: «Що це за божевілля: ми повсюдно боремося один проти одного? Що ні гори, ні ріки, ні озера, ні моря, ні навіть земні півкулі не можуть вберегти нас один від одного? Ми нападаємо один на одного, ніби живемо в різних світах – нападаємо, щоб співтовариша тієї ж плоті й крові пограбувати, пошматувати і знищити» [11, VI, 11¹]. Коменський провадить далі: «Взагалі тварини не воюють між собою, тільки хижаки, та й вони не борються із собі подібними, а лише із звір'ям іншого виду. І б'ються вони своєю зброєю, а не як ми – диявольськими машинами. Вони борються не просто так, а задля збереження виду та добування їжі. Наші ж війни розгоряються переважно із зухвалості, злості, жадібності та інших схожих душевних хвороб. Нарешті, тварини борються не до обопільного винищення, як це робимо ми там, де сходяться тисячі» [11, VI, 12].

Коменський закликає людей і держави, які ворогують, до складання зброї: «У всьому, що ми робимо, ми зобов'язані думати про поліпшення. Горе тому, хто наважиться перечити Богові!» [11, 0, 31] «Отже, ми запросимо людей не на боротьбу, а на оглядини та зіставлення» [11, 0, 35].

Чому він вірить у реальність поліпшення світу? Й сьогодні, на початку ХХІ століття, актуальним звучать для нас його слова: «Всі ми – громадяни одного світу, так, усі одної крові. Ненавидіти людину за те, що вона народилась в іншому місці, розмовляє іншою мовою, думає іншими парадигмами, більш чи менш кмітлива за нас – яке безглуздя! Утримаймося від цього! Оскільки всі ми – люди, тобто всі недосконалі, всі потребуємо допомоги і тому всім за це боржники» [11, IX, 22]. Війни безсердечно руйнують добробут і щастя народів. «Бо ж якщо б Ви її [війну] не розпочали, Ваші скарбниці і державний бюджет не були б такими виснаженими, більшість Ваших підлеглих не терпіло б таких нестатків, не померли б тисячі хоробрих мужів, не кануло б морську безодню так багато кораблів (схожих на фортеці) разом із велетенською масою товару, не змішалось б з морською хвилею так багато християнської крові, не згоріло б так багато суден, не були б стерті з лиця землі держави, міста, острови і т.д. Якщо та чи інша сторона вихвалитиметься, що знищила декількох ворогів (яких же ворогів? о горе! братів і сусідів!), скажіть їй, нехай перерахує, скільки тисяч своїх людей вона втратила» [3, 12].

¹ У посиланнях на твори Коменського після номера позиції у списку літератури подається римська цифра – номер розділу (або 0 – передмова) та арабська – номер глави.

Коменський був дослідником і вчителем та відчував сильну відповідальність за благо людства. У цьому він близький до Еразма Роттердамського, який так само, не вагаючись, висловлював свої погляди на «політичні питання і протиріччя сучасності» [2, 108]. «The combination of scholarship and moral application can even be seen as a basic feature of humanism, and Erasmus was quite aware of the political realities of his time» [2, 108]. Коменський – мислитель сповненого криз раннього європейського бароко – розробив навіть пропозиції щодо створення міжнародних мирних організацій, які можна співвіднести із сучасними [29], [18]: «Всесвітній мирний суд» (ООН), «Рада світла» (ЮНЕСКО) і «Священний консисторій» (Вселенський церковний собор) [32, 188–194].

З людей слід формувати людей

На відміну від Еразма Роттердамського «Галілей педагогіки», «князь учителів» та «євангеліст сучасної педагогіки» [27] Коменський був пророком революційної педагогіки, що вдосконалює світ і яку наважився спроектувати ще в XVII столітті. Йй він присвятив окрему книгу свого основного твору «*De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*» («Загальна порада щодо виправлення справ людських») – «*Pampaedia*» («Всевиховання, або універсальне виховання»). У загальному «*Consultatio catholica*» складається із семи книг з характерними для часу її створення назвами: «*Panegersia*» («Всепробудження, або універсальне пробудження»), «*Panaugia*» («Всеосвітлення, або універсальне просвітництво»), «*Pansophia*» («Всемудрість, або універсальна мудрість»), «*Pampaedia*» («Всезагальне виховання, або універсальне виховання»), «*Panglottia*» («Всезагальна мова, або універсальна мова»), «*Panorthosia*» («Всезагальне поліпшення, або універсальне покращення») і «*Pannuthesia*» («Всепопередження, або універсальне попередження»).¹

Мислення Коменського нагадує «спогадування майбутнього». Це і є причиною того, що його твори до сьогодні сприймаються нами як дороговказні, хоча спосіб мислення і висловлення їхнього автора однозначно «історичні». Та і в цьому можна сумніватися.

За Коменським, людина – «подоба Божа»: «Дивись: діти є даром Всевишнього, а плід – подарунком.» «Дивись, якими благословенними вважають тих, кому Бог подарував дітей! Звідси впливає, що коли Господь хоче любо поговорити з нами, людьми, він називає нас дітьми, ніби не знає більш приємного і бажаного для нас імені. Діти є «подобою Бога», «чисті і незаплямовані». Срібло й золото – «швидкоплинні речі», діти ж – «безсмертний спадок», після нас – населення світу й «управителі

¹ За життя Коменського було опубліковано лише деякі частини цієї праці. Решта залишилось у вигляді рукопису. Ці манускрипти були віднайдені у 1934–1935 роках українським істориком філософії і славістом Дмитром Чижевським (1894–1977) в одній із старих бібліотек університетського містечка Галле-на-Заале. 1966 року Чехословацька Академія наук почала видання цілого твору „Iohannis Amos Comenii De rerum humanarum emendatione consultatio catholica“. Praha 1966 (2 Bände). Детальніше про це див. [39].

землі», але передусім, оскільки мусять стати «посланниками Бога» на Землі – «соратники Христа», «королівське святенництво, святий народ, народ власності, співтовариші ангелів, судді диявола, втіха небес, жах пекла, спадкоємці безконечної вічності» [22, I]. Насилля – проти волі Господа. Коменський нарікає: «Навкруги ми бачимо, як батьки карають своїх дорослих дітей батогами, ми бачимо, як пани тримають у покорі своїх підлеглих в'язницею, мечем, петлею і колесом. Та й навіть королі поводяться з підвладними по-маккіавельськи: брешуть їм і обводять навколо пальця. Ті у свою чергу відімщають королів заворушеннями і повстаннями. Так, життя повне воєн, насилля і нещастя» [10, IX, 2].

Коменський хотів «досконалим способом» реалізувати «людську мудрість» під «егідою людської природи» в політиці, яка «силу» всіх людей «тримала б у мирі», щоб жодна людина «не відчувала ніякого занепокоєння», щоб стало можливим «жити в спокої» і «максимально вільно насолоджуватися загальною свободою» [12, XII, 1–4]. Коменському був відомий феномен «сили». І він ним не нехтував. Саме тому, не покладаючи рук, виступав проти смертоносного і ворожого загальному благу народів фанатизму. Ключові позиції належать тут учителям і науковцям.

З людей слід формувати людей, і це – завдання передових учителів, «справжніх учителів універсального», які б людську природу «вели до досконалості», завдання «елітних людей» – «набожних, шанованих, серйозних, наполегливих, старанних і розумних». «Нам вони потрібні, – зізнається великий педагог, – нам, як народові кінця часу: освічені, мирні, віруючі, святі. Вони мають бути набожними, повністю віддані Господові. Цим доб'ються Божої допомоги. Вони мають бути шанованими, бездоганними перед людьми. Вони повинні бути серйозними, щоб керувати усім у помірній суворості. Вони мають бути наполегливими, щоб їхнє завдання не набридло їм, і не соромитися своїх обов'язків; вони не повинні впасти під тягарем своєї роботи» [10, VII, 4].

«Майстерні людяності»

Школи повинні стати «майстернями людяності». Це – одна із головних вимог Коменського [6, XX, 3]. Науковці ж повинні піклуватися про вироблення наукових основ гідного людини існування: на думку великого педагога, ніхто не знає, що «дійсно може бути людиною», коли не «навчився поводитись як людина», тобто не вивчив, «що саме робить людину людиною». Це виявляється в усіх предметах Господнього творіння, які призначені для служіння людині, але не виконують цього призначення, поки «не будуть підготовані до цього нашими руками» [6, VI, 3]. Всі «народжені людьми» потребують релігійних занять, оскільки мають стати людьми, а «не дикими тваринами, жорстокими хижаками чи необробленими кам'яними брилами» [6, VI, 10].

Про «Пампедію» й універсальне, гідне людини виховання Коменський розмірковує так: «Пампедія передбачає турботу про кожного окремого представника роду людського. У своїх заходах вона орієнтується на загальне (*universalis*) і веде людину до досконалості її істоти (*cultura*)» [10, I, 1]. «Наші завдання можна розділити на три базові складові. Спочатку ми хочемо, щоб до досягнення справжньої людяності виховувалася не тільки одна людина, декілька чи багато людей, але всі люди, точніше – кожна людина, молода і стара, бідна і багата, знатного й незнатного походження, чоловік і жінка, словом, кожен народжений людиною. Так, у майбутньому до цього вдосконаленого формування повинне прийти все людство, усі вікові групи, прошарки, статі й народи» [10, I, 6].

Це – унікальна у Європі програма виховання і навчання: «У такий спосіб усе людство має бути максимально наближене до подоби Божої, за якою воно, власне, і було створене, тобто стати істинно розсудливим і мудрим, істинно діяльним і наполегливим, істинно стійким і чесним, істинно набожним і святим і тим самим – істинно щасливим і благословенним – на землі і у вічності» [10, I, 8] «Ми хочемо, щоб усі люди стали пансофістами, себто: 1. Досягли розуміння структури предметного світу, думок і висловлювань; 2. Усвідомили цілі, засоби й хід виконання власних і чужих дій; 3. Змогли відрізнити суттєве від випадкового, нейтральне від шкідливого» [10, I, 14].

Крім того, слід наголосити, що Коменський свою епохальну освітню програму хотів підкріпити глобальними соціальними й економічними реформами [15]. Це засвідчує його трактат «*Listowé do Nebe*». Бідняки, які помирають від голоду, благають до Христа, щоб той захистив їх від експлуатації з боку багатіїв. Вони запитують Його, невже це було Його волею, «що між нами, людьми, панує така нерівність, що одні живуть у розкошах і достатках, коли інші животіють у горі й нужді; що одні процвітають у хтивості, інші ж гинуть від голоду й спраги; що одні, не працюючи, ведуть безтурботне життя, інші ж, як в'ючні тварини, дні і ночі проводять у поті чола. Чи не Ти ж сотворив усіх нас, Ти – наш єдиний Творець? Сотворив за Твоєю подобою?» [4]. Коменський вимагав соціальної справедливості й добробуту для всіх людей. Той, хто не хоче бути зарахованим до «дурнів чи шкідників», повинен побажати собі, щоб «добре жилося всім, а не лише йому одному чи декільком наближеним йому людям чи лише його народові» [10, II, 10].

Пропозиції щодо університетських реформ

«Серед нас є так багато людей, котрі закінчили школу чи університет, проте зовсім не осяяні світлом справжньої освіти», – нарікає Коменський у своїй «*Didactica magna*» [6, XI, 13].

Виховання і наука були для нього – поряд із політикою та піклуванням про душу – основними засобами реалізації гідного людини життя. Його «універсальне виховання», однак, не було винятково тільки

завданням школи та вузу. Коменський зобов'язував водночас і політиків і теологів до зразкової педагогічної діяльності. Звичайно ж, основна відповідальність покладалася на університети, та ще більша – на спроектовані ним Наукові Академії [25]. У «*Великій дидактиці*» знаходимо розділ про університети. У ранньому ж творі «*Пампедія*», який на століття канув у забуття і був опублікований чеською мовою тільки 1948 року [23], німецькою у перекладі Дмитра Чижевського 1960 року, а російською 2003 року [38], відсутні роздуми про роль університетів, оскільки цей трактат змістовно організований за періодами життя людини, а не за типами освітніх закладів і розробляє інші теми.

У «*Великій дидактиці*» Коменський висловлює три побажання щодо університетів. Для побудови дійсно «*universitas studiorum*» і вироблення «справді універсального методу» академічні звання мають надаватися лише достойним. Університети повинні займатися лише «воістину універсальними студіями». Не може бути жодної сфери людської науки і мудрості, якої б не торкалося навчання в університеті. Щоб академічне навчання стало універсальним, усі науки і мистецтва, мови і факультети потребують «освічених і вмілих» професорів, котрі могли виносити із себе, «як із живої комори», всі знання і поширювати б їх [6, XXXI, 3]. Університетська робота була б легшою і більш успішною, якщо б, з одного боку, до навчання допускалися «лише найбільш обдаровані» – «цвіт людства», а з іншого – кожен студент присвячував себе тільки навчанню у впевненості, що це – його «природне» покликання [6, XXXI, 3–4]. Тому при закінченні латинської школи (гімназії) бажано ввести офіційний іспит знань випускників і зобов'язати керівника школи визначати, хто із них придатний до академічного навчання, кому б краще обрати іншу професію, хто може присвятити себе теології, хто – юриспруденції, а хто – медицині залежно від «природних завдатків» кожного чи «потреб церкви та держави» [6, XXXI, 5]. Взята до уваги таких побажань сильно б змінило діяльність тодішніх університетів. Нагадаємо, що спроектований Коменським екзамен на атестат зрілості був запроваджений у «латинських школах» лише в другій половині XIX століття.

Як видно, Коменський прагнув зробити ефективнішою діяльність університетів саме через відчислення всіх необдарованих та лінивих, тобто непридатних до навчання синів багатих і впливових батьків. На його думку, університети мають право давати освіту «тільки старанним, чесним і обдарованим» людям і не повинні терпіти «псевдо-студентів», які витрачають час та гроші на «лінощі й гульбища» і подають іншим поганий приклад. Того ж, хто має «великі духовні задатки», слід заохочувати до «занять усім», тобто всіма сферами науки, щоб ніколи не бракувало «багато чи всебічно освічених учених» [6, XXXI, 5].

В університетах слід вивчати «всі види авторів». Щоб це стало можливим, філологи, теологи, філософи й медики і т.д. повинні написати

для студентів загальні огляди. Адже якщо географи вивчають країни, міста, будинки і людей у мініатюрі, чому ж не можна вивчати Цицерона, Лівія, Платона, Аристотеля, Плутарха, Тацита, Галлія, Гіппократа, Галена, Цельсія, Августина, Ієроніма та інших в оглядах? Останні мають містити не тільки окремі речення чи вислови, але й «повні, сконцентровані на основних моментах» висновки. Їх можна видавати окремо – «для бідніших чи тих, хто не може опрацювати товстих томів» [6, XXXI, 8–9].

Великий педагог рекомендував також «академічні вправи» і «відкриті колоквиуми». З усього, що читають професори, він пропонував студентам самим перечитати найкращих авторів. Те, що зранку було прочитано на лекції, по обіді слід детально обговорити. Студенти повинні задавати питання про те, що ще не повністю зрозуміли чи на чому спіткнулися. Кожен із студентів також може відповідати на питання та висловлювати свою думку про те, наскільки задовільно було розібрано тему. Професор як керівник дискусії має розв'язувати суперечки. Прочитаний багатьма матеріал можна підсумувати, щоб він «глибоко зафіксувався» у пам'яті. Цим буде «забезпечено справді надійний прогрес у теорії і практиці наук» [6, XXXI, 11].

Ці корисні поради були характерними для постійно зорієнтованого на ефективність та досягнення великих результатів Коменського. Крім того, він вимагав змін і в наукових дослідженнях та вченнях, але ще й таких основоположних, які не реалізовані й донині. Такі пропозиції знаходимо в одному з його пізніших творів «*Prodromus pansophiae*» («Предтеча пансофії»)¹. Коменський намагався подолати «роздробленість» науки. На його думку, наука, якою «хвалилося його століття, ще «занурена в найглибшу темряву незнання». В університетах панують «заснайство, марнотратство, суперечки і зухвалість у всіх проявах». Для багатьох універсальне знання є лише «точильним каменем підступності», зняряддя «довічного підтвердження злості» [13, 54].

«Метафізики самі співають собі дифірамби, фізики самі собі аплодують, астрономи самі для себе виводять танці, етики самі для себе встановлюють закони, політики самі для себе вигадують виправдання, математики самі для себе тріумфують, теологи самі для себе панують». На факультетах майже кожен встановлює свої «часткові принципи», щоб, оперуючи ними, «вибудувати власні догми і захистити їх, не переймаючись тим, яка користь іншим з цих гіпотез» [13, 25]. Цей прийом руйнує єдність наук: «Хто ж може бути фізиком, не будучи при цьому метафізиком? Чи етиком, не будучи фізиком із знанням людської природи? Чи логіком, не знаючи основних наук? Чи теологом, правознавцем,

¹ Проте уже в „*Didactica magna*“ Коменський запропонував створити Наукові Академії. „Спільна діяльність“ їхніх членів повинна все більше і більше відкривати б першооснови наук, щоб запалити світло мудрості, у щасті й успішності пролити його на людство й постійно поліпшувати життя людей новими корисними винаходами“ [6, XXXI, 15].

лікарем, хто не був раніш філософом, оратором чи поетом, чи ними усіма водночас?» [13, 25].

Створюється враження, що Коменський цими словами XVII століття говорить про сучасну хворобу сприяння розвитку науки: у жодному випадку не можна вкладати всі гроші в природничі науки, водночас слід сприяти й гуманітарним наукам, таким важливим для поліпшення життя людей.¹ Справді сенсаційною була його вимога, що всі придатні до дослідження першооснов вчені зобов'язані співпрацювати в міжнародних дослідницьких групах – «без огляду на те, чи вони християни, чи магометани, євреї чи погани, чи члени будь-якої секти, чи піфагорійці, академіки, перипатетики, стоїки, есери, греки, римляни, старих чи новітніх переконань, доктори чи рабини – будь-якої церкви, синоду чи об'єднання». Усі «обдаровані уми, усі народи, секти й епохи» зобов'язані до такої співпраці на благо людства [13, 54–55].

