

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)
Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)
Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

ISSN 2307-1222

DOI 10.32782/2307-1222.2023-55

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 55
Заснований 1993 року
Випуск присвячено пам'яті професора Романа Теодоровича Гром'яка

Issue 55
Founded in 1993
The issue is dedicated to the memory of Professor Roman Teodorovych Hromiak



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Всі права захищені.

Жодна частина цього журналу не може бути передрукована чи відтворена без письмового дозволу видавця - ТНПУ (Україна), UJK (Польща)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Лабащук Оксана – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Вільчинська Тетяна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри загального мовознавства і слов'янських мов, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Гарасим Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології та методики навчання англійської мови, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Грицак Наталія – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Дацків Ольга – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології та методики навчання англійської мови, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Женюхова Катарина – доктор філософії (славістика та слов'янські мови), доцент, професор Інституту славістики ім. Яна Станіслава САН, професор кафедри словацької мови та літератури Університету Кирила і Мефодія в Трнаві, Словаччина

Крижановська Ольга – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна

Луцак Наталія – доктор педагогічних наук, кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Мазуркевіч Міхал – доктор філологічних наук, професор, професор Інституту літературознавства і мовознавства, Університет ім. Яна Кохановського в Кельце, Польща

Навольська Галина – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Присяник Оксана – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри управління соціальними комунікаціями, Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця, Україна

Сендерська Йоанна – доктор філологічних наук, професор надзвичайний, професор Інституту літературознавства і мовознавства, Університет імені Яна Кохановського в Кельце, Польща

Слижук Олеся – кандидат педагогічних наук, доцент, провідний науковий співробітник відділу навчання української мови та літератури, Інститут педагогіки Національної академії педагогічних наук України, Україна

Сорока Ольга – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри соціальної роботи та менеджменту соціокультурної діяльності, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Україна

Яценко Таміла – доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу навчання української мови та літератури, Інститут педагогіки Національної академії педагогічних наук України, Україна

Друкується за рішенням ученої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 1 від 29 серпня 2023 р.)

Видання «Studia Methodologica» зареєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:

Серія КВ № 16439-4911Р від 31.12.2009 р.

Періодичність: 2 рази на рік.

Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою оригіналу

All rights reserved

No part of this journal may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher - TNPU (Ukraine), UJK (Poland)

EDITOR IN CHIEF

Labashchuk Oksana – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literatures and Methods of their Study, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Vilchynska Tetiana – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of General Linguistics and Slavic Languages, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Harasym Tetiana – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of English Philology and English Language Teaching Methods, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Hrytsak Nataliia – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literatures and Methods of their Study, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Datskiv Olha – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of English Philology and English Language Teaching Methods, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Žeňuchová Katarína – Doctor of Philosophy (Slavic Studies and Slavic Languages), Associate Professor, Professor of Jan Stanislav Institute of Slavistics, Slovak Academy of Sciences, Professor of the Department of Slovak Language and Literature of University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Slovakia

Kryzhanovska Olha – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Ukrainian and Foreign Literature, Luhansk Taras Shevchenko National University, Ukraine

Lupak Nataliia – Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy and Methodology of Primary and Preschool Education, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Mazurkiewicz Michał – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Institute of Literary Studies and Linguistics, Jan Kokhanowski University in Kielce, Poland

Navolska Halyna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Languages, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Prosiannyk Oksana – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of Social Communications Management, Simon Kuznets Kharkiv National University of Economics, Ukraine

Senderska Joanna – Doctor of Philological Sciences, Professor is extraordinary, Professor of the Institute of Literary Studies and Linguistics, Jan Kokhanowski University in Kielce, Poland

Slyzhuk Olesia – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Leading Researcher of the Ukrainian Language and Literature Teaching Department, Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Ukraine

Soroka Olha – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Social Work and Management of Sociocultural Activities, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

Yatsenko Tamila – Doctor of Pedagogical Sciences, Senior Research Fellow, Chief Researcher of the Department of Teaching Ukrainian Language and Literature, Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Ukraine

It is printed by the decision of the Academic Council of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (Protocol No. 1 from 29 August 2023)

Journal “Studia Methodologica” is registered by the Ministry of Justice of Ukraine
(Certificate of State Registration of Printed Mass Media: Series KV No. 16439-4911P dated 31.12.2009
Periodicity: 2 times a year.