За тих часів це був повністю утопічний план. Тому й Рене Декарт в одному з відгуків на Коменського писав, що навіть «не слід витратити зусиль» на «спростування настільки малоймовірних положень» [28, 17]. «Батько сучасної науки» набагато відстав від пророчого плану Коменського. Він не міг передбачити розпочатий дещо пізніше «коменіанський розвиток» форм наукової співпраці в міжнародних дослідницьких інституціях.

Естетичне виховання людства

Ми не можемо закінчити цю розвідку, не кинувши погляду на літературну творчість Коменського, щоб у читача не склалося хибного враження, що він був лише педагогічним та політичним провидцем. Вищий розвиток людської культури був для Коменського недосяжним без поліпшення естетичних якостей не лише вузького кола інтелектуальної еліти, але якнайширших народних мас.

Коменський був не тільки багатогранним і неймовірно плідним письменником (він залишив по собі понад дві сотні творів), але й поетом, автором драм, церковних пісень; не тільки редактором поезій інших авторів, коли мав необхідність у дещо вищому літературному рівні, але й літературним критиком, котрий розмірковував над проблемами поезики, – та передусім поборником естетичного виховання [37].

Рідну мову Коменський любив понад усе. Він співав їй дифірамби, хоча пізніше – щоб бути зрозумілим світові – писав свої трактати латиною, як-от «*Janua linguarum reserata*» («Відкриті двері до мов»), яка дуже швидко була перекладена одинадцятьма мовами і стала європейським

¹ До членів лондонського „Royal Society“ 1668 року він звертався: „Заклинаю вас: як ви успішно розпочали розкриття правд про елементи природи, так і продовжуйте у вашому свідченні перед світом. Так ви зможете досягти того, – якщо це взагалі можливо, – що інші розпочнуть остерігатися бути обманутими і висміяними й у більш важливих, пов'язаних із блаженством світу справах“ [5, 17].

підручником. Проте поетичні твори писав рідною чеською. Для підвищення культурного рівня свого народу він іще студентом задумав написати енциклопедію чеської мови («*Thesaurus linguae Bohemicae*»), яка повинна містити б граматику, стилістику та фразеологію.¹ У ранньому віці писав про чеську поезію: у чеську поезію хотів ввести класичну метрику.²

Яскравим свідченням сили слова Коменського став «*Labirynt Swěta a Rág Srdce*» – захоплива драма, гірка алегорія на брехливість, дурість і абсурдність цього світу, літературний шедевр, один з найкращих творів чеської літератури.³ 2006 року в Токіо навіть вийшов японський переклад цього відомого твору, оскільки його постулати й сьогодні вважаються надзвичайно актуальною життєво-філософською інтерпретацією світу.

Коменський є також автором метричного перекладу псалмів, а збіркою релігійних гімнів, у які вклав і власні вірші, іще раз довів своє поетичне обдарування [8]. Визначною є його переробка книги духовних пісень чеського братства «*Kancyonál*», над якою працював понад 20 років. Це було його найвище досягнення як автора гімнів [21]. Коменський створив переклад-переспів відомого латинського підручника Псевдо-Катона IV ст. н.е. з огляду на його високу моральну й педагогічну цінність. Він став найбільш поширеним у середньовічній Західній Європі шкільним підручником. Цей переспів належить до визначних творів чеської літератури XVII століття [7].

Слід сказати також про п'єси Коменського, написані для постановки в школі: «*Diogenes cynicus redivivus*» (1639) і «*Abrahamus patriarcha*» (1641). Якісно вони переважали аналогічні драматичні твори інших авторів, а оскільки в маленьких і середніх містах того часу не було професійного театру, надзвичайну популярність. З Ренесансу такі вистави сприймалися як дієвий дидактичний засіб. Коменський захопився цією формою «живої літератури» й оголосив її педагогічним стандартом своєї «пансофічної» школи. Задля зацікавлення своїх учнів він «здраматизував» навіть об'ємний підручник «*Janua linguarum reserata*». Цей твір багаторазово перевидавався під назвою «*Schola Ludus*» («Школа як гра») [20]. Тут він на сцену виводить найвідоміших філософів грецької античності – Платона і Сократа – з аргументаціями проти війни як «ганьби роду людського» [26, 892]. 1972 року один спеціаліст писав: «Comenius saw in the pupils' performance an exercise of wit, a challenge to diligence, a joy for the parents, a confirmation of talents, a lesson in manners as well as an inspiration for the teacher; he refuted the frequent objections to the infamy of the theatre and the actors' estate. The presentation of scholastic dramas was not new, but the

¹ Comenius, Johann Amos: *Thesaurus linguae Bohemicae*. Манускрипти цього об'ємного твору, над яким Коменським працював десятиліття, згоріли в Польщі під час шведсько-польської війни.

² Comenius: *O poesii české*. Цей маленький твір виник між 1619–1921 роками і залишився рукописом. Уперше надрукований у Празі 1955 року.

³ Цей твір уперше побачив світ 1631 року в німецькому місті Пірна. На сьогодні він перекладений багатьма мовами й неодноразово виданий у Чехії.

writing of plays with the immediate pedagogical aim, with an eye to the acting abilities of the pupil and to the overall program of the teaching of philosophy, the use of plays written by a teacher as an object lesson, all this was new and unique» [35, 125].

Отже, Коменський надавав великого значення гарній літературній та естетичній освіті. Якщо в його педагогічній спадщині ще і є щось, що потребує дослідження, то це ця так ніколи і не реалізована в розумінні Коменського естетична цілеустановка¹.

Нашу розвідку ми почали розмірковуваннями про мотиви минувшини. Так, Коменський набагато випередив свій час. Він дійсно, як сказав Дмитро Чижевський, «не вписується у рамки своєї країни і свого часу» [14, 76]. Здається, зовсім немає часового відрізка в чотири століття, який відділяє нас від нього. «Дивіться, що ми хочемо зробити! Радити про загальне виправлення справ людських: це неодноразово повторювалося ще від створення світу. Отже, фактично нічого нового, проте повністю нове в значенні методу» [11, 0, 2] Для «поліпшення справ людських» Коменському потрібні були «справжні вчителі універсальності», «учені Пампедії», «добірні творці людей» [10, VI]. «Першою спільною» метою для всіх «творців людей» завше має бути «вдосконалене піклування» про людину і «відтворення у ній втраченої подоби Господньої». Доля людства залежить не тільки від можновладців-політиків і «розпорядників душ» теологів, але тією ж мірою і від викладачів-педагогів. Тому їх слід «дбайливо відбирати, поважати і добре винагороджувати» [10, VI, 7].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Bräuer Gottfried. Die Klage des Friedens (Querela pacis). Von Erasmus von Rotterdam zu J. A. Comenius // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace. – Berlin, 2005. – S. 92–106
2. Beer Jürgen. Advice to Princes in the Works of J. A. Comenius and Erasmus of Rotterdam // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace. – Berlin, 2005.
3. Comenius Johann Amos. Angelus Pacis. Friedensengel. Eingeleitet, erläutert und herausgegeben von Walter Eykman. – Würzburg, 1993.
4. Comenius Johann Amos. Briefe nach dem Himmel (nach der deutschen Übersetzung von Franz Slaměnik) // Johann Amos Comenius. Ausgewählte Werke. Hg. von Dmitrij Tschizewskij und Klaus Schaller. – Band II, 1. – Hildesheim, New York, 1976.
5. Comenius Johann Amos. Der Weg des Lichtes. Via lucis. – Hamburg 1997.
6. Comenius Johann Amos. Didactica magna. Große Didaktik. – 8. Auflage. – Stuttgart, 1993.
7. Comenius Johann Amos. Dionysii Catonis disticha moralia [Maudrého Catona Mrawná Poučovánj. – Amsterdam, 1662.

¹ Про Коменського як „митця слова“ у 1992 році вийшла прекрасна книга [24]. Вона починається розділом про „Народ, батьківщину і рідну мову“. З неї можна також почерпнути інформацію про зв'язок Коменського з літературою його часу, про значення його творів для „педагогічного освітнього процесу“, про його „мистецтво парафрази“, про композицію його шкільних вистав і про його теорію літератури. Уже з'явилися і розвідки про Коменського як педагога-музиканта та композитора, правда лише чеською мовою [33], [34].

8. [Comenius Johann Amos]. *Nové písně některé*. – Leszno, 1631.
9. Comenius Johann Amos. *Opera didactica omnia, Pars III*. – Amsterdam, 1957.
10. Comenius Johann Amos. *Pampaedia*. – Heidelberg, 1960.
11. Comenius Johann Amos. *Panegersia* // Schönebaum Herbert (Hg.): *Johann Amos Comenius. Ausgewählte Schriften zur Reform in Wissenschaft, Religion und Politik*. – Leipzig, 1924.
12. Comenius Johann Amos. *Panorthosia*. – Frankfurt am Main, 1998.
13. Comenius, Johann Amos. *Vorspiele. Prodrromus pansophiae. Vorläufer der Pansophie*. – Düsseldorf, 1963.
14. Čyzev's'kyj D. *Wesen und Aufgaben der tschechoslovakischen Philosophiegeschichte // Slavische Rundschau*. – 8. Jahrgang. – Heft 2. – Prag, 1936.
15. Dieterich Veit-Jakobus. *Soziale Gerechtigkeit bei Comenius. «Alle sollen essen, trinken, sich kleiden und Gott preisen» // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005. – S. 355–366.
16. Douglas David. *Introduction // Perroy Edouard: The Hundred Years War*. – London 1962. – S. I – XXIX.
17. Erasmus von Rotterdam. *«Süß scheint der Krieg den Unerfahrenen»*. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Brigitte Hannemann. – München, 1987.
18. Hüfner Klaus. *Comenius und die Bemühungen der UNESCO um den Frieden. // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005. – S. 26–35.
19. Huizinga J. *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. – Stuttgart, 1939.
20. Johan-Amos Comenii *Schola Ludus seu Encyclopaedia Viva [...]*. – Amsterdam, 1657.
21. Kancyonál'. *To gest Kniha Žal'mů a Pjsnj duchownjch, k chwále Božj*. – Amsterdam, 1659.
22. Komenský Johann Amos. *Informatorium der Mutterschul*. – Leipzig, 1987.
23. Komenský Jan Amos. *Vševýchova, Pampaedia*. Přeložil Josef Hendrich. – Praha, 1948.
24. Kopecký Milan. *Komenský jako umělec slova*. – Brno, 1992.
25. Korthaase Werner. *Comenius' Pansophic Universal University of Nations, Sciences and Arts. // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005. – S. 487–510.
26. Korthaase Werner. *Die Insel Utopia des Comenius und: Gegen «Kriege, Schlachten und Metzelen» // Korthaase Werner u. a. (Hg.): Comenius und der Weltfriede, Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005.
27. Korthaase Werner. *From Czech patriot to citizen of the world: John Amos Comenius // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005. – S. 69–73.
28. Korthaase Werner. *René Descartes über die Seriosität der Ziele und Versprechungen des Johann Amos Comenius // Studia Comeniana et historica*. – Band 73–74. – Uherský Brod, 2005. – S. 5–26.
29. Mayor Federico. *Die UNESCO und das Erbe von Comenius // Korthaase Werner u. a. (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace*. – Berlin, 2005. – S. 36–47.
30. Perroy Édouard. *Études d'Histoire Médiévale. Avec une introduction par Robert Fossier (Publications de la Sorbonne)*. – Paris, 1979.
31. Perroy Édouard. *La Guerre de cent ans*. – Paris, 1945.

32. Schadel Erwin. Syntagma pansophicum triumum. Grundriss der Comenianischen Reform- und Friedensbemühungen // Korthaase Werner; Hauff Sigurd; Fritsch Andreas (Hg.). Comenius und der Weltfriede. Comenius and World Peace. – Berlin, 2005. – S. 180–203.
33. Settari Olga. John Amos Comenius. Musicologist, Pedagogue and Hymnographer // Pešková Jaroslava; Cach Josef; Svatoš Michal (ed.). Homage to J. A. Comenius. – Praha, 1991.
34. Settari Olga. The Sacred Songs of Johann Amos Comenius // Studia Comeniana et historica. – Band 51. – Uherský Brod, 1994. – S. 181–185.
35. Sviták Ivan. Comenius the Dramatist (J. A. Comenius: Diogenes Cynicus Redivivus) // Bušek, Vratislav (ed.). Comenius, Jan Amos Komenský. – New York, 1972.
36. Tuchman Barbara W. A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century. – London, 1978. – S. I-XX.
37. Uždil Jaromír. Comenius, a Great Initiator of Esthetic Education // Pešková Jaroslava; Cach Josef; Svatoš Michal (ed.). Homage to J. A. Comenius. – Praha, 1991. – S. 146–155.
38. Коменский Я. А. Пампедия. Искусство обучения мудрости – Москва, 2003.
39. Кортгаазе Вернер. Чижевський і Коменський. З історії відкриття та інтерпретації основного твору Яна Амоса Коменського // Мних Роман; Пшеничний Євген (вид.). Славістика. – Том 1. – Дрогобич, 2003. – С. 79–98.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Dr. Dr. h.c. Вернер Кортгаазе – почесний голова Німецького товариства імені Яна Амоса Коменського, член Товариства імені Ляйбніца в Берліні, доктор Карлового університету в Празі, почесний доктор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член Берлінського комітету ЮНЕСКО, професор Берлінського університету імені Гумбольдта.

Наукові інтереси: коменіологія, славістика, порівняльне літературознавство.

ІСТОРИОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»

Л. ТАЛАЛАЯ

Тарас КРЕМІНЬ (Миколаїв)

У цій статті проаналізовано один з аспектів сприйняття історіософського міфу в ліриці Л.Талалая, – на рівні зіткнення феномена та його проявлення, у поєднанні етнокультурного світовідчуття та оригінального естетичного феномена, художньої природи космосу та його вербального втілення у поетичній формі.

In this article we analyze the steps of L.Talalay historiosophical myth' forming, where his creation fixes a synthesis of the deep national world-sensing and aesthetic phenomenon, art word' mythological nature and constructive approach to a form.

Історіософська модель натурфілософської концепції Л. Талалая демонструє емоційно наповнену систему уявлень про світ художньої природи як спосіб її повнішого осягнення, що й раніше становило предмет багатьох літературознавчих студій. На деяких особливостях поетичного стилю автора неодноразово зосереджувалися В. Базилевський, М. Ільницький, Ю. Ковалів, В. Моренець, І. Прокоф'єв, М. Рябчук, Т. Салига, М. Слабошпицький, Е. Соловей, почасти наголошуючи на

історіософських ознаках естетичної філософії Л. Талалая. Праці згаданих дослідників засвідчили увагу до локальних аспектів його поетичної творчості, проте питання артикуляції історіософського міфу в Талалаєвій ліриці висвітлювалося спорадично й мало фрагментарне наукове висвітлення, отже, потребує окремого ґрунтовного літературознавчого аналізу. Втім, варто зупинитися на деяких аспектах поетичної історіософії у ліриці Л. Талалая.

Попри особливе ставлення до гострих проблем сучасності поети покоління, дебют яких припав на II пол. 1960-х рр., привнесли в українську літературу душевний спокій та медитативність. В. Затулівітер, П. Мовчан, Л. Талалай як представники поетичного покоління уможливили широке використання концептів як носіїв слова у всій метафоричній семантиці з відмінним внутрішнім звучанням. Почуття самотності як метафоричний імператив викристалізувався в окрему модель самозанурення, реалізувавшись у слові через усвідомлення явища „тихої лірики”, яке поєднує у собі психологічну заглибленість, образну чутливість, філософську виваженість, зібрану більше у виражальному аспекті. Попри помічену завершеність фізичного часу, у ліриці Л.Талалая відчувається певна внутрішня хронологічна диференціація, яка склала основу авторської історіософської концепції.

Отже, історіософська модель Л. Талалая логічно вивірена та емоційно багата не тільки лексичними та синтаксичними доміантами, але й широким спектром застосування концептуальної схеми, яка органічно існує за законами натурфілософської лірики. Поет моделює художній світ ліричного героя, продемонстрований за допомогою формули буття–в–собі. Отже, відбувається ідентифікація множинності одиниць історіософського міфу, котра передбачає наявність зовнішнього мовчання як способу олюднення концептуальної схеми світу. Цей прийом стає традиційним для поетичного мислення Л. Талалая, тому виражається внутрішнім неспокоєм і художнім почуттям болю, викликаного пошуками епіцентру Всесвіту через осмислення поступової втрати духовної історії (аури) роду. В очах онука, який „...іде ... з байдужою косою”, а також більшості туристів, які, аби потрапити до скрижалей вічності, увічнюють свої імена на каменях, помітне заглиблення ліричного героя у світ масованих ілюзій. Ймовірно, тому поетичні концепти дедалі стають емоційно насиченими за рахунок внутрішнього амплітудного збільшення.

Криза духовного світу, викликана дисгармонією на рівні суб'єкт-об'єктивної позиції, породжує відчуття його минулості, емоційного зміління духовного космосу персонажа („Байдужі до часу і тліну”). У такій ситуації ліричний герой Л. Талалая, апелюючи до проблеми оберненості людського досвіду, вірить, що зможе підвестися з колін („Поразка”). Очевидно, біблійний сюжет про блудного сина непомітно

підсилює сприйняття концепту дороги, маючи тісний зв'язок з іншими одиницями в „тихій” ліриці Л. Талалая.

Прозорість відчуття поетичних історіософських домінант досягається через їхнє концептуальне наближення до натуралістичної яскравості, яку В.Базилевський називав способом існування покоління 1970-х рр., котре одним з останніх, гостро відчуваючи власну причетність до гармонії світу, задекларувало справдешність лірики. Зокрема, подібна тенденція, яка стала ключовою у сприйнятті лірики покоління, засвідчила „могутній вияв (у ліриці Л. Талалая – Т.К.) в усій строкатості поезії малих річок, нерозораних балочок, гаїв і левад, диких трав і різномовного птаства. Чи можна себе уявити без усього цього, коли ти сам був часточкою?” [1, 2–12]. Зрештою, зрозумілим видається широке застосування в ліриці поета концепту мандрівника, який перебуває у пошуках істини: *Утечу і від плоті земної, / І дорогу зима замете. / Покладіть лише костур зі мною – / Він вербою у світ проросте* (Л. Талалай. „Вербою у світ проросте”).

Апеляція до образу Г. Сковороди, який органічно вписаний у концептуальну схему лірики поета, відчувається і в літературознавчих нарисах Л.Талалая, в яких він неодноразово підкреслює наявність у творчості покоління відчуття певної психологічної втечі. Н. Зборовська, вказуючи на специфіку використання концепту мандрівника в літературі 1970-х рр., наголошувала на винятковості явища „нового національного міфу”, широко виявленого і в українській прозі, зокрема, у жанрі „химерного” роману [3, 74–80]. Крім того, за визначенням Е.Соловей, важливим у сприйнятті подібного феномена є розуміння того, що образ мандрівного філософа чи не найбільше вплинув і на формування нового типу митця, який, тікаючи від світу, шукав правильних ключів до самопізнання [11, 92].

Л. Талалай, створюючи концепцію щодо філософського уникнення світу, моделює її через метафоричне оживлення костура, який символізує не стільки опору, як надію, що проростає у вічність. Іншими словами, відбувається часова трансформація з метою досягнення внутрішньої гармонії, що передбачає їхнє зміщення та стискання в одній, емоційно та логічно сконденсованій точці. Фактично це підтверджує натурфілософія Г. Сковороди, який указував на те, що „...справжнім початком є те, що не мало нічого попереднього. А як всяке створіння народжується й зникає, так, звичайно, щось перед ним було й після нього залишається” [10, 14]. Порушення питання гармонії світу, на думку Л. Талалая, призводить до втрати його відчуття разом з переходом межі: *„І як розплачуємось всі ми, / Коли порушена межа („Коли порушена межа”)* [14, 475] та її довічною втратою (*„Ось так і минає, іржавіє літо”*).

Концепт часу в ліриці Л. Талалая позбавлений своєї головної характеристики – демонстрації динаміки світу. Уникнення хронологічної організації підтверджує думку щодо глибокого рівня часовості усередині

кожного з поетичних концептів на кшталт „золотих якорів”, „відлиги”, „яблук незібраних колі червоному”, „чаші кругової”, „нахиленої трави”, демонструючи існування однієї з важливих характеристик концепту вічності – перебувати на метафізичному рівні сприйняття об’єктивної дійсності: „*А весла стрілок горнуть час, / І сутінний, і сонячний*”.

Отже, лірика Л. Талалая демонструє внутрішнє поєднання часів із затертими хронологічними рамками, розтягненими до рівня історіософського заглиблення в емоційну пам’ять ліричного героя. У результаті подібної дії зникає фізичне розуміння часу, проте з’являється його внутрішнє, емоційне сприйняття та динамічне наповнення. Подібним чином формується художня модель – модель слайду, органічно вплетеного в концепт миті, поданого в мікросистемі художнього світовідчуття на позначення філософської всечасовості. Тут відчувається значне розширення емоційного досвіду за допомогою певної поетичної медитації, призводячи до ідентифікації світу ліричного героя. Названа ситуація підтверджує наявність уніфікованого явища минуломайбутнього як отієї художньої домінанти, яка ущільнює час до такої часової невизначеності, коли минулого вже нема („*Ні долу, ні диму, ні хати старої...// Обірвані морем судини стежок*” („*Балада про вишневий садок*” або „*За Гераклітом*”), а на майбутнє варто зачекати („*Тільки біліє дорога// Ще невідомо куди*” („*Тихі в чеканні дерева*”). Л.Талалай пояснює подібний факт часового зміщення, певним чином пояснюючи це, зокрема, тим, що „майбутнє – лише відлуння минулого, його наслідки” [14].

У горизонтальній проекції історіософського міфу Л. Талалая відчувається поділ складових життя ліричного героя на певні відтинки, які дають змогу уникнути, зокрема, моменту переходу від життя до смерті, активно наслідуючи концепції циклічності світу. Отже, поетичний концепт ранку сприймається на рівні внутрішньої відвертості, основою невичерпності світу, його основою, здатною підтримувати гармонію у сукупності глибини відчуття та масштабів її реалізації. Тому, коли автор зображує ліричного героя з вікна ранкового трамваю, у тумані, з рососою, він пересвідчується, „*яка молода / на світанку земля!*” і, таким чином, натякає на завершення органічно сформованої концептуальної схеми.

Замислюючись над питанням минущості часу, автор широко застосовує концепт тіні, який набуває особливого звучання тоді, коли зосереджено увагу на сутності середини життя персонажа, вказуючи на гостроту його сприйняття. Л. Леві-Брюль підкреслював, що якби первісна людина загубила тінь, то вважала б себе безупинно загубленою [6, 33]. Незважаючи на певний синкретизм сприйняття зазначеного концепту, необхідно додати, що поет спробував призупинити не тільки час, але й ліричного героя, внаслідок чого він стоїть, тому стає епіцентром, а його тінь – повзе. У результаті цієї дії персонаж здатний протистояти долі, тому навряд чи боїться збільшення тіні чи, точніше, власної старості. І тут –

традиція покоління 1970-х рр., яке, зокрема, на прикладі лірики Л.Таран засвідчує вірність гармонії світу та людини в ньому: „*І я – мов тінь. І тінь її / Я викликаю чистим словом*” [12, 29].

Крім іншого, поет докладає зусиль для того, аби уникнути перебування персонажа на межі, опинившись „*між радістю і болем*” („*Весла*”, „*Середина дня*”, „*Минуло літо*”, „*Тиша*”, „*Осінні крила*”, „*Вересень світом пливе*”, „*У чеканні холодів*”, „*Осіннє багаття*”, „*Біля скверу на Подолі*”) та ін. У подібному стані помітне заглиблення персонажа в суть перехідного вікового періоду, збільшення глибини якого сприймається за рахунок значного емоційного навантаження, поданого у поетичних картинах: „*І по стежці змія проповзає, / Як жива таємнича межа*” („*Чапля ногу одну підігнула*”). Уникнути подібного моменту самоусвідомлення неможливо, адже втеча від часу реалізується на рівні самозаглиблення та філософського заспокоєння. Отже, концепт межі в натурфілософії Л. Талалая має властивість збільшувати амплітуду свого сприйняття в результаті використання різних міфем на його позначення. Зокрема, зморшки на обличчі ліричного героя у поезії „*Чапля ногу одну підігнула*” позначають філософське збереження внутрішньої суті й природи почуттів, філософії суб’єкт-об’єктних стосунків.

Отже, зіставлення різних часових площин помічено на рівні внутрішнього наповнення величин. Г. Зіммель, стискаючи різнополюсні явища, підкреслював, що старість зосереджується на об’єктивному змістові життя з падінням життєвої енергії, а молодість зацікавлена в самому процесі життя [4, 387–388]. Л. Талалай, моделюючи власну концептосферу, вказує на те, що поетичний часопростір формує обернену структуру, у якій хронологічні рамки знаходяться на різних рівнях усвідомлення, тому впливають один з одного. Крім того, внутрішнє відчуття часу як одиниці естетичної пам’яті становить проблему сприйняття вічності. М.Бахтін пояснює це здатністю лірики демонструвати досвід чистого самопереживання героя, який усамітнюється заради самого себе, не стаючи від того одержимим. Таким чином, шлях художника – аскетичний шлях, який уможливорює авторові вловити інтимні почуття свого героя [2, 146–147], котрий перебуває у межичассі, що й допомагає йому усамітнитись.

*Немає „учора”,
Немає „сьогодні”.
Одна тільки Вічність
І простір без краю.
Над нами – безодня,
Під нами – безодня,
Безодня безодню
В собі відбиває.*

Л. Талалай. „Високе багаття”.

І. Римарук, досліджуючи особливості поетичного світу представників „тихої” лірики в українській літературі, окреслив явище „духовного слайду” як модель фрагментованого концепту пам’яті. Дослідник підкреслив, що тут поняття простору і волі набувають ознак справжнього образу [8]. Не менш точно говорить про явище миті, як фрагмент часу, Г. Ріккерт, порівнюючи її з історією. Він підкреслив, що „частина історії і є сама історія” [7, 99–107]. Втім, у ліриці Л. Талалая простежується зовнішня статика, яка розширює внутрішні рамки сприйняття концептів до безконечності: *„І спокій такий на серці, / Немов посміхнулась мама”* (*„Тиша в саду”*). Отже, поетична концептуальна сфера будується на відкритості, яка породжує внутрішнє розширення досвіду і, власне, ідентифікацію художнього світу, продукуючи інші, не менш важливі естетичні горизонти.

Розмірковуючи над концептуальною домінантою миті як складової частини в системі сприйняття концепту часу, варто зауважити, що вона залишається для Л. Талалая тією невід’ємною складовою, без якої вічність неможлива (*„Спішить через серце в вічність краплиною крові мить”*). Ймовірно, цей концепт стає основою світу, породжуючи новіші величини: з’являється перший відблиск обличчя на воді власної долі (*„Дівчина з відрами”*), *„Антонівка пахне з осіннього саду. Висока тополя над сонцем горить”* (*„Запах антонівки”*). Життя в передчутті іншої, щасливішої миті щоразу наводить на думку про циклізацію історіософського міфу в натурфілософській ліриці Л.Талалая (*„Мить”*, *„Палахкотить коротка осінь”*).

І знов од музики буття

Сп’яніло все на світі,

І нароста передчуття

Святковішої миті.

Л. Талалай. „Передчуття святковішої миті”.

Л. Талалай намагається диференціювати особність власного поетичного світу, яку М.Рябчук назвав „інтенсивністю”, тобто реалізацією поетичних картин крізь внутрішнє переживання, а не зовнішнє споглядання [9, 208]. Подібне мовчання в ліриці поета виникає не через нехтування словом, а навпаки – через високу повагу до нього. Отже, великого значення набуває не тільки вимова кожного з них, але й мовчання ними. Е. Кассіер підкреслював, що така вербальна репродукція зумовлена новим типом рефлексії або тим, що „...свідомість, сприймаючи образ не як теперішнє, а як щось минуле, все-таки уявляє його собі у вигляді чогось зниклого – і вже цим своїм іншим ставленням до нього автор надає йому іншого ідеального значення” [5, 182–190].

Варто додати, що концептуальна гармонія в ліриці Л. Талалая досягається одночасним використанням та органічним поєднанням, зокрема, концепту часу з іншими важливими одиницями історіософського міфу – води („Дівчина з відрами”), рослини „Антонівка пахне з осіннього саду. Висока тополя над сонцем горить” („Запах антонівки”), а також мандрівника, жінки, хати, землі, які загалом відбивають видиму та невидиму сторони поетичного буття. Подібна дія антагоністично відображати світ підкреслює значущість впорядкування та розподілу складових елементів поетичного міфу, де вони перебувають поза межами раціонального визначення.

Отже, лірична модель Л. Талалая насичена системою концептів, які мають великий духовний заряд, континуальний та відновлювальний за своєю суттю. Попри власну варіативність, поетична концептуальна схема характеризується глибоким філософським навантаженням, важливими ознаками якого стали, зокрема, психологічна заглибленість, специфічна художня чутливість тощо, допомагаючи окреслити рамки самобутньої історіософії у ліриці Л. Талалая.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Базилевський В. Що література може? // Дніпро. – 1989. – №2. – С. 2–12.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества // М.: Искусство, 1979. – 422с.
3. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. – 1999. – №1. – С. 74–80.
4. Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Культурология. XX век. Антология. – М.: Юрист, 1995. – 702 с. – С. 387–388.
5. Кассирер Э. Критический идеализм как философия культуры // Культурология. XX век. Антология. – М.: Юрист, 1995. – 702 с. – С. 182–190.
6. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М.: Атеист, 1930. – 337 с.
7. Риккерт П. Объективность культ. Истории // Культурология. XX век. Антология. – М.: Юрист, 1995. – 702 с. – С. 99–107.
8. Римарук І. Зберегти неповторність душі // Літ. Україна. – 1994. – 3 бер.
9. Рябчук М. Потреба слова. – К.: Рад. письменник, 1985. – 222 с.
10. Сковорода Г. Зібрання творів: У 2 т. – Т. I: Пісні, вірші, байки. – К.: Наукова думка, 1972. – 531 с.
11. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К.: Універс, 1998. – 356 с.
12. Таран Л. Глибоке листя: поезії. – К.: Молодь, 1988. – 61 с.
13. Талалай Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 541 с.
14. Талалай Л. В чеканні третього листа // Літературна Україна, 2002. – 7 лют.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тарас Кремінь – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури МДУ імені В.О.Сухомлинського.

Наукові інтереси: проблеми української філософської лірики II пол. XX ст.

**ЛІНА КОСТЕНКО: «ВІН – ДАНТЕ. ЙОМУ ТІЛЬКИ
ТИСЯЧА ЛІТ» (РОЗДУМИ НАД РЯДКАМИ ЛИШЕ
ОДНОГО ТЕКСТУ)**

Людмила КРАСНОВА (Дрогобич)

У статті йдеться про моделі художньої думки Ліни Костенко із заглибленням в поетичний текст.

The article studies the models of Lina Kostenko's artistic thought with meaningful depression in the poetic text.

Кожний текст можна розглядати як сукупність різних категорій на рівні когезії – формальної пов'язаності тексту – і когерентності – пов'язаності змісту, або внутрішньої пов'язаності, інтегративності. Текст при всій його цілісності й завершеності не суперечить можливості розподілу його на елементарні компоненти, як і кожне слово тексту, і кожне речення. Системність і структурованість тексту якраз і передбачають можливість його формального – архітектонічного – і змістового композиційного розподілу.

Ряд учених пропонує розрізняти значення таких категорій, як композиція й архітектоніка. **Композиція** – це розвиток сюжету та зміна поглядів, зміна поглядів і розміщення елементів сюжету – зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки, а також таких, як пролог, епілог, експозиція, вставні новели, сні героїв, ліричні відступи, епіграфи тощо. Це, звичайно, насамперед стосується прозових творів, проте і драматургічні, і поетичні, віршові можна розглядати під цим кутом зору. А розподіл і характер строф, абзаців, роль сильних позицій абзаців – **архітектоніка**. Зв'язок елементів композиції здійснюється логіко-семантичним способом. Зв'язок на рівні абзаців може мати різний характер, здійснюється він у комплексі різними способами – інтонаційним, ритмічним, лексичним. Для п'єси це дії, акти, сцени, для поезії – окремі строфи.

Розглядаючи автономно той чи інший елемент твору, не можна не спиратися на цілий текст. Таким чином, відразу можемо визначити дві важливі властивості тексту: **подільність** і **пов'язаність**. Пов'язаність окремих частин або елементів може мати і змістовий, і формальний характер (зміст – формальний, форма – змістовна). Розглянемо ці категорії на прикладі одного тексту Л. Костенко – «Під вечір виходить на вулицю він».

Графічно – цей твір ніби астрофічний, інтервалів між катренами немає. Але чому саме між катренами? Суміжне римування може бути й у двовіршах. На двадцять чотири рядки – лише одна кома. Всі інші – самостійні завершені фрази з різними знаками в кінці – крапки, оклики,

знаки запитання, три крапки. Проте дозволимо собі все ж таки розділити текст на двовірші – так велить рима суміжна:

Під вечір виходить на вулицю він.
 Флоренція плаче йому навздогін.
 Ці сльози вже зайві. Минуло життя.
 Йому вже в це місто нема вороття.
 Флоренція плаче: він звідси, він наш!
 Колись прокляла і прогнала вона ж.
 Високий вигнанець говорить їй: ні.
 У тебе ж є той кондотьєр на коні.
 І площі тієї кільце кам'яне,
 де ти присудила спалити мене.
 Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.
 Сім міст сперечались, що їхній Гомер.
 А ти ж, моє місто, – єдине, одне!
 О, як ти цькувало і гнало мене!
 Прославилось, рідне. Осанна тобі.
 Хай ірис цвіте на твоєму гербі...
 Дарує їй профіль. Вінків не бере.
 Де хоче – воскресне, де хоче – умре.
 Одежа у нього з тонкого сукна.
 На скронях його молода сивина.
 Він тихо іде, він повільно іде.
 У нього й чоло ще таке молоде!
 Хто скаже про нього: старий він як світ?
 Він – Данте. Йому тільки тисяча літ.

Архітектонічно, таким чином, твір складається з дванадцятьох двовіршів. Кожний двовірш може стати об'єктом окремого дослідження, тому що всі вони – закінчене синтаксичне ціле, а кожний рядок, крім одного, також завершене синтаксичне ціле. Проте рима тримає у цілісності змісту саме двовірш. Тому двовірш можна розглядати і як дискурс із притаманними йому законами сполучення та сенсу. Непідкресленість інтервалів між двовіршами свідчить про зв'язок на рівні когерентності між усіма строфами. Спробуємо розглянути іманентно один з двовіршів у світлі деяких теоретичних засад Р. Якобсона [1].

Р. Якобсон твердить, що в кожному мовленнєвому вислові обов'язково існують 6 функцій: референційна, емоційна, конативна (не плутати з конотативною), фатична, металінгвальна й поетична. Залежно від сфери функціонування мови здійснюється ієрархія цих функцій, вона залежить і від особистості дослідника, його психології, від того, як він сприймає текст у цілому, як він до нього ставиться, що його хвилює в тексті насамперед. Дехто прагне розпочинати дослідження з поетичної функції або з віршової, якщо йдеться про вірші. До речі, Якобсон

стверджував, що віршування виходить за межі поезії. Можливо, саме тому деякі представники точних наук робили підрахунки рим, їхній системний аналіз (напр., академік Колмогоров). Статистичні методи набрали значного поширення у зв'язку з тим, що науковці, досліджуючи стиль, стилістичними маркерами стали вважати відносну частотність певних елементів і структур. Було встановлено, що частота й щільність певних слів і конструкцій є важливими маркерами як групових, так й індивідуальних стилів.

Розглянемо функції висловлювання в тому порядку, в якому їх подає Р.Якобсон на прикладі першого двовірша:

Під вечір виходить на вулицю він.

Флоренція плаче йому навздогін.

Перша функція – **референційна**. Референція, як уже відзначалося, – це співвіднесення висловлювання та його частини з дійсністю – з об'єктами, подіями, ситуаціями, знаходженням речей у реальному світі, а подекуди й не в реальному – у світі казки, міфу, фільму. Об'єкти й ситуації у цьому співвідношенні називаються **референтами**. А референт – це той предмет думки, з яким співвіднесено якийсь мовний вираз, відображений у свідомості елемент об'єктивної дійсності як «внутрішній бік» слова, тобто як той понятійний зміст, із яким, за законами семантичної будови конкретної мови, стійко співвідноситься ця одиниця вираження. Отже, референційна функція висловлювання полягає в тому, що воно викликає в уяві читача / дослідника предмет або предмети думки, з якими це висловлювання або його частини співвідносяться, або встановлює шляхи і співвіднесення висловлювання з об'єктивним світом.