The editors do not always share the views of the authors. Materials are printed in the original language

ЗМІСТ

ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА РОМАНА ТЕОДОРОВИЧА ГРОМ'ЯКА.....	6
Наталія АСТРАХАН ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРЕДМЕТИЗАЦІЇ.....	7
Мар'яна ГІРНЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА: ВИМІР ПРОБЛЕМАТИКИ.....	20
Луїза ОЛЯНДЕР МЕТОДОЛОГІЯ ПРОФЕСОРА РОМАНА ГРОМ'ЯКА.....	39
Władysław GORODETSKI, Martyna KRÓL-KUMOR STAROTESTAMENTOWY WĄTEK <i>BABILONU JAKO</i> PIERWOWZÓR SYMBOLU <i>BABILONU WIELKIEGO</i> W APOKALIPSIE JANA.....	57
Magdalena Ambra WÓJCIK LIRYKA LINY KOSTENKO W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI (DYLEMATY TŁUMACZA).....	67
Ольга КРИЖАНОВСЬКА УКРАЇНСЬКО-КИТАЙСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКО-ЯПОНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ В КОМПАРАТИВНОМУ ВИМІРІ.....	78
Анастасія СЕМ'ЯНІВ КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У ПІДРУЧНИКАХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ.....	86
Катерина ТРАЧУК КОНЦЕПТ «БАГАТСТВО» В СУЧАСНИХ ВІРУВАННЯХ УКРАЇНЦІВ: СПОСОБИ ЗАКЛИКАННЯ ГРОШЕЙ.....	97
Інна ЯКУШЕНКО НАПРЯМИ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ ДОРΟΣЛИХ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ.....	105

CONTENTS

IN MEMORY OF PROFESSOR ROMAN TEODOROVYCH HROMYAK.....	6
Natalia ASTRAKHAN ARTISTIC INTERPRETATION AS AN OBJECT OF LITERARY STUDIES: METHODOLOGICAL ASPECTS.....	7
Maryana HIRNYAK INTELLECTUAL CODE IN THE FICTION BY IVAN FRANKO: THE DIMENSION OF PROBLEMS.....	20
Luiza Oliander METHODOLOGY OF PROFESSOR ROMAN HROMIAK	39
Władysław GORODETSKI, Martyna KRÓL-KUMOR THE OLD TESTAMENT IMAGE OF <i>BABYLON</i> AS A PROTOTYPE OF THE SYMBOL OF <i>BABYLON THE GREAT</i> IN THE APOCALYPSE OF JOHN.....	57
Magdalena Ambra WÓJCIK LYRIC POETRY OF LINA KOSTENKO IN POLISH TRANSLATION (TRANSLATOR’S DILEMMAS).....	67
Olha KRYZHANOVSKA UKRAINIAN-CHINESE AND UKRAINIAN-JAPANESE LITERARY RELATIONS IN A COMPARATIVE DIMENSION.....	78
Anastasiia SEMIANIV COMPETENT APPROACH TO INSTRUCTIONS FROM FOREIGN LANGUAGE.....	86
Kateryna TRACHUK THE CONCEPT OF “WEALTH” IN MODERN BELIEFS OF UKRAINIANS: WAYS OF CALLING MONEY.....	97
Inna YAKUSHENKO DIRECTIONS OF LEARNING TECHNIQUES FOR TEACHING FOREIGN LANGUAGE TO ADULT LEARNERS.....	105

ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА РОМАНА ТЕОДОРОВИЧА ГРОМ'ЯКА

Професор Роман Гром'як займає особливе місце серед науковців України.

Народився Роман Теодорович 21 березня 1937 року у селі Глушин Бродівського району на Львівщині. Навчався у Бродівському педучилищі та Львівському педінституті, який невдовзі перевели до Дрогобича, тому закінчував Дрогобицький державний педагогічний інститут імені І. Франка. Вчителював на Хмельниччині та Тернопільщині. Закінчив аспірантуру при Львівському університеті, став кандидатом філософських наук, викладав у вузах Донецька і Тернополя. З 1979 року працював у Тернопільському державному педагогічному інституті, згодом – університеті. Доктор філологічних наук, професор, дійсний член Академії наук вищої школи України, дійсний член НТШ, професор Українського вільного університету



у Мюнхені (Німеччина), Ягеллонського університету (Польща), від 1995 року творець і багаторічний завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету. Впродовж 2001–2013 років очолював створену при кафедрі Спеціалізовану вчену раду по захисту кандидатських дисертацій. Був першим головою обласної ради Всеукраїнського товариства української мови «Просвіта» імені Тараса Шевченка.