У першому двовірші референційна функція виявляється в співвідношенні і з реальним історичним минулим у культурному житті людства, і з містичною ситуацією воскресіння героя. Кожний референт тут виконує одночасно дві функції: ретроспективну – так було і проспективну – так сталося або – так буде. Підходячи до першого двовірша, дослідник, звичайно, не один раз перечитає текст у цілому. Тому він уже знає, хто стоїть за оператором-займенником «він». Та навіть і не читаючи тексту, підготовлений адресат відразу зрозуміє, про кого йдеться. «Він» реалізується негайно другим рядком завдяки маркеру «Флоренція». Цей референт викликає чимало асоціацій. Оскільки вже йшлося про О.Блока, його близькість до творчої індивідуальності Л. Костенко, то можна навести рядки з його «Італійських віршів», які випромінюють додаткову інформацію про референта на рівні сенсу «Флоренція плаче». У Блока:

Умри, Флоренція, Іуда,

Исчезни в сумрак вековой!

Я в час любви тебя забуду,

В час смерти буду не с тобой!

Реальне й містичне щільно пов'язані і в Блока, і в Костенко, це відбивається й на образній системі, на тропіці твору. Так перший віршовий рядок «Під вечір виходить на вулицю він» повністю вписується в урбаністичні замальовки, яких чимало в поета, який живе в місті, у нашому випадку і в Блока, і в Костенко. Спокійне, ніби нейтральне повідомлення першого рядка різко міняється й на рівні сенсу, й на рівні форми. З'являється уособлення «Флоренція плаче», яке можна розглядати і як метонімію – назва місцевості замість людей. Референт «плаче» має широко розгалужений семантичний дескриптор навколо себе, він стійко співвідноситься з чималою кількістю творів Л. Костенко, з такими образами, як сльози, схлипувати, ридати, парадигмою дієслова «плакати» в різних контекстах.

У вищих сферах Поезії Блок і Костенко – поруч:

*Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волосся мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до ворсинки.
Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима...*

Референція, як звичайно, виникає у тексті тоді, коли в ньому є апеляція до читача, є акт повідомлення, автор актуалізується і говорить від себе: «Йому вже в це місто нема вороття». А взагалі в цьому тексті звучать три голоси: Флоренції, Данте й автора. З двома головними суб'єктами дії (Флоренція й Данте) у тексті співвідносяться такі референти, як портрети-характеристики, душевний стан, ситуативне тло.

Референційна функція охоплює весь текст так само, як і інші. **Емотивна** функція висловлювання – це одночасно й відповідний рівень тексту [2, 6]. Для віршів Л.Костенко цей рівень має вирішальне значення, бо він формує модальність, авторське ставлення до повідомлення, а отже, й образну структуру в цілому, насамперед – тропіку. Основна емоція твору – героїко-романтична, у її світлі дається цілісний характерологічний аналіз героя-протагоніста – «високого вигнанця». Звичайно, «цілісний» портрет можемо сказати лише з урахуванням підтексту, того, що повинен би знати кожний про Данте. Проте й на невеликій площині тексту багато інформації завдяки стислості віршового рядка. Портрет? «На скронях його молода сивина», «У нього й чоло ще таке молоде!» Вік? «Йому тільки тисяча літ», а в підтексті – Данте безсмертний, він на всі віки: «Де хоче – воскресне, де хоче – умре». Одяг? «Одежа у нього з тонкого сукна». Характер, вдача? Гордість: «говорить їй: ні». Шляхетність: «дарує їй профіль». Невгамовний біль: «А ти ж, моє місто, – єдине, одне! – О, як ти цькувало і гнало мене!».

Сума всіх зазначених референтів становить **екстенціонал**, або характерологічний рівень тексту. Він також перегукується з тим, як розумів Данте Блок, аналогічний сенс його особистості, тобто вічний на всі віки й часи:

*Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущий счет,
Тень Данте с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет. «Равенна».*

Емотивний фон текстів про Данте і Флоренцію в Блока й Костенко не збігається у своїй основі щодо Флоренції і повністю збігається щодо Данте. У Блока – гнів проти міста, яке цькувало генія, у Костенко – сум, жаль і гірка іронія осуду, переадресована самому Данте:

*А ти ж, моє місто, – єдине, одне! –
О, як ти цькувало і гнало мене.
Прославилось, рідне. Осанна тобі.
Хай ірис цвіте на твоєму гербі...*

Профіль Данте й квітка ірису на гербі Флоренції – символістичні деталі, які також наближають твір Костенко до італійських віршів Блока. З ними пов'язана тема прощення, яка є і в Блока – «*Флоренція, ты ирис нежный...*», і в Л. Костенко, але ніби передоручене прощення самому Данте: «*Дарує їй профіль*». Емотивне тло італійських віршів Блока формується модальністю самого автора, у поезії Л. Костенко емотивне тло має три джерела: автор-адресант, Флоренція й Данте. Мовна партія Данте в емотивному плані значно багатша, ніж дві інші. Флоренція лише вигукує, плачучи, «*він звідси, він наш!*», адресант дає характерологічну оцінку з великим пієтетом, емоції ж Данте – це біль, гірка іронія, сарказм, зневага, любов, гордість, почуття власної гідності.

Данте був одним із перших теоретиків літератури Середньовіччя, його принципи й засади щодо тлумачення тексту актуальні й сьогодні. У переддень Ренесансу Данте заповідав, що поезія повинна «...із величезною напругою витлумачуватися в чотирьох сенсах»: буквальному, алегоричному, моральному й аналогічному – «надсенсі», наближеному до вічності. Поезію самого Данте вже давно розглядають саме в аналогічному сенсі як високе мистецтво, яке належить людству. Відгомін цього пієтету до Данте відчутний у модальності автора поезії «*Під вечір виходить...*». Проте деякі моменти цього тексту треба розглянути спеціально, бо інакше вони стануть певними лакунами, темними місцями. Чому підкреслено: «*Одежа у нього з тонкого сукна*»? Чи має ця випадковість якийсь сенс у підтексті? Має. У рідному місті Данте ще 1192 року був цех сукно-торговців, отже, були й цехи сукновиробників. У 1336–1338 рр. було вже понад 200 майстерень, які виробляли сукна, а вовна й різні напівфабрикати сукна проходили через 20–25 окремих операцій. Тобто виробляли тонке

сукно! Л. Костенко була у Флоренції, все це бачила, чула про це. Й Італія полюбила нашу поетесу, увінчавши її престижною премією Ф. Петрарки.

Ще одна лакуна може виникнути навколо поетичного рядка, який звучить, як гірка відповідь рідному містові: «У тебе ж є той кондотьєр на коні». А також далі: «І площі тієї кільце кам'яне, де ти присудила спалити мене». Вірогідно, йдеться про п'яцца делла Аннунціата, оточену кам'яними будівлями рідкісної краси, з монументом вершника на коні.

Конативна (від лат. *сопог* – намагатися) **функція** полягає у прагненні встановити контакт із реципієнтом, адресатом. Таку функцію можна ще назвати **прагматичного скерованістю** тексту. Текст створюють не для себе; автор віддає його іншим, він не може не думати про потенційного читача, а тому намагається встановити з ним зв'язок, передати йому не лише певну інформацію, але й викликати його співпричетність. Такий зв'язок між митцем і реципієнтом виникає завдяки багатьом чинникам: чіткому ритмові – тут чотиристопний амфібрахій – розмір «урівноважений», зовні спокійний, зовні нейтральний, не висхідний, не спадний, проте в ньому – вибухова сила емоцій:

Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.

Чіткість ритму підсилена парцеляцією; цезурами в кожному рядку. Увага читача фіксується й на семантичній будові кожного двовірша, де є зв'язок і на рівні рим – лише чоловічих. Такі двовірші набирають форми паралелізмів, живуть ніби відокремлено кожний від інших, але між усіма є пов'язаність дискурсу, пов'язаність на рівні сенсу. Звичайно, тут виникає питання й про пов'язаність окремих двовіршів між собою, тобто, що робить їх пов'язаним текстом, які рушійні сили виникають між ними в контексті й у ситуації. Ситуація тут – ситуація **ходи**, від звичайної урбаністичної замальовки першого рядка – «Під вечір виходить на вулицю він» – ситуація **ходи** реалізується метафорами, парафразою «високий вигнанець», синонімами: «Він тихо іде, він повільно іде», і ця повільна хода переходить у вічність, він іде до нас, він переживе нас. Вічна хода генія простягається не лише в майбуття, вона зіставляється з ретроспективою, вписується в цей ланцюг вічності, зіставляється з минулим: «Сім міст сперечались, що їхній Гомер». Конативна функція цього тексту, або прагматична скерованість його, реалізується також і темою генія й вічності справжнього мистецтва й концептом: «Він – Данте. Йому тільки тисяча літ».

Фатична функція – це встановлення, підтримка чи припинення соціально-масового чи індивідуального контакту при спілкуванні. Фатичну функцію виконують слова, що служать для підтримки контакту при спілкуванні. У цьому тексті фатичну функцію виконують риторичні звертання, вигуки, їх чимало, є й риторичні запитання, умовчання. Умовне спілкування може бути двобічним й однобічним. Є тут і такий інший зв'язок: «Високий вигнанець говорить їй: ні». На своє власне запитання

автор сам дає їй відповідь. Це фігура апокризи, суть якої полягає в тому, що на поставлене питання дається відповідь, у якій пояснюються обставини, пов'язані з ходом дій. Відповідь переважно йде від самого автора:

Хто скаже про нього: старий він як світ?

Він – Данте. Йому тільки тисяча літ.

Отже, фатична функція в цьому тексті реалізує себе в ситуації умовного спілкування,

Металінгвальна функція висловлювання – це функція втілення сенсу у відповідні лінгвальні одиниці. Без лінгвальних елементів не може бути висловлювання. Тут може бути кілька рівнів розгляду, наприклад, на рівні фонем. Помічено давно, що образність слова може виявлятися через звуки – цим займається фоносемантика. Помічено, що тяжке, тривожне, гнітюче може передаватися за допомогою низьких голосних *у, о, а*, наприклад: *О, як ти цькувало і гнало мене!*», «*Колись прокляла і прогнала вона ж*». Приголосні також підсилюють загальний тривожний настрій: *с, з, ж, ц*. Велику роль відіграє тут інтонаційно-синтаксична організація віршів, їхня впорядкованість відповідно до ритмомелодики, синтаксичної будови й елементів інтонації.

Велике значення має характер будови речень – усі вони непоширені, стислі, нерозгорнуті, а тому й посилюється навантаження сенсу на кожний член речення, на кожну мовленнєву одиницю. Частина речень має еліптичну конструкцію за рахунок нульових дієслів-зв'язок, це ще більше підсилює стислість, ущільненість віршового ряду: «*Він – Данте. Йому тільки тисяча літ*». Повтор синтаксичних конструкцій пов'язаний із повтором слів і словосполук: «*Він тихо іде, він повільно іде*». Якщо вивчати текст на рівні лексем, то не можна не помітити головний характер слів із концептуальним змістом: *він* і *місто*, навіть і в тих реченнях, де вони діють лише у формі дієслів: *дарує, не бере, де хоче – воскресне, де хоче – умре*. Те саме стосується й *міста*: *єдине, одне, рідне, Осанна тобі*, тобто досліджується парадигма обох слів-домінант.

Поетична функція висловлювання – поезика – стосується всіх видів і родів літератури. Вона вбирає досить широке коло різних чинників, про які вже йшлося вище: поетична лексика, поетичний синтаксис, ритмомелодика, тропіка тощо. Для тексту «Під вечір...» характерна система уособлень, метонімії, особливо таких, що позначають частину від цілого: *ірис і профіль Данте* – частини флорентійського герба; метафоричні епітети: *високий вигнанець, молода сивина*. На цьому рівні можна більш детально вивчати характер інтонацій: підвищення й зниження голосу, різні паузи, динаміка мови – фразові наголоси, темп мови – прискорення або уповільнення окремих груп слів.

Про ритм твору ми вже говорили (якщо додати до поезики й віршування), рима ж істотної ролі тут не відіграє, рима – лише кінцева, лише чоловіча, нерідкість для автора – бідна, навіть банальна. Єдина її

місія – з'єднувати рядки у двовірші, сприяти, таким чином, загальному чіткому ритмові й актуалізації сенсу в кожному двовірші.

Отже, текст як цілість можна розглядати й в окремих його частинах, іпостасях, його пов'язаність не перешкоджає подільності, а навіть передбачає її. Це властивості кожного тексту. Всі фрагменти тексту, які можна розглядати як самостійне естетичне явище, інтегруються в єдине ціле – текст. Але в кожній частині тексту можна віднайти ті ж самі константи індивідуального стилю, що притаманні цілісній структурі, все те, що формує творчу індивідуальність автора.

Розвиток дії у тексті має лінійний характер, а сама дійсність, що її відбиває твір, – багатогранна. Одночасно описувати різні події неможливо, їх можна зображати тільки послідовно, йдучи від одного до іншого.

Не раз може скластися враження, що автор ніби кидає на півслові одне й береться за інше, використовуючи при цьому такі усталені вирази: «а в цей час...», «а між іншим...» тощо. Щоб зберегти пов'язаність художнього тексту, треба якоюсь мірою дотримуватися послідовного сюжетного розвитку, інакше виникає крихкість сюжету, його дифузія. Засобом уникнення цих небажаних явищ є уточнювальний повтор. Система повторів, звичайно, не сприяє просуванню сюжету вперед, але й не дає йому розсипатися, утримує його цілість. Повтори на різних рівнях – це сигнали до уваги читача й дослідника, вони змушують оглянутися назад, зосередити увагу, щось пригадати, щоб не загубити провідної думки. Ось саме тут виникають ще дві текстуальні властивості – перспекція й ретроспекція, або катафорична, яка просувається вперед, й анафорична, що повертається назад. Обидві назвемо скерованістю розвитку подій сюжету.

Предметним стрижнем сюжету «Під вечір виходить...», що тримає розвиток його в єдності, є постать героя-протагоніста, ім'я якого в згорнутому вигляді з'являється у першому ж рядку твору – «він». Існують три головні універсалії тексту: людина, місце і час. Усі вони подані в першому ж двовірші. Час вгадується завдяки названому місцю. Окремого заголовку текст не має, ми його називаємо, цитуючи перший рядок. У ньому ж підкреслюємо головного героя – малий хронотоп: вузька локальність – вулиця й час доби – «під вечір». Тобто – три універсалії все ж таки названі. Всі зигзаги розвитку сюжету: сучасне – минуле – майбутнє як вічне пов'язані з героєм. Місце – Флоренція – відходить у тінь перед широким простором Всесвіту і вічності. Локальними маркерами тут є й *кам'яне кільце площі* – у тексті інверсована генітивна метафора «*площі тієї кільце кам'яне*» – і *сім міст*, які сперечалися, що їхній Гомер. Ця фраза виконує тут роль психологічного паралелізму й антитези до Флоренції, яка відсахнулася і зрадила.

Розвиток сюжету прояснює й **ентелехію** – внутрішню мету руху, цей рух, це – хода у вічність, у безсмертя. Ця мета руху (а він відбувається

постійно) і є концепт твору. Концепт формується поступово, заздалегідь, починаючи від першої фрази, від трьох універсалів тексту. Концепт залежить від модальності, авторського ставлення до об'єкта дії, це ставлення тут меліоративне – позитивне, схвальне, з пієтетом.

Важливою властивістю тексту є його інформативність. Інформативність поезії «Під вечір виходить...» пов'язана з її підтекстом, з потенційним рівнем, або категорією прихованого сенсу. Якщо не зануритися в підтекст, не витлумачити лакуни, не використати можливості компаративного плану, то це значить позбавити себе великої кількості інформації культурно-історичного, соціального, морального, естетичного рівня. Підтекст не додається до смислової структури зовні, він виступає об'єктивним елементом авторського задуму. Звичайно, підтекст адресується не кожному читачеві, прихований його сенс розрахований на допитливих, уважних, зацікавлених, він потребує вищого рівня роботи з текстом, ніж звичайне читання, яке залишає підтекст непоміченим. Лінивий може просто відсахнутися від подальшої роботи... Нелінивий, уважний одержить велику кількість додаткової інформації про минуле Італії, Флоренції, про життя Данте, про суть його величі. Таку інформативність В. Кухаренко [3] називає гетерогенною (різномірною) багатоканальною інформативністю. Кожний інформативний канал сповіщає про те, що може бути корисним при визначенні концепту твору, розуміння значення Данте для людства в цілому [4].

Кожний текст правдивого мистецтва можна розглядати і як певне спонукання читача до відповідної реакції, це так звана прагматична скерованість тексту. Ця властивість притаманна кожному текстові, бо всі вони розраховані на певну реакцію адресата, тобто на **перлокутивний** (такий, що настає після **ілокуції** – мовленнєвого акту) ефект. Це може бути реакція у вигляді вчинку, поштовху до дії, або як «рух душі», як бажання бути кращим, достойнішим. Можуть відбуватися зміни в думках, почуттях, світосприйманні. Прагматична скерованість, звичайно, не лише даного тексту, а ширше – всієї творчості Л.Костенко – усією сукупністю текстових категорій і рівнів привертає читача на бік автора та його героїв або ліричного героя, переконує у вірності позиції письменника. Свої почуття автор висловлює відверто, експліцитно завдяки емпізі, героїчним і романтичним способам висловлення думки: *«Він – Данте. Йому тільки тисяча літ»*.

Ми пов'язували інформативність, значення підтексту, розвиток сюжетної дії лише з Данте; але з волі автора «сам» Данте свою долю порівнює з долею Гомера. Закрити очі на це дослідник не має права. Отже, виникає поштовх встановити інформаційний потенціал тексту у зв'язку з темою Гомера, його долею, а може навіть і ширше – з так званім «гомерівським питанням».

Як бачимо, текст можна розглядати на різних рівнях, ієрархії ж рівнів не існує, як не існує й усталеної кількості певних рівнів або підходів до тексту. Можна навіть дозволити собі пошукати й віднайти спільні риси в поезиці Данте й ... Ліни Костенко. Чому б ні? Гордий принциповий Данте, але й ніжний, м'який, співчутливий, обдарований високою здібністю вірно кохати; риси його натури відбилися й на рисах мистецтва, творча індивідуальність знайшла своє втілення в чіткості композиційних структур, у розмаїтті тем, у поєднанні народної говірки з пафосом книжної лексики, у нахилі до метафорики й системи порівнянь – розгорнутих і стислих, лаконічних, до різного роду повторень окремих лексем і словосполучень, до граничного лаконізму характеристик. Нахил до стислості й лаконізму знайшов своє втілення в спресованості терцин, а ритмомелодика зміцнюється алітераціями й анжанбеманами. Хіба не знаходили ми цих рис і в Ліни Костенко?

Як сонце може увібратися в краплині води, так і текст поезії «Під вечір виходить...» увібрав у себе більшість авторських мистецьких засад – світоглядно-естетичного характеру, усталеного характеру: це відверта модальність, метафоризація дій та обставин, глибинний підтекст, діалог зі світовою культурою, асоціативність, чітка структурованість, усеохопна амбівалентність, структуротворча функція фігур поетичного синтаксису.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Jakobson R.O. Linguistics and Poetics // Language in Literature / K.Pomorska and Rudy. – Cambridge, 1985.
2. Зимомря М. Духовний текст: інтерпретація загальнолюдських цінностей // Проблеми славістики. – Луцьк, 2004. – № 1–2. – С. 6.
3. Кухаренко В. Інтерпретація текста. Учебное пособие для педагогических институтов. – Москва: Просвещение, 1988.
4. Література про Данте – безмежна. Див., наприклад: Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...» про долю «Божественної комедії». – Москва: Книга, 1990.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Людмила Краснова – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу в Україні, творчість Ліни Костенко.

УКРАЇНСЬКИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ: ІСТОРІЯ, СУСПІЛЬНА ГЕНЕЗА, ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА

Жанна ЛЯХОВА (Київ)

У статті подається дискурс українського епістолярію, його історії, суспільної генези та естетичної природи.

The article deals with the linguistic and extra linguistic features of Ukrainian epistolarij, its history, and estatic nature.

Лист в історії світової культури має своє незамінне й специфічне місце. Спричинено воно насамперед процесами формування національних культур, зокрема національних мов та літератур. У пізніші часи лист виступає соціокультурологічним феноменом, у відсвіті котрого проступає проблема індивідуальності в історії культури. Сьогодні вивчення приватного листа як соціокультурологічного феномена, тобто важливого елемента національної культури та документа індивідуальності, концентрує в собі одночасно наукову й етичну проблеми [28]. А відтак лист можна вважати своєрідним чинником еволюції національної самосвідомості.

Будучи документом індивідуальності в історії культури, лист на різних етапах репрезентує у сконденсованій формі специфіку розвитку культури нації в цілому. У світовій науці наявні приклади висвітлення історії національної культури або окремих її періодів крізь призму еволюції листа, як-от: Steinhausen Georg. Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kultur geschichte des deutschen Volkes. – Berlin, 1899–1891; Ganszyniec Ryszard. Polskie Listy, milosne dawnych czasów. – Kraków – Lwów, 1925 і т.ін.

1937 р. у Львові побачила світ польською мовою ґрунтовна монографія Стефанії Скварчинської «Teoria listu». Окрім вступу, вона містить дванадцять розділів (363 сторінки), у котрих авторка порушує багато важливих епістологічних проблем, зокрема й ту, що нас найбільше цікавить – лист як елемент культури в універсальному значенні. Наголошуючи, що в листах «дійсність скрізь проходить через фільтр індивідуальності» [1, 14], дослідження насамкінець своєї праці доходить найголовнішого, з нашого погляду, висновку: «Лист як жанр літератури, лист штучний як явище вторинне може мати естетичне значення, однак ніколи не дає тих зворушень і тих самих вражень у їхніх різноманітностях, тих прекрасних властивостей, які дає лист автентичний, щирий, суголосний світові істотних таємниць життя і викладений з душі автора; лист, сфера вираження котрого містить в собі відчуття й переживання, що лежать швидше у площині життя, ніж в площині мистецтва, а, зрештою, й у площині мистецтва через найвластивіші свої взаємини з життям» [1, 363].

Отже, дослідження людинознавчого аспекту листа є найдоцільнішим, універсальним.

Такий підхід дає можливість дослідження української людини як ланки цілісної наукової системи українознавства, тобто повернутися до витоків нашої духовності, етнічної самосвідомості, національної ментальності.

Княжо-козацька доба

А. Якщо зважити, що лист – це монологічне звертання до адресата на відстані, то форму епістоли (з грецької – послання) засвідчує вже писемна пам'ятка Київської Русі – України – це лист («грамотка», як його називає автор) Володимира Мономаха до свого двоюрідного брата, чернігівського князя Олега Святославича (кінець 1096 – початок 1097) [13, 462–464]. Історики України його практично не залучали, а літературознавці – побіжно. Вагому оцінку його як історичного джерела знаходимо лише в М.Костомарова, котрий розлого цитує лист, справедливо наголошуючи на значенні його в осмисленні особистості Володимира – Василя Всеволодовича Мономаха та зауважуючи, що «се взагалі один з немногих образців тодішнього способу вислову» [8, 52] (підкр. моє – Ж.Л.).

З літературознавчих джерел щодо стилістично-психологічного плану листа лаконічна, але ґрунтовна оцінка в «Історії української літератури» М.Грушевського: «Лист інтересний, дуже чулий, патетичний, місцями писаний з правдивим піднесенням» [6, 76]. Говорячи про «Поучення» Володимира Мономаха, вчений знаходить спільними для цього твору та листа того ж автора «мотиви українського лицарства» [6, 78], сутність котрих Грушевський розшифрував, висвітлюючи «Слово про похід Ігорів» – це «відносини сексуальні, культ жінки і романтичної симпатії, почуття національного обов'язку, воєнної солідарності» [6, 226]. Це, власне, визначення своєрідності українського менталітету княжо-дружинної доби, що всебічно відбито в приватному листі Володимира Мономаха.

Цей лист має пріоритетне значення в плані дослідження духовної культури українців даного періоду в цілому. Лист Володимира Мономаха має всі ознаки приватного листа: написаний із практичною метою (замирення); хоч пов'язаний з певними історичними подіями, відбиває також родинні стосунки; позбавлений політичної дипломатії, а відтак сповнений щирих психологічних зізнань і відчуттів. Щирості автор чекав і від адресата, застерігаючи: «грамоту напиши правдиву» у відповідь. Отже, перед нами автентичний лист, елемент культури доби Київської Русі-України, документ індивідуальності одного з найвидатніших діячів нашої історії, зрештою, автентичне джерело осмислення творчої індивідуальності українського письменника кінця XI сторіччя.

У листі Володимира Мономаха спонтанно зафіксовано модель поведінки, психології, моралі українця – загалом модель філософії буття наших пращурів. Звідси його суголосність з філософською думкою

Київської Русі-України, котра яскраво виявила тяжіння «до проблеми людини й осмислення історії, що посідають центральне місце в комплексі питань, які хвилюють представників давньоруської (читай – української – Ж.Л.) філософської культури» [5, 6].

Справді, антропоцентризм – домінантна риса проблематики й художнього стилю послання Володимира Мономаха. Висловлюючи своє провідне бажання покаятись і замиритись, князь свідомо висуває найвагомим аргументом постулат: «Тому що я людина є».

Патріотична ідея («Руської землі не погубим») у листі зумовлена, зрештою, гуманістичною необхідністю цінності людського життя, осудженням кровопролиття, насильства, розбрату, домагань чужого.

Протиставляючи життя смерті, автор цілеспрямовує внутрішню структуру фрази так, що найвищим не лише етичним, а й естетичним критерієм виступає саме життя. Як-от: «Коли убили дитя моє і твоє [Ізяслава – Ж.Л.] перед тобою, то було б тобі, побачивши кров його і тіло, що зів'яло, як той цвіт нерозквітлий, як того агнеця заколеного, то було б тобі сказати, стоячи над ним і вникнувши в помисли душі своєї: «Горе мені! Що я скоїв? Виждавши [вчинок] його нерозуму, задля неправди світу свого суєтного знайшов я гріх собі, а отцю і матері його – сльози!»

Уривок листа про вдову сина Володимира Мономаха може сьогодні слугувати прикладом етнологічного осмислення філософії буття українця: тут йдеться про вінчання дітей, весілля, плач-голосіння замість весільних пісень; наявний яскравий приклад зразка українського фольклору в реченні, котрим закінчується прохання князя відпустити невістку: «Нехай, з нею покінчивши сльози, дам я притулок [їй] у себе, і сяде вона, як та горлиця на сухім дереві, горюючи, а я втішусь у Бозі».

Мотив родини в листі має універсальне значення. Автор неодноразово у звертанні до адресата (нагадаємо, що це його двоюрідний брат, обидва вони – внуки Ярослава Мудрого) покликається на розумних «дідів наших», «добрих і блаженних [щасливих – Ж.Л.] отців, схвалює поведінку свого двадцятирічного Мстислава, котрий і запропонував обом батькам (рідному і хрещеному) замиритися.

В естетичній структурі всього листа мотив родини набирає значення духовного Абсолюту «Земля – родина – людина». Адже художня концепція образу землі містить у собі не лише поняття матеріальне – про землю – годувальницю («хліб їдять дідівський»), джерело життєдайної сили, але й (що важливіше) як джерело духовне – Батьківщина, джерело родоводу нації, логічним продовженням котрого є непорушність родинних зв'язків, родинна єдність і стійкість. «Ставлячи високо поняття родини і роду, – писав свого часу Юрій Липа, – українець створює підстави до морального контролю над одиницею» [10, 149]. Звертаючись до свого адресата, Володимир Мономах наголошує: «Я не є тобі ворог, ні месник»; «Тому що не хочу я лиха, а добра хочу браттям і Руській землі».

Невипадково редакція «Основи» (1861. – ч. 1) на титулі як мотто поставила підкреслені нами слова з листа Володимира Мономаха.

Духовний смисл Абсолюту «Земля – родина – людина» є цементуючим і синтезуючим чинником усього листа-звертання.

Ідеал, так би мовити, національного антропоцентризму не лише не суперечить «всесвітній відкритості», а, навпаки, виступає в повній гармонії з нею через співвіднесення зі всесвітнім конфліктом добра і зла в житті людини. Ідеї провіденціалізму в листі відповідають екзистенціальній своєрідності культури автора, котрий робить висновки й застереження на основі пошуків особистого сенсу життя.

«О многостраждальний і печальний я! Багато боришся ти, душе [моя, з] серцем, і одолюєш ти серце моє!» – з такої медитації починається лист. І далі автор неодноразово цитує Святе Письмо на підтвердження своїх думок про чисте сумління, відчуття власної гідності, шляхетності людини. Апелюючи до життя батьків («тільки те [їхнє і єсть], що вчинили вони для душі своєї»), підкреслюючи марність сьогоденних надбань («Інші зібране нами розділять»), міркуючи над своїми прорахунками, письменник, зрештою, підносить у своєму творі провідний євангельський постулат: «Яка ж користь людині, що здобуде весь світ, але душу свою занепасть? Або що дасть людина взамін за душу свою?» (Євангеліє від Св. Матвія, гл. XVI, ст. 26).

«Не з нужди я тобі [се] мовлю, ні од біди якоїсь, їй-богу, – сам ти узнаєш. А душа мені своя лучча од усього світу сього», – так закінчується послання. «Душа мені своя лучча од усього світу», – це, власне, і є остаточний висновок автора.

Неважко бачити, що релігійний аспект, ідеали християнства в структурі листа виступають, так би мовити, не ідеологічною «надбудовою», а необхідною умовою досконалості людської індивідуальності, органічною частиною і репрезентантом культури особистості. Це приклад, коли в стилі, як способі думання, відбилася душа автора. А за визначенням митрополита Іларіона (І. Огієнко) у шевченкознавчій студії, «релігійний стиль – це стиль щиро народний, всеукраїнський» [15, 10].

Таким чином, приватний лист Володимира Мономаха має неперехідну історично-літературну, історично-культурологічну вартість. Передусім це документ людської і творчої індивідуальності, у контексті котрого (якщо розраховувати на вичерпну оцінку) слід досліджувати основний художній текст Володимира Мономаха – «Поучення», написаний за двадцять літ потому. Отже, побачимо не лише еволюцію автора, а й генезу вихідної тези обох творів, сконденсовану в рядках: «Не давайте сильним погубити людину» [13, 457]. Саме в них – альтернатива структурам східної, а згодом й північної деспотії та яскраве свідчення «культурного підложжя» (Ю. Липа) української духовності.

Невипадково Володимир Мономах зайняв великокняжий престол не через успадковане право, він «засів на столі по виборі київської землі» [8, 64]. А час його князювання до смерті «був цвітучою добою в давній історії Київської Русі» [8, 64].

Лист Володимира Мономаха характеризується своєю проблематикою, філософією, естетичною системою, оскільки в ньому відбито прадавній етап духовного світу українців, у зіставленні з культурою України наступних поколінь засвідчує тяглість і єдність національних прикмет українського етносу, українського літературного процесу зокрема.

Так, неперехідним духовним критерієм для українських художників слова в усі часи і в умовах усіх національно-державних теренів залишався мотив, що набув ознак національного архетипу, – «Земля – родина – людина». Це ж стосується й «антропологізації Святого Письма» (Чижевський): досить зауважити спільність цитат у листі Володимира Мономаха і в поетичних текстах Шевченка, зокрема особливо промовистої – початок Псалму 132-го («Що єсть ліпше і краще, як жити браттям укупі»), переспіваного українським генієм і вміщеного навіть у «Букварь Южнорусскій».

Б. Важливим аспектом проблеми «українська людина» в цілісній науковій системі українознавства є дослідження національної культурогенези, зокрема українського епістолярю як джерела вивчення питань інтеграції української культури в Європу.

В умовах XV–XVI ст., коли в Україну проникають ідеї Ренесансу та Реформації, листування українських учених і письменників виступає провідною формою дистанційних міжособистісних культурологічних зв'язків з Європою. Такі видатні діячі України, як Юрій Дрогобич, Павло Русин, Станіслав Оріховський (усі прізвища зафіксували місця проживання), здобувши освіту в європейських університетах, писали свої твори й листи здебільшого латинською мовою – мовою вищої школи й науки всієї Європи доби Відродження. Ця традиція на елітарних рівнях культури в Україні збереглася до кінця XVIII ст. Так, Г.Сковорода не лише філософські твори, а й приватні листи, зокрема до свого учня й першого біографа М. Ковалінського, писав латиною, частково – грецькою мовою.

Листування українських новолатинських письменників з європейськими адресатами, крім виконання своєї природної комунікативної функції, було активною формою творчих контактів, сприяло появі, – у цілому супроводжувало найрізноманітніші форми інтеграції української людини в Європу й світ.

Яскравим зразком такої інтеграції може бути творча діяльність оратора, публіциста, історика, філософа Станіслава Оріховського із Перемишля (1513–1566), котрий підписував свої твори подвійним

прізвищем: Оріховський-Русин або Оріховський-Роксолан, чим підкреслював свою національну приналежність.

Станіслав Оріховський навчався в Краківському, Віденському, Болонському та Падуанському університетах, побував у Лейпцигу, Венеції, Римі. Перебуваючи в Німеччині, близько познайомився з видатним діячем Реформації, тоді професором Віттенберзького університету М. Лютером.

За життя С. Оріховського називали «рутенським (руським) Демосфеном», а сучасні дослідники вважають його «першим видатним письменником Західної Русі в новий час, представником ренесансової літератури, який залишив помітний слід і в польському класичному письменстві XVI ст., і в східнослов'янській культурі доби Відродження» [24, 14]. Він – автор латиномовних творів «Про турецьку загрозу» (дві промови), «Хрещення русинів», «Відступництво Риму», «Напучення королеві польському Сигізмунду-Августу» (у двох редакціях), в естетичному плані генетично пов'язаного з «По ученням» Володимира Мономаха. В останні роки Оріховський писав і польською мовою, зокрема, його «Полотія королівства Польського», зі слів автора, «народжена з найглибшої філософії» [24, 165].

Життя і творчість С. Оріховського є показовим прикладом культурологічних взаємозв'язків між двома великими сусідніми слов'янськими народами – українським та польським.

Цілком слушно в обіг історично-літературного процесу України XVI ст. урядники названого видання вводять і два приватні листи С.Оріховського-Роксолана. Листи написані до італійських адресатів: Павла Рамузія – сина письменника Яна Баптиста, секретаря сенату у Венеції, історика – від 15 серпня 1549 р. із Перемишля; кардинала Джованні-Франческо Комендори – папського нунція у Польщі – від 10 грудня 1564 р. з міста Радимо Ярославського повіту Руського воєводства. Обидва листи містять докладні біографічні відомості автора, особливо показовий у цьому плані розлогий лист до Комендори.

Лист С. Оріховського до Павла Рамузія¹ є свого роду звітом «перед чільними науковцями в Італії» [24, 152–153], у яких він навчався в молоді літа. «Коли читав твого листа, здавалося, що бачу, як ти божественним своїм розумом ніби заохочуєш мене, щоб пам'ятав не лише про місце народження, а й про те, де вчився» [24, 153], – відповідав венеціанцю український автор.

У листі С. Оріховський чітко визначає себе як репрезентанта української культури на теренах Речі Посполитої. Його власна Батьківщина – це Русь, котра, «спілкуючись з греками, прийняла від них

¹ Його було вміщено в збірнику зразків ренесансної епістолярної прози, виданому 1556 р. у Венеції. – Див.: Наливайко Д.С. Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С. 182.

символіку й віру», і тепер, лагідна, спокійна і врожайна, виявляє великий потяг до літератури латинської і грецької» [24, 153]. З українських земель щорічно відправляються до Італії задля студіювання наук «багато юнаків, які прагнуть зажити доброї слави». Серед них письменник називає двох своїх земляків і родичів (в майбутньому польських державних діячів XVI ст. [24, 541]), зауважуючи адресатові: «Дуже хочу, щоб ти познайомився з ними. Тоді ти зможеш зробити висновок про звичаї і здібності всього нашого народу. Нині в Падуї їх уважають поляками, бо Русь є провінцією Польщі» [24, 153].

Більша частина листа висвітлює факти міжлітературних українсько-європейських комунікацій. З одного боку, С. Оріховський виступає в листі поцінувачем італійської літератури в особі Павла Рамузія – автора поеми на смерть італійського гуманіста Павла Бембо, щойно виданої і надісланої з листом до Перемишля. Він висловлює свою оцінку її естетичної вартості: «Коли вишуканим (тут і далі підкреслення мої – Ж.Л.) віршем оспівуєш свою тугу, то невідомо, що більше завдає жалю читачам – твоя пісня чи сама смерть Павла Бембо» [24, 154].

Італійський автор через скромність не підписав твір своїм ім'ям, однак його «видатний талант», за визначенням С. Оріховського, «зажив серед нас великої слави». Натхненний підтримкою також своїх земляків, письменник з України еклогу італійця «спорядив передмовою», «вказав на почесному місці» ім'я автора і висловив намір надрукувати її в Кракові.

При цьому С. Оріховський передусім дбав про духовне збагачення своїх земляків через обізнаність їх з новим європейським твором і прилучення до внутрішньої, індивідуальної культури його автора: «Гадаю, що як еклоги, так і твоя витонченість (яка, на мою думку, з багатьох причин дуже велика) варті того, щоб наші люди про це знали» [24, 154].

Остання обставина якнайвлучніше характеризує самого автора листа. Адже емоційна схвильованість, психологія переживань його як читача і людини, щире захоплення поемою й особистістю її автора засвідчують й адекватні естетичні вартості твору. А це й породжує у свою чергу динамізм і психологізм його епістолярного стилю як-от у такому уступі: «Прагну також, аби наші люди якнайкраще тебе пізнали. Не хочу, щоб ти був позбавлений заслуженої похвали. Не допущу, аби твоя видатна і прекрасна поема була представлена в Польщі як твір якогось невідомого автора, тоді як справжній автор відомий і вельми поважний. Я вже потурбуюся про це» [24, 154].

З другого боку, як бачимо, з цього листа С. Оріховський постає сам як творча індивідуальність. Спілкування з науковцями італійських університетів, їхня поважна оцінка й допомога стають для нього стимулом творчого процесу, встановлення нових культурологічних зв'язків. Тому такою вагомою для себе, а відтак і своєї Батьківщини він вважає особисту прихильність свого адресата, який, говорячи словами Оріховського,

«вручив нас не тільки освіченим людям в Італії, а й звернувся найласкавіше навіть особисто до мене, людини тобі не знаної і перебуваючої на такій значній відстані від тебе. Це для мене велике щастя» [24, 153].

Письменник прагне заручитися неодмінним обов'язком адресата надсилати «до нас усе, що видаватимеш надалі» [24, 154]. А у свою чергу разом з листами до Падуї землякові пересилає свої твори, останній з яких – щойно видана промова «Діатриба»: «... з неї пізнаєш все моє життя» [24, 154]. Скромно вважаючи свої твори «незначними», С.Оріховський розраховує на щирі оцінку адресатом їхньої вартості. Тут же знаходимо важливе для осмислення індивідуальності автора його автентичне самосвідчення: «Я вклав у ті невеличкі твори, скільки мав, свій талант і здоровий глузд» [24, 154].

Лист С.Оріховського до Комендорі надзвичайно важливий як незамінне джерело вивчення творчої індивідуальності автора. Писаний лише за два роки до смерті, лист завдяки своїй практичній меті: «розповісти коротко, але чітко про все моє життя – найбурхливіше за все наше століття» [24, 158], аби дістати допомогу папського нунція в справі узаконення в Римі свого шлюбу – підбиває підсумок пережитому, тобто «правдиво і докладно», говорячи словами автора, подає його погляд, остаточну оцінку, філософію буття, – у цілому екзистенцію творчої особистості з висоти набутого людиною і письменником досвіду.

Саме на матеріалі особистого життя видатного національного діяча західного регіону України виразно бачимо, як через здобутки культури греко-католицької гілки неподільна українська культура засвоює гуманістичні надбання Ренесансу й Реформації. За визначенням І.Огієнка, у XV і XVI ст. у Польщі «панувала справжня повна релігійна толеранція» [17, 89]. А коли сюди докотилися реформаційні ідеї, «вони дуже швидко поширилися й по українських землях» [17, 107].

Будучи нащадком польських лицарів, що прибули на Русь і пошлюбались із русинками, маючи за матір уроджену шляхтянку, котра була донькою каплана грецького обряду, С.Оріховському довелося пройти через довготривалі перешкоди, спричинені не лише прибічниками Лютера і папи Римського, а й рідним батьком та родичами, аби, зрештою, довести власним життям «своє грецьке походження» [24, 163].

Його полеміка з Римом на захист шлюбу священників «як засобу проти розпусти» [24, 163] – твір «Про закон целібату» – своїм суспільно-психологічним підґрунтям, як бачимо з листа, мала особистий досвід автора, за що батько прокляв усе його потомство. Промова супроти римського целібату та з рекомендацією священникам шлюбу на зразок шлюбу грецького обряду (тричі видана в польській, німецькій і французькій друкарнях) «справила таке велике враження, що схилила

багатьох капланів у Польщі до одруження і збурила суспільну думку в цілій короні Польській» [24, 163].

У відповідь на публічну заборону Перемишлянським єпископом проводити йому відправу святої служби Божої Оріховський зрікся сану священника й одружився. За це він був оголошений бунтівником, позбавлений своїх маєтностей і присуджений до вигнання.

«Моя особиста справа набрала в короткий строк публічного розголосу. Це питання, подане на розгляд сейму в Пьотркові, збурило проти єпископів усі стани в королівстві» [24, 164], – такі обставини поставили Оріховського в епіцентр конфлікту між шляхтою і єпископатом, що, зрештою, відбивав гострі суперечності між консервативними й гуманістичними, ренесансними ідеями суспільства. Вступаючи «на оборону святощів од еретиків» [24, 164], дискутуючи з ними прилюдно, західноукраїнський філософ утверджував, властиво, ідеї духовної свободи людини, її право на захист власної гідності, гостро викривав насильство й жорстокість, дискримінацію особистості. «Нічого не може бути тривалим, що ґрунтується на примусі» [24, 162] – цей гуманістичний постулат С.Оріховський утверджував як у своїх філософських працях, так і удосконаленням самосвідомості в особистому житті.

Захищаючи право свободи совісті й релігії громадянина, піднімаючи проблеми етики й політики провідників суспільства, Оріховський на прикладі своєї Батьківщини хоче бачити таку ідеальну суспільну сукупність, «де живе стільки різних людей, що дуже між собою різняться звичаями і обрядами, проте становлять одне ціле» [24, 156].

Показово, що викладення в листі історії свого життя письменник починає з геополітичних відомостей про Західну Русь, однак історію культури і релігії України подає як неподільну – «частково слов'янську, частково латинську» [24, 155]: «І народ той, раз прийнявши від греків святі обряди, ніколи від них не відступав. Потім за пам'яті наших предків, – внаслідок перемоги Польщі, – народ той зазнав впливу латиноамериканської культури, і то такого значного, що нині на Русі латинський обряд має першість перед грецьким» [24, 155]. І далі дуже суттєве: «Маємо на Русі ще вірменів... Народ цей благочестивий і вельми побожний» [24, 156]. Зауваживши адресатові, що такий початок викладу має зв'язок зі всією його особистою справою, автор листа, шукаючи засобів самозахисту, у такий спосіб апелював, зрештою, до національних духовних джерел. Боронячи свою гідність людини, обстоюючи свої права як творчої індивідуальності («Мої праці відомі всюди і самі за себе хай свідчать» [24, 164]), а, зрештою, й права своїх дітей, С.Оріховський вважає за необхідне й справедливе звернутися до культурогенези свого роду й свого народу. Його особиста справа, яка набула такого розголосу, що мав втручатися сам король, була прикладом нової поведінки й самосвідомості особистості [25, 420–422].

Отже, у цілому автентичні листи С.Оріховського не лише допомагають глибше осмислити його як визначного діяча української культури доби Відродження, але й побачити в ньому новий тип людини цієї епохи – українця, греко-католика, непересічного сім'янина й патріота.

В. В історії українського епістолярію неперехідну цінність становлять інтимні листи гетьмана Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни 1704 року, копії котрих збереглися в московських архівах. Оригінали листів, як зазначено в їхній першій публікації, граф Головкін, за наказом царя, повернув гетьману [7, 130]. Вони, очевидно, згоріли в Батурині 1708 року, як і вся книгозбірня Мазепи [14, 506]¹.

Наша культура має завдячувати Бантиш-Каменському, який знайшов копії листів Мазепи до Кочубеївни в Колежському Архіві [14, 506]. А опублікував їх вперше разом з іншими документами «Чтений 1859 года в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете» відомий український історик, письменник, фольклорист, філолог-славіст Осип Бодяньський [14, 127–130].

Ще 1932 року український історик Ілько Борщак у своїй доповіді на святочній Академії наук товариства імені Шевченка у Львові листи Мазепи до Кочубеївни оцінив у такий спосіб: «Ці листи своїм темпераментом можуть сміло ввійти в антологію всесвітньої епістолографії» [3, 8].

До світової антології епістолярію (якби така була справді упорядкована) основним критерієм відбору автентичності листів, очевидно, мала бути їхня національна своєрідність. Відтак приватний лист у такій збірці мав би в універсальному значенні репрезентувати певний народ, національну специфіку його культури. Подивимося з цього погляду на любовні листи українського гетьмана, котрий на той час був уже не юним коханком, здатним впадати в сентиментальні крайнощі й словесні штучарства, так властиві наївній молодості.

Вишуканість стилю листів, чарівність (а точніше, як писав французький посол Бонак про Мазепу, *charme* [3, 9]) їхнього автора починаються зі вступних звертань, за якими неважко побачити український онтологічний, етногенетичний код та їхню генезу в аналогічному взірці – українській ліричній пісні.

У дванадцятьох листах Мазепа використав сім по-різному видозмінених початкових звертань: моє серденько, мій квіте рожаний; моє сердечне кохання; моє сердечко; моє серце кохане; моє сердечне кохання; моя сердечне кохана, наймиліша, найлюбезніша Мотронько; моя сердечне кохана Мотронько. Та ще два – у середині текстів: моя Любонько; моя любонько кохана [11].

¹ Можливо, їх спалив сам Мазепа перед смертю серед інших особистих паперів.

Пестливі форми у звертаннях, як і в самому тексті, ясна річ, є однією з найхарактерніших ознак любовного листа. Одначе зауважимо їхню національну своєрідність: у кожному листі наявні однокореневі з лексемою «серце» (спонтанний вияв кордоцентризму у філософії буття українця); поетичність і зворушливість, що досягається використанням кличних форм у загальній («любонько») і власній («Мотронько») назвах; стала фольклорна епітетика: рученьки, личко, тільки – біленькі; уста коралевії, покій мурований, перстень діамантовий тощо. Відзначимо також поетичні повтори, антитези, анафору, інверсію, дієслівне римування.

Одначе в листах наявні деталі, що суперечать думці про штучну стилізацію, а, навпаки, засвідчують, задокументовують індивідуальну мовотворчість.

Скажімо, у звертанні «моє серденько, мій квіте рожаний» слід було б сподіватись – «мій квіте рожевий». Проте невинно маємо – «рожаний». Перше справді, поширено у фольклорі, в усній розмовній мові і вказує в українській мові передусім на зовнішню ознаку. У російській – «розовий» від рози – троянди. До речі, у публікації О.Боденського це звертання так і перекладено російською мовою – «мой розовый цветок» [7, 127], що, безперечно, збіднює авторське визначення, оскільки «рожаний» утворено від специфічно української лексеми – «рожа»[22, 29]. А головне, авторське визначення ґрунтовніше, воно всеохопне, приміром, як у порівнянні з фольклорного зразка:

Ой у мене мила,
Як червона калина.
А така хороша,
Як повная рожа (Запис П. Чубинського).

Уже на рівні такого зіставлення маємо приклад національної своєрідності вислову. Адже лексема «рожа» в російській мові означає протилежний, навіть принизливий зміст. А крім того, таке «підправлення» народної ліричної тональності характерне вже не лише для людської особистості, а й дає підстави для роздумів про творчу індивідуальність Мазепа-поета. Слушне в цьому плані зауваження автора історичної монографії «Гетьман Мазепа» Ф. Куманця: «Как ни близок малорусский язык к великорусскому и как ни просты письма Мазепы, их нельзя перевести. По силе выражения, их можно сравнить только с любовными письмами Пушкина» [26, 331].

Зауважимо приклад пестливої форми лексеми «письмо» (лексема «лист» виникла в українській мові пізніше¹): «Через сее письмечко кланяюся».

¹ Див. про це далі.

Яскраві так само інші приклади фольклоризму стилю листів: «Уже ти мене ізсушила красним своїм личком і своїми обітницями»; «Бодай того Бог з душею розлучив, хто нас розлучає» тощо.

Домінантною ознакою листів – мовно-стилістичною й композиційною – є їхня невимущена ритмізованість і заримованість. Їхньою лаконічною універсальною жанрово-стильовою характеристикою може бути визначення – епістолярна любовна поезія в прозі. У листах, безперечно, відбито поетичний хист гетьмана – автора відомих дум та пісень. Витонченість мови й стилю листів Мазепи до Мотрі Кочубеївни як документів його людської душі свідчить про духовний аристократизм їхнього автора й водночас підтверджує гадку сучасників про дар гетьмана говорити з кожним мовою свого співрозмовника.

«Коли мене любиш, не забувай же, коли не любиш – не споминай же! Спомни свої слова, що любить обіцяла, на що мені і рученьку біленькую дала»; «Щасливії мої письма, що в рученьках твоїх бувають, ніж мої бідні очі, що тебе не оглядають», – у таких рядках листів старого гетьмана не лише сила й молодість його почуття, а й, говорячи словами Д.Чижевського, «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм» українця, що найяскравіше виявляється в «естетизмі українського народного життя» [27, 19].

Один з перших біографів Мазепи француз Жан Руссе свідчив про його тонкий і ніжний розум» [3, 11, 26]. Зважаючи на те, що він користувався московськими матеріалами, можливо, читав й листи Мазепи до Мотрі Кочубеївни.

Фольклоризм поезики листів виявляється, зокрема, у використанні дієслівної рими, що варіюється у різних випадках. Скажімо, коли гетьман посилає коханій гостинці, як-от: «Прошу теє завдячне прийняти, а мене в любові своїй неодмінно ховати».

За безперечної фольклоризму поезики листів, усе ж витонченість їхньої мови і стилю, артистичний струмінь, цілісна естетична вартість спричинені індивідуальними рисами людської душі, засвідчують документальність індивідуальної мовотворчості, наявність мовної і художньої особистості.

Французький дипломат Жан Балюз після усного спілкування з Мазепою в листі до родича 1704 року відзначив: «Мова його взагалі добірна й чепурна» [3, 27].

Редактор і автор передмови окремого видання літературної спадщини Мазепи, куди справедливо віднесено й листи гетьмана до Кочубеївни, Є. Пеленський слушно наголошував: «Листи Мазепи виказують, як легко і самопевно орудував їх автор багатими засобами барокової поезики, зокрема типовими для того часу повтореннями, степенуваннями, протиставленнями» [11, 23].

Справді, Мазепа виступає в цих листах як людина і поет бароко, але саме українського бароко, національна своєрідність котрого виявилась, зокрема, у звертанні до фольклорних джерел навіть на високих стильових рівнях.

Властиво, автор тут послуговується словом (навіть запозичуючи або творячи фольклорні елементи) специфічно. Так, навіть приклади інтимно-еротичних висловів («За тим цілую уста коралевії, ручки біленької і всі члонки тільця твого біленького, моя любенько кохана!») завдяки неповторності контамінації їх із фольклорними елементами руйнують імідж Мазепи – ловеласа, легковажного переможця жіночих сердець, – натомість залишають враження платонічної цнотливості стосунків закоханих. Духовний аристократизм, внутрішня культура гетьмана зі всією прозорістю проступають у композиції, засобах самовираження, доборі життєвого матеріалу листів. Отож естетична вартість листів логічно впливає із закладених у них внутрішніх достоїнств самого автора. Зрештою, саме національна самобутність мови і фактор особистості автора листів унеможливають адекватність їхнього перекладу. Пригадаймо з цього приводу думку історика Ф. Уманця.

«Прошу, моя Любонько, не одмінйся ні в чом, яко юж не поєднократ слово своє і рученьку дала есь; а я взаємне, поки жив буду, тебе не забуду», – так закінчується один із листів Мазепи.

У чеканні зустрічі з коханою він звертається з просьбою: «А заки тее буде, пришли намисто з шиї своєї, прошу». Прохання прислати коралі – ця психологічна деталь в листі, гадаємо, засвідчує витонченість переживань автора. «Як на старого скептика, учня Макіявеля, то в цих листах находимо справді подиву гідні свіжість і ніжність почувань. Складна душа Мазепи мала такі незбагненні переходи» [4, 51], – слушно наголошують дослідники.

Вживане в кожному листі стосовно адресатки «Ваша Милість» («То моя біда, що з Вашою Милістю слушного не маю часу о всім переговорити»), безперечно, данина не лише стилю тої історичної доби, але й вияв пошанування гетьманом чеснот, розуму, краси й почувань дівчини.

Як свідчать опубліковані документи, окрім намиста, гетьман просив Мотрю передати йому відрізану мичку її волосся [7, 130]. А під заголовком «Поступок Христианской совести» зафіксовано донос Кочубея: донька кілька разів посилала Мазепі свою нічну сорочку. «А для чого, те його праведная совість знає» [7, 130].

Другий лист Мазепи Кочубеївні документально підтверджує платонічність їхніх взаємин. Бачимо, як оберігав гетьман від людського осуду, батьківських проклять і церковного неблагословення жіночу гідність Кочубеївни, котрій він, зрештою, радив: «Іди в монастир, а я знатиму, що на той час з Вашою Милістю чинити». Можливо, саме ці

рядки гетьмана спричинили поширений у народі [9, 167] та підхоплений науковцями [18, 28, 97] й письменниками переказ про те, що Мотря пішла в черниці дівочого монастиря Пушкарівської обителі недалеко Полтави, де й померла.

Психологія переживань гетьмана, щирість й експресія його почуттів, драматизм ситуації, у котрій опинилися закохані, пошуки можливостей виходу, – все це зафіксовано в листах із глибокою вірогідністю. Сповнені ніжності, листи водночас відбивають, за висловом вже цитованих авторів, «терпіння великої людини» [4, 47]. Справді, психологічні уступи – зізнання в листах – розкривають могутність темпераменту автора: «Сама знаєш, як я сердечне, шалене люблю Вашу Милість; еще нікого на світі не любив так».

Листи піднімають завісу перебігу подій у родині Кочубеїв: «Тяжко зафрасовалемся (зажурився), почувши же тая катував не перестає Вашу Милість мучити, яко і вчора тоє учинила». Під пером гетьмана проступає таємниця драматизму його страждань: «Тяжко болю на тоє, що сам не могу з Вашою Милістю обширне поговорити, що за одраду Вашій Милісті в теперішнім фрасунку (служку) учинити», «Більш од жалю не могу писати». Часом ситуація штовхала до відчайдушних рішучих вчинків: «Бо юж болш не буду ворогам своїм терпіти, конечно одомщеніє учиню, а якоє, сама побачиш».

Маємо один зразок листа Мотрі Кочубеївни до гетьмана. Це, власне, лаконічна записка, як справедливо, подаючи лист в «Історії Малоросії,» називає його М. Маркевич: «Же хоть сяк, хоть так буде, а любов межі нами не одміниться. Нехай Бог неправдивого карає; а я хоч любиш, хоч не любиш мене, до смерти тебе, подлуг слова свого любити і сердечне кохати не перестану, на злость моїм ворогам» [14, 402]. Текст, як бачимо, засвідчує твердість характеру, послідовну рішучість авторки, непохитність і вірність у своїх почуваннях. Зрештою, образ обраниці українського гетьмана вимальовується із його любовних послань, оскільки Мазепа писав їх, wie der Vogel singt. Рядки записки Мотрі повністю збігаються із словами усної обітници дівчини в час її останньої бесіди із гетьманом у його покоях, котрі нагадує Мазепа коханій у 9 та 11 листах. Можливо, вчений за ними ж і реставрував записку, оригінал котрої він подає у другому томі свого дослідження, а переклад її російською мовою – у п'ятому [14, 248]. Про наявність інших листів у Кочубеївни якоюсь мірою може свідчити лаконічне десяте звертання гетьмана: «Знав би я, як над ворогами помститися, тільки ти мені руки зв'язала. Із великою сердечною тескницею жду од Вашої Милості відомости, а в яком ділі, сама добре знаєш; прошу теди велце, учини мні скорий одвіт на сеє моє писанне, моє серденько [7, 131] (підкр. моє – Ж.Л.). Можна припустити тут, що Кочубеївна своєю жіночою й доччиною душею остерегла вирішальний стосовно його ворогів крок гетьмана. Одначе сама доля невдовзі привела їх до фатального кінця.

Обставини цієї драми та образ Мазепи за його листами можна доповнити ще двома документами із зібрання Бантиш-Каменського. У публікації після листів гетьмана до Мотрі подано жалісливий лист Кочубея до Мазепи та лист гетьмана у відповідь. Відкидаючи категорично звинувачення в блуді, Мазепа тут покликається на вчинок Святої Великомучениці Варвари, котра втекла від батька свого «не в дом Гетманский, але в подлейшее місце, межи овчар, в расщелины каменные» [7, 131–132]. Цікаво, що цей лист, окрім проникливості розуму гетьмана в державних справах, засвідчує шістнадцятирічну толерантність («терпеливість і доброзичливість моя») до Василя Кочубея, попри багатьом великим («Смерти годним») вчинкам останнього. А ще він, як і в листах до Мотрі, підтверджує, не лише розуміння Мазепою, так би мовити, «стилю» родинного життя адресата, а й глибоку обізнаність гетьмана з народною етикою подружніх стосунків, що відбилося у стилістиці листа, зокрема у використанні адресантом двох народних фразеологізмів ідентичного змісту в українському й польському варіантах: «gdzie ogień Żondzi, tam glowa blondzis».

Таким чином, приватні листи гетьмана Івана Мазепи дають всі підстави говорити про високий рівень епістолярної культури в Україні XVII – поч. XVIII ст. «Листи гетьмана Мазепи до Кочубеївни займають в історії українського листування, зокрема любовного, видне місце завдяки своєму високому мистецькому рівневі» [11, 22], справедливо наголошував свого часу дослідник літературної спадщини гетьмана. Історична вартість цих листів має розглядатись у контексті світової епістолярної культури свого часу.

Завдяки автентичним самосвідченням автора листи зафіксували живу людину з її мисленням, переживаннями, почуттями. Отже, вони дають ключ до глибшого розуміння моделі характеру гетьмана як репрезентанта української ментальності. Листи свідчать про висоту духовної культури українців даного історичного періоду. Крім того, приватні листи Мазепи становлять так само важливий етап в історії української мови, тим більше, що після них «традиція приватного листування рідною мовою занепадає» [30, 48].

Г. Приватне листування XVIII ст. в Україні, за авторитетною думкою його видавця й дослідника мовознавця В.Передрієнка, на цьому етапі «дозволяє простежити формування епістолярного жанру в хронологічному, територіальному, почасти навіть соціальному аспектах» [19, 95].

Нас цікавить останній з них не стільки в жанрово-функціональному плані, скільки людинознавчий, психологічний бік листа в контексті історії української культури.

У приватних листах перших десятиліть XVIII ст. ще значною мірою зберігається специфічно українська традиція. У листах наявні виразні

індивідуальні ознаки мови і стилю адресатів: українські народні прислів'я, приказки, фразеологічні звороти; українська народно-розмовна лексика, що відбиває побут людей, їхнє становище в суспільстві, стосунки з адресатами (кореспондентами).

Цікаво, що наявна група лексики, пов'язана із самим процесом листування; найперше лексема «лист» – вона зафіксована у звертанні чернігівського полковника Павла Полуботка від 8 квітня 1720 року до племінника [20, 26–27]. А також інші мовні форми: листовний; писанне яке одібрати; одписати; лист дійшов рук моїх; учинити отвіт (порівняймо із Мазепи ним до Мотрі: «учини мні скорий одвіт») тощо.

Маємо також приклад приватного листа письменника – автора козацького літопису Григорія Грабянки, на той час (18 жовтня 1731 р.) гадяцького полковника, до гетьмана Данила Апостола, написаного староукраїнською літературною мовою, максимально наближеною до народної [20, 56–57].

Лист розповідає про впорядкування Гадяцької греблі й заперечує наклепи власника Гадяцького замку пана Казановича. У листі яскраво контрастує козацький демократизм із панським егоїзмом. Грабянка виказує турботливість про громадську справу, за власний кошт наймає робітників для робіт на греблі, контролює їх навіть у свою відсутність задля військової служби через листовний зв'язок з гадяцьким отаманом, залучає до робіт також державних селян.

Тим часом пан Казанович, тримаючи посполитих як господар Гадяцького замку, зводить наклеп, що ніби гребля угачена його підданими, хоч сам на греблі жодного разу за відсутності полковника не був і власне дворище чужими руками оздобив.

Згодом навіть за арсеналом звертань та заключними підписами в приватних листах можна простежити як поступово витісняється українська традиція не лише в офіційних звертаннях, а й у повсякденному вжитку. Так, на початку XVIII ст. в більшості листів переважали звертання: пане або милостивий пане, добродію або милостивий добродію; поряд з «милостивий пане» до того ж адресата зустрічаємо специфічно козацьке «знатний товаришу бунчуковий» [20, 57].

Суто українське «добродію» вживається поряд з іншими звертаннями в офіційному листі навіть до гетьмана (Григорій Грабенка) [20, 56].

Пізніше, у II пол. XVIII ст., усе частіше з'являються не властиві українцям початкові форми: вельможний господин, початкові форми: вельможный господин, милостивый государь. Досить довго наявні ще й перехідні форми, тобто поєднання української і нової, російської традицій, як-от: «Вельможная і милостивая добродійко!» в листі, датованому 1754 роком [20, 136]. Характерний також приклад мовленнєвого етикету в листі дружини до чоловіка: початок – «Петрусенку, серце!», а заключний підпис – «Вам вседоброжеллательная сожительница ваша Анастасия Николаевна»

[20, 123]. До сестри – «Любезнейшая моя сестрице пані Скоропадські!» [20, 133], а пізніше теж до сестри, але вже в поєднанні з ім'ям по батькові: «Высокомиловитая государыня, сестрице Пелагея Семеновна!»

В останніх двох листах збірника приватних листів XVIII ст. маємо:

1771 року Поморського Данила в офіційному листі з протестом проти самочинного захоплення поля його підданих у селі Коновалівці – «Милостивый государь Павел Григорьевич!» [20, 136]

1776 року Жадко Федір до невстановленої особи з подякою і побажанням усього найкращого вже як звичне звертання навіть у суто приватній справі – «Милостивый государь!» [20, 137]

Отже, на прикладах приватних листів XVIII ст. виразно бачимо зміни в мовленнєвому етикеті листування українців, що, зрештою, відбивають повсюдний наступ Російської імперії проти української мови й культури в цілому. Адже мовленнєвий етикет «відображає сукупність найрізноманітніших чинників (соціальних, історичних, психологічних, культурологічних тощо) і є виразником моральності нації, її духовного всесвіту» [2, 33].

Невипадково пізніше, торуючи шляхи національного відродження в Україні, духовні світочі нашого народу у своєму листуванні практично заперечували невластиві українцям початкові форми звертання в листах, обстоюючи плеканий українським народом упродовж віків моральний дух і красу рідного слова.

Скажімо, Т. Шевченко, адресуючи листа чернігівському поміщику, брату відомого українського мецената Я.В.Тарновському, власне, заперечує в листовній розмові «измятое слово милостивый государь!» [29, 274]

А Леся Українка, звертаючись до української письменниці Н.Кибальчич «Вельмишановна пані товаришко!», зауважує: «Не зову Вас на ймення – «отчество», бо, правду кажучи, «отчества» Вашого я якось не знаю, та й не дуже люблю сей чуженародний звичай величання» [23, 248] (підкресл. моє – Ж.Л.). Щодо «товаришко», то авторка вживає його, за її поясненням, у загальнолюдському контексті, бо це «звичай зватися так межі людьми однакової «зброї», а ми ж обидві «воюємо пером» [23, 248].

Варто зважити при цьому на давнє козацьке звертання «пане-товаришу», як, приміром, у приватному листі I пол. XIX ст. Глинського сотника Олексія Єсимонтовського – «Милостивий пане Іскрицький, знатний товаришу бунчуковий» [20, 57].

Під тиском процесів денационалізації й асиміляції в Україні поступово усталюється традиція листування російською мовою. Щоправда, в інтелігентських колах, зокрема письменницьких, практикувалося листування іноземними мовами. Скажімо, більшість листів Г. Сковороди написані латинською, частина – грецькою мовою. А П. Гулак-Артемівський уже в XIX ст. поряд з російською мовою у своєму

листуванні користувався французькою й польською мовами. Однак загалом листування перших українських письменників початку ХІХ ст. велося російською мовою, за винятком окремих випадків.

Епістолярій І. Котляревського, що дійшов до нашого часу, російськомовний, хоча є підстави у дослідників уважати втрачені листи письменника україномовними [21,8–9].

В українських листах Є. Гребінки, Г.Квітки-Основ'яненка переважно імітувалася комічна манера розповіді, не всі компоненти живої народної мови використовувалися гармонійно й повно, домінантною рисою виступав бурлескний стиль.

Кардинально новим, визначним етапом у розвитку українського епістолярію, як і в інших галузях української культури, стала лише епістолярна спадщина Т.Шевченка.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Skwarczyńska Stefania. Teoria listu. – Lwów, 1937. Тут і далі переклад мій – Ж.Л.
2. Богдан Світлана. Епістолярій Лесі Українки і мовленнєвий етикет українського народу // Українська мова і література в школі. – 1993. – Ч. 2.
3. Борщак І. Мазепа – людина й історичний діяч // Зап. НТШ. Праці історично-філософської секції. За ред. Ів. Крип'якевича. Вип. 1. – Львів, 1933. Подаємо за виданням: Мазепа – людина й історичний діяч. – К., 1991.
4. Борщак І., Мортель Р. Іван Мазепа. Життя й пориви великого гетьмана. – К., 1991.
5. Горський В. Нариси з історії філософської культури Київської Русі. – К., 1993.
6. Грушевський М. Історія української літератури. – Т. II. – К. – Львів, 1923.
7. Источники Малороссийской истории, собранные Д.Н.Бантышем-Каменским и изданные О.Бодянским. – Ч. II, 1691–1722. – Москва, 1859.
8. Костомаров М. Історія України в життєписях визначніших її діячів. Переложив О.Барвінський. Репринтне відтворення видання 1918 р. – К., 1991.
9. Лазаревський А. Заметки о Мазепе // Киевская старина. – 1898. – Квітень. – С. 167; Отрывок старинной рукописи о Кочубее и Искре // Черниговские губернские ведомости. – 1856. – Ч. 35.
10. Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992.
11. Гетьман Іван Мазепа. Писання. Редакція і вступна стаття Є.Пеленського. – Краків-Львів, 1943. Препринт – К., 1992.
12. Лицар ідей не абсурдних Борис Антонечко-Давидович. – Бібліотека журналу «Час». – 1994.
13. Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К., 1989.
14. Маркевич Н. История Малороссии. – Т. 2. – М., 1842.
15. Митрополит Іларіон. Релігійність Тараса Шевченка. Ювілейне видання з приводу 150-ліття з дня народження Т.Шевченка. – Вінніпег, 1964.
16. Наливайко Д.С. Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження // Українська література ХVІ-ХVІІІ ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984.
17. Огієнко І. Українська церква. – К., 1993.
18. Павленко С. Загибель Батурина 2 листопада 1708 року. – Чернігів, 1994.

19. Передрієнко В. Мова староукраїнських епістолярних пам'яток XVIII ст. // Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К., 1989.
20. Приватні листи XVIII ст. Передмова і підготовка текстів В.Передрієнка. – К., 1987.
21. Ротач П. І. Котляревський у листуванні. – Опішне, 1994.
21. Словарь української мови. – Т. IV. – К., 1909.
22. Українка Леся. Збір. творів: У 12-и т. – Т. 12. – К., 1979.
23. Українська література XIV–XVI ст. – К., 1988.
24. Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 частинах. – Ч. 1. – К.: Наукова думка. Основи, 1995.
25. Уманец Ф. Гетьман Мазепа. Историческая монография. – Спб., 1897.
26. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.
27. Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. – М., 1990.
28. Шевченко Т. ПЗТ: У 6-и т. – Т. VI. – К., 1964.
29. Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Жанна Ляхова – кандидат філологічних наук, доцент, співробітник проекту «Шевченківська енциклопедія».

Наукові інтереси: шевченкознавство, українська література в контексті світової літератури.

УЯВНІ Й РЕАЛЬНІ КАРТИНИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ Д. ПАВЛИЧКА

Ганна МАКОВЕЙ (Чернігів)

У статті розглядаються особливості зображення уявних та реальних картин в інтимній ліриці Д.Павличка. Автор простежує, як притаманні молодому Д.Павличку конкретика й реалізм при зображенні життєвих ситуацій і передачі внутрішніх станів ліричного героя в зрілих творах відступають, даючи простір збагаченій досвідом і мудрістю уяві.

The article touches upon the peculiarities of imaginary and real scenes depiction in D.Pavlychko's love lyrics. The author views as realism and concrete definitions peculiar to young D.Pavlychko when depicting life situations and reproducing lyrical character's inner states disappear giving way to the enriched by experience and wisdom imagination.

Як вияв найвищих злетів і найбільшніх падінь людського духу, інтимна лірика розкриває необмежені горизонти для дослідження феномена духовності. Із барвистого масиву інтимної лірики другої половини ХХ століття ми виділили для аналізу творчість Д. Павличка як одного з найбільш яскравих її представників, найоригінальнішого носія українського менталітету, автора поетичних шедеврів, у центрі яких незмінно постає духовно розвинена особистість.

Масштабна й змістовна інтимна лірика Д. Павличка не раз привертала увагу літературознавців. У критичних працях, присвячених творчості Д. Павличка, йшлося про окремі нюанси змісту й форми, про художню вартість його інтимної лірики, наводилися паралелі з історії української та

світової поезії любові (М. Ільницький, А. Макаров, Б. Задура, С. Барабаш, Л. Таран, В. Лесик, Л. Скирда та інші). Серед стильових особливостей Павличкової поезії критики відзначали такі риси, як художню типізацію, прагнення до узагальнення [2, 11], бажання вивільнитися від реалій буденності [8, 71], філософічність та алегоризм, асоціативність [2, 101; 7, 7], потяг до кольорового мислення [5, 148], досконалість форми, чіткість строфічної побудови й водночас експериментування з формою [7, 102]. Однак окремого дослідження, де б за допомогою сучасного інструментарію аналізувалась Павличкова лірика кохання з погляду художності та духовності в чоловічому дискурсі, на сьогодні немає. Аналізуючи взаємодію уявного й реального в поетичному світі Д.Павличка, ми мали на меті наблизитися до розкриття секретів художності інтимної лірики та відстежити особливості буття духовної субстанції у чоловічому самовираженні.

Твори любовної лірики, порівняно з іншими, дають найбільший простір для розкриття найінтимніших куточків душі, для вираження найзаповітніших мрій і думок, для втілення найфантастичніших образів підсвідомості. Блискуча уява автора не дозволила обмежити зображення психічних станів ліричного героя лише реально пережитими картинками, навпаки, він вдало використав величезний потенціал своєї фантазії і створив яскраву галерею уявних образів і картин. Притаманні молодому Д. Павличку конкретика й реалізм при зображенні життєвих ситуацій і передачі внутрішніх станів ліричного героя в зрілих творах відступають, даючи простір збагаченій досвідом і мудрістю уяві.

Уявні поетичні картини втілюють сни, мрії, бажання – усе те, що, приховане в реальному житті, існує в нашій підсвідомості, знаходячи своє матеріальне вираження в мистецтві, творчості й коханні. Передаючи почуття закоханого, автор широко використовує образи, створені й виплекані його фантазією й постає перед нами як талановитий міфотворець, майстер поетичного живопису й творець влучних алегорій. Його уявні картини, як звичайно, тісно переплетені з реальними сценами й разом творять тло для передачі внутрішнього стану ліричного героя. С. Барабаш вдало характеризує прекрасний спалах фантазії Д. Павличка – вірш «Вночі ти входила в море...»: «Як шукала і знаходила людська душа своє місце на перехресті між міфом і реальністю, на правічному дереві життя. Вже згадуване древо життя в його метаморфозах, заборонений гріховний плід, двоє закоханих, місяць і море – все в цьому фантастичному світі живе, рухається, взаємодіє, трансформується, міняє форму, має свій характер. Організовує художньо весь цей світ любов – найбільша загадка вічності. Ніч, морське узбережжя, місячне світло, потаємний шум хвиль – то лише тло для дивовижного міфологічного дійства, в якому реальні та умовні плани неймовірно переплелися...» [1, 14].

Уявні картини, намальовані автором, видають у ньому обдарованого художника. Його живописні віршовані перлини, забарвлені синім і голубим, передають меланхолійний сум пізньої любові. А.Макаров намагався розгадати таїну Павличкової поетичної палітри й розкрити перед читачем техніку його живопису: «На словесну тканину вірша кладуться темні й світлі, гарячі й холодні мазки. В кожному з них якась частка почуття, прихованого від простолінійного сприймання, барвистий відблиск прямо не висловленої думки. ... Синє для Д. Павличка – колір сумної, холодної даліни, образ часу, що безповоротно відходить у минуле. А голуба смерека, що росте з вогню ... – образ палкої і в той же час печальної любові. Ця любов оповита вогнем пристрасті і холодом якогось, поки що незрозумілого смутку» [5, 172]. Колір неба спрямовує думку й поривання героя у сферу духу, на зміну активному, живому коханню приходять платонічне, дещо віддалене почуття.

Характерна риса Павличкової поезії – велика кількість намальованих уявою поета пейзажів. Природа, що оселилася з дитинства в його душі, стала частиною світобачення, дарує уяві безцінний матеріал для передачі почуттів. У поетичному світі Д.Павличка уособленням «Я» ліричного героя, його найглибших переживань часто виступає образ дерева. Еволюція почуттів відтворюється через зображення змін, що відбуваються з одним деревом (перетворення берези в поезії «Зеленим вогнем береза...» як символ динаміки почуттів від цвітіння кохання до осінньої печалі), чи через поступову заміну одного дерева іншим («дерево безлисте» як уособлення душі, позбавленої кохання, з появою любові перетворюється на образи зеленої тополі, квітучої черешні, «яблуні в плодах» у вірші «Дзвенить у зорях небо чисте...»). Подекуди реальний пейзаж трансформується поетовою уявою у таємниче тло дивовижного дійства. Авторове розуміння, відчуття природи просто вражає. Його талант створює такі образи природи, що максимально сприяють втіленню поетового задуму. Ніч, сяйво молодика, приглушені напівреальні образи – вся уявна картина служить для створення ілюзії таємничого дива: «Стерня, наче сніг, біліла / В сяйві молодика. / ... Зоря, вклоняючись небу, / Падала в комиші. / Земля відчувала потребу / Лягати під лемеші» [6, 87].

Таке типове для Д.Павличка переплетення в межах однієї поезії реальних та уявних картин присутнє й у вірші «Сонце намальоване циноброю...». Реальний епізод із життя перетворений фантазією поета на казковий ірреальний світ, де кожне явище чи предмет існує за своїми власними законами. Рух небесних тіл уповільнений, усе випромінює дивовижне світло. Дитячий захват перед таємничими космічними об'єктами, беззахисність, журба за недосяжним і загадковим – такі переживання доносять до нас напівреальні й напівуявні образи поезії.

Напевно, саме завдяки широкому використанню образів природи Павличкові яскраві алегорії вражають своєю реалістичністю. Образ дерева,

у якого коріння міцніше за крила, уособлює самого ліричного героя, який під вагою років не може відірватися від землі й поринути в небо за птахом кохання. «Багрянні крила», що, відірвавшись, залишають «рани нездійсненого польоту», перетворюються на «нові пагони» – такою виразною низкою образів автор зумів передати переживання немолодого ліричного героя, його сум за минулим і надію на повернення в серце весни («Ти оживаєш у мені...»). Ще один яскравий образ, узятий з природи, – бджола, що прилітає по нектар до черешні, де остання втілює авторове бачення жінки як джерела радості, сили, світла. Така, на перший погляд, звичайна картина для проникливого ока митця містить у собі величезний потенціал у розкритті важливих філософських істин («Я прилітав до тебе...»). Немов сама природа, його поезія стає простою й мудрою водночас.

При зображенні реальних картин життя автор звертається до спогадів. Малюючи конкретну ситуацію з минулого, з конкретними дійовими особами, він не просто реально відображає дійсність. Його життєві епізоди ретельно підібрані, й мовна матерія відточена таким чином, щоб викликати в читача певні асоціації й спрямувати думку реципієнта в належне русло. У Д.Павличка реалізм зображення трапляється не часто, стосується в основному конкретики предметів і ситуацій (конкретна дійова особа, місце, послідовні дії). Його реалістичні поезії, немов айсберг, не відкривають повністю думку чи переживання, вони слугують поштовхом, імпульсом до духовної співпраці читача («Були ми в натовпі. Не знаю, як це сталося...», «Відходив поїзд. У вікні...», «На трибуні ти говорила...»).

Оскільки сексуальні переживання найбільш пов'язані зі сферою підсвідомого, вони приховують величезний потенціал для створення уявних образів і картин. Це повною мірою розкрилося в збірці «Золоте ябко». Його еротичні поезії презентують буянню фантазії автора й водночас є цікавим матеріалом для дослідження.

Уявну картину спокуси малює еротична фантазія «Ти дуже гарна, але я з тобою...». Загальне тло поезії якнайкраще відповідає настрою ліричного героя: ліс, «де пахне тіль хмільна, / Де чорт під папороттю голубою / На нас чекає з чаркою вина» [6, 109]. Напівтемрява, хмільний дурман і чорт як елемент спокуси – все це сприяє наступному перевтіленню ліричного героя. Перевтілення в цьому контексті – спосіб дати вихід потаємним бажанням, досягти в уяві того, що неможливе в реальності. Антитезовість і оксюморонність поетичного мовлення передає одномоментний внутрішній стан героя: його вабить і лякає надзвичайно гарний сексуальний об'єкт. Утікаючи у вир еротичних фантазій, ліричний герой уявляє себе конем, а кохану – амазонкою. Незважаючи на страх, йому кортить її завоювати. Кінь, що втілює «сліпі сили первісного хаосу, неприборкані пристрасті й інстинкти» [3, 256], – найвлучніший образ, щоб передати приховані в глибинах підсвідомості еротичні бажання. Цей образ

зустрічається і в інших поезіях Д.Павличка, де несе подібне смислове навантаження («Ти пахнеш, наче конюшина біла...»).

Образ бика («На Лесбосі ніколи не була ти...») уособлює такі суто чоловічі риси – влада, міць, стихійна сила природи. А ставлячи ліричного героя на один щабель із Зевсом, поет наділяє його навіть певною мірою божественності й царственності. Його творча уява перетворила жіночий образ на онуку «златотілої Європи, / Жіночністю просяє ество» [6, 119]. Алюзія міфу про любов Зевса до земної жінки відбиває своєрідне бачення міжособистісних стосунків і передає боротьбу між захопленням і неприйняттям певних рис коханої, що панує в душі ліричного героя.

Поєднання яскравих еротичних фантазій і високої художності дало такі вірші, як «Спадала вниз оголена вода...» та «Мені твоїх поцілунків...». У першому під уявним образом оголеної води легко впізнаємо ледь приховану жіночу постать: «дівчина, що вибігла з ріки». Низка епітетів увиразнює обриси її портрета: «оголена вода / Просяєна, весела, молода», «плоть прозора і нага», «тіло водяне», «мова дзвонкова» [6, 111]. Дівчина життєрадісна, відкрита й легка, у ній – гармонія поєднання сонячної жаги й прозорої звабливості та мінливості води. Цей портрет, сказати б, мрії у поєднанні з рисами чоловічого сексуального ідеалу жінки дає читачеві величезну естетичну насолоду. Подібну функцію виконує й образ сирени злотохвостої у поезії «Мені твоїх поцілунків...», поєднуючи позитивні й негативні характеристики як символ жіночої чуттєвої краси й фатальної спокуси.

Цікавий аспект чоловічої психології сприйняття жінки відкривають спостереження за образами, що уособлюють чи характеризують жіноче лоно. У Павличковій поезії то подекуди відвертий і реалістичний «кучерявий, гострий клин» [6, 105], уже згадане вище «золоте ябко» [6, 105], захопливе й промовисте «лона твого диво» [6, 117], «небес м'якуш» [6, 127], що поєднує в собі семантику хліба й насолоди. «Лона орхідея» [6, 110] – поетичний образ найвищої життєвої мети, що ввібрав символіку краси, родючості, вишуканості. Найяскравіший і найвиразніший образ створено в поезії «У дверях на лєтовищі стояла...»: «Там кучеряві іскри б'ють з волосся / Якогось дивовижного ества, / І ноги ті ідуть навперекосся, / Де янгола вогненна голова / Так дивно поміж ними помістилась...» [6, 118]. Цей образ ще раз засвідчує, що у свідомості ліричного героя жінка постає хитросплетінням рис диявольських і ангельських. У більшості міфологій жіноче лоно описується як таємниче й темне начало, що таїть у собі як звабу, так і небезпеку й загрозу смерті. Подібне уявлення, безперечно, відбилось у процитованій вище поезії. Воно відображає традиційну чоловічий погляд: материнська утроба як тепла, надійна схованка, джерело життя й водночас жіноче лоно як сексуальний об'єкт, проникнення в який пов'язане з подоланням труднощів і з небезпекою [4, 97].

Поряд із такими феміністичними образами автор використовує фалічні символи (плуг, зерно, колос, меч), що висвітлюють переважно глибоко закорінені в його підсвідомій природі традиції землеробства. Образ плуга з поезії «Між персами твоїми – жолобок...» несе класичну семантику чоловічого символу рясноти, достатку, багатства: фалічний плуг проникає в Матір-Землю [9, 282]. Зерно й колос – універсальне уособлення родючості, відродження, продовження життя після смерті – характерні сексуальні образи Павличкової еротичної поезії. Меч як фалічний образ увібрав у себе значення певної чоловічої агресивності, войовничості, активного начала, що долає перешкоди («В блакитному дощі...»).

Така виплекана уявою еротична образність поетичної мови митця відкрила читачам інтимні куточки чоловічої сексуальності й збагатила українську літературу самобутнім даром відвертості в розкритті найпотаємніших стосунків двох.

Спогади й сни, мрії й бажання, невловимі нюанси почуттів і думок, увесь широкий спектр внутрішнього світу, прихованого в глибинах підсвідомості, не видимого оком і не відчутного на дотик, Д.Павличко за допомогою пензля своєї уяви майстерно втілив у блискучу галерею незабутніх образів, які краще за будь-яку реальність доносять до читача голос душі поета.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Барабаш С.Г. «Серце вільне і пісенне...» – К.: Знання, 1989. – 16 с.
2. Ільницький М.М. Дмитро Павличко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1985. – 189 с.
3. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 603 с.
4. Кон І.С. Введение в сексологию. – М.: Медицина, 1989. – 335 с.
5. Макаров А.М. Світ образу: Літературно-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1977. – 268 с.
6. Павличко Д. Золоте ябко: Поезії. – К.: Основи, 1998. – 207 с.
7. Равлів І.П. Творча еволюція Дмитра Павличка (поезія кінця 80-х – початку 90-х років): Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Тернопіль, 1997. – 183 с.
8. Скирда Л.М. Збагну безмежжя неба і числа // Сучасна українська поезія: До тенденцій розвитку. – К.: Вища школа, 1983. – 167 с.
9. Тресиддер Д. Словарь символов: Пер.с англ. – М.: Фаир-пресс, 1999. – 444 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ганна Маковей – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Чернігівського державного університету імені Т.Г. Шевченка.

Наукові інтереси: теоретичне осмислення інтимної лірики.

ЗМІСТ

<i>Василь МАРКО, Ігор ДОБРЯНСЬКИЙ (Кіровоград). СВІТ СЛОВА НА ВІДСТАНІ ДУШІ. МИКОЛІ ЗИМОМРІ – 60.....</i>	3
<i>Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград). ТРАКТАТ ІВАНА ФРАНКА «ІЗ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ» ЯК ПРЕДТЕЧА ВІТЧИЗНЯНОЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ПОЕТИКИ.....</i>	9
<i>Олег БАГАН (Дрогобич). ІДЕЙНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ МОДУС ВІСНИКІВСТВА (ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЯВИЩА).....</i>	21
<i>Світлана БАРАБАШ, Вікторія БАРАБАШ (Кіровоград). ЧАСОПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ ПЕЙЗАЖУ ЛІНИ КОСТЕНКО: ПРОЦЕСУАЛЬНІСТЬ І ПОДІЙНІСТЬ.....</i>	41
<i>Олександр БІЛОУС (Кіровоград). НАЦІОНАЛЬНИЙ КОЛОРИТ: ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ.....</i>	51
<i>Ольга БІЛОУС (Кіровоград). ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТРАДИЦІЯ У КОНТЕКСТІ ПЕРЕСМНОСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОСВІДУ.....</i>	61
<i>Тетяна БІЛЕНКО (Дрогобич). СЛОВО САКРАЛЬНЕ І ПРОФАННЕ В РЕМІНІСЦЕНЦІЯХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР (ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ЗАСАДИ ГЕРМЕНЕВТИКИ).....</i>	68
<i>Юрій БОРЕВ (Москва). МЕТАПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРОВЕДЕННЯ: ПРИРОДА, КУЛЬТУРА.....</i>	82
<i>Оксана БРОДСЬКА (Дрогобич). ТВОРИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В КРИТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ПЕРЕКЛАДАХ ВАСИЛЯ СТУСА.....</i>	84
<i>Володимир ВИШИНСЬКИЙ (Дрогобич). ОСОБИСТІСТЬ У ВИМІРАХ НАТУРАЛІСТИЧНОГО ОБ'ЄКТИВІЗМУ (ЗІСТАВЛЕННЯ ДРАМ Ґ. ГАУПТМАНА ТА В. ВИННИЧЕНКА).....</i>	91
<i>Alois WOLDAN (Wien, Österreich). IVAN FRANKOS «BORYSLAWER ZYKLUS» IM KONTEXT DER POLNISCHEN LITERATUR.....</i>	104
<i>Валентина ГАЛИЧ (Луганськ). ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....</i>	113
<i>Олександр ГАЛИЧ (Луганськ). ОСОБЛИВОСТІ ЩОДЕННИКА АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА.....</i>	121
<i>Оксана ГОЛЬНИК (Кіровоград). ПОЕЗІЇ-ПІСНІ Т. ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ (ДО ПИТАННЯ «Т.ШЕВЧЕНКО І ФОЛЬКЛОР»).....</i>	129
<i>Jarosław HRYCKOWIAN (Koszalin). TWÓRCZOŚĆ IWANA FRANKI W PRZEKŁADACH I KRYTYCE POLSKIEJ W LATACH 1945 – 2004...138</i>	138
<i>Роман ГРОМ'ЯК (Тернопіль). МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ, ТЕКСТОВА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ТА ОБРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ...152</i>	152
<i>Kazimierz DENEK (Poznań). UNIWERSYTET: PONAD CZASEM I PRZESTRZENIĄ 157</i>	157
<i>Ігор ДОБРЯНСЬКИЙ (Кіровоград). ІСТОРИОГРАФІЯ ПРИВАТНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ.....</i>	169
<i>Орест ДОРОФТЕЙ (Дрогобич). ЦИВІЛІЗАЦІЙНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ ІВАНА ФРАНКА.....</i>	185

Нінель ЗАВЕРТАЛЮК (Дніпропетровськ). «ГРАТОВАНІ» ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ДИСИДЕНСТВА	195
Іван ЗИМОМРЯ (Дрогобич). ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСОБИСТІСНИХ НАЧАЛ ЯК СКЛАДОВА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА: ДО ПИТАННЯ ПРО ЛОГІКУ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ	203
Anna KARPÍŃSKA (Białystok). NEURODYDAKTYCZNE STRATEGIE W PROCESIE KSZTAŁCENIA	213
Галина КЕМІНЬ (Дрогобич). ФРАНКОМОВНА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МАРКА ВОВЧКА	225
Марина КОВАЛИК (Кіровоград). І. ФРАНКО І В. ВИННИЧЕНКО: У ПОШУКАХ МОДЕРНОЇ ГЕРОЇНІ	231
Вернер КОРТГААЗЕ (Берлін). ПРО ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ УЧИТЕЛІВ І ДОСЛІДНИКІВ ЗА ДОЛЮ ЛЮДСТВА (КОНЦЕПЦІЯ ЯНА АМОСА КОМЕНСЬКОГО)	240
Тарас КРЕМІНЬ (Миколаїв). ІСТОРІОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ «ТИХОЇ ЛІРИКИ» Л. ТАЛАЛАЯ	253
Людмила КРАСНОВА (Дрогобич). ЛІНА КОСТЕНКО: «ВІН – ДАНТЕ. ЙОМУ ТІЛЬКИ ТИСЯЧА ЛІТ» (РОЗДУМИ НАД РЯДКАМИ ЛИШЕ ОДНОГО ТЕКСТУ)	260
Жанна ЛЯХОВА (Київ). УКРАЇНСЬКИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ: ІСТОРІЯ, СУСПІЛЬНА ГЕНЕЗА, ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА	270
Ганна МАКОВЕЙ (Чернігів). УЯВНІ Й РЕАЛЬНІ КАРТИНИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ Д. ПАВЛИЧКА	288

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія: Філологічні науки (літературознавство)

Випуск 69

Частина 1

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 31.10.2006. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 19,54. Тираж 300. Зам. № 4584_1.

*РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.
Тел.: (0522) 28 59 84.
Факс.: (0522) 24 85 44
E-Mail.: mails@kspu.kr.ua*