Науковий світ України високо оцінив літературознавчі праці вченого. Серед них: «Літературно-художній образ» (1970), «Цілісний аналіз художнього твору» (в співавторстві, 1970), «Естетичне освоєння дійсності» (1972), «Естетика і критика» (1975), «Іван Франко. Краса і секрети творчості» (у співавторстві, 1980), «Громадянськість і професіоналізм. Соціальна відповідальність критики» (1986), «Що доведено життям» (1988), «Поетика» (у співавторстві, 1992), «Давнє і сучасне» (1997), «Історія української літературної критики від початків до кінця XIX віку» (1999), «Орієнтації. Дискурси. Розмисли» (2007), численні статті в газетах, журналах, наукових збірниках.

На початку дев'яностих учений, очоливши обласну організацію Демократичної партії України, зайнявся політикою. Враження від адміністративної роботи та політичної діяльності Роман Гром'як відтворив у двох книгах спогадів-роздумів: «Вертеп, або як я став народним депутатом СРСР» (1992), «Вертеп-2, або У хащах влади» (1995) та збірці статей «Культура, політика, інтелігенція» (1996). Дві книги «Вертепу» – це яскрава інтелектуальна проза з численними подіями, іменами, фактами, вчинками, характерами, тут і поезія, і художня проза, наука, політика, спогади, філософія – все це проходить крізь серце автора.

Майже в усіх його книгах, дослідженнях, статтях-рецензіях, виступах політична, як слушно підкреслював Григорій Сивокінь «школа філософських знань, школа естетики, що допомагає йому бути глибоким, доказовим у судженнях і про літературу, і про літературознавство і про політику».

Саме Роману Гром'яку вдячні тисячі філологів України за появу фундаментального «Літературознавчого словника-довідника» (1997; 2006).

Впродовж наукової діяльності професор Роман Гром'як підготував понад 30 кандидатів і докторів наук.

Помер вчений на 78-році життя 3 травня 2014 року в Тернополі.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРЕДМЕТИЗАЦІЇ

Наталя АСТРАХАН

*доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка,
вул. В. Бердичівська, 40, м. Житомир
ORCID: 0000-0002-4087-2466
astrakhannatala@gmail.com*

У статті розглядаються шляхи літературознавчої предметизації художньої інтерпретації, характеризуються основні вектори обґрунтування методологічних засад пізнання цього явища в контексті сучасного гуманітарного знання й, зокрема, теорії літератури. Як продуктивні щодо дослідження художньої інтерпретації методологічних площин визначаються взаємозв'язки між онтологічною герменевтикою, філософією діалогу та літературною антропологією. Серед арсеналу літературознавчих методів найбільш перспективними в плані вирішення зазначеної проблеми виявляються рецептивна естетика, генетично пов'язана із літературознавчою феноменологією, та постструктуралістська парадигма, в межах якої особливого значення набувають концепція множинності інтерпретацій та інтермедіальні студії.

У статті визначається роль художньої інтерпретації у структурі буття літературного твору, що постає у множинності процесів творення і відтворення (сприйняття, розуміння, інтерпретації). Ці процеси, не підлягаючи стовідсотковій обсервації внаслідок своєї чисельності й приватності, передбачають діалогічну взаємодію багатьох людей, які беруть участь у своєрідній культурній естафеті, залучаючись до збереження, оновлення й відтворення традиції читання і літературно-художньої творчості. У зазначеній системі координат кожний художній твір може бути охарактеризований як художня інтерпретація попереднього твору, а ідеальний читач – це автор художньої інтерпретації, тобто нового твору, що, своєю чергою, стає об'єктом інтерпретації, запрошує інших читачів/авторів до буття/розуміння у просторі інтерпретації та її інтерсуб'єктивної перевірки.

Ключові слова: літературний твір, художня інтерпретація, рецептивна естетика, онтологічна герменевтика, філософія діалогу, літературна критика.

ARTISTIC INTERPRETATION AS AN OBJECT OF LITERARY STUDIES: METHODOLOGICAL ASPECTS

Natalia ASTRAKHAN

*Doctor of Science (Dr. habil.) in Philology, Docent,
Head of the Department of Germanic Philology and Foreign Literature
Zhytomyr Ivan Franko State University,
40 V. Berdychivska Str., Zhytomyr
ORCID: 0000-0002-4087-2466
astrakhannatala@gmail.com*

The article deals with the ways of viewing artistic interpretation as an object of literary studies and describes the main vectors of substantiation of the methodological foundations of understanding this phenomenon in the context of modern humanitarian knowledge and, in particular, literary theory. The interconnections among ontological hermeneutics, the philosophy of dialogue and literary anthropology are defined as productive methodological frameworks in the study of artistic interpretation. The most promising methods of literary studies in terms of solving the afore-referenced problem include receptive aesthetics, which is genetically related to literary phenomenology, and the post-structuralist paradigm within which the concept of multiple interpretations and intermedial studies gain particular significance.

The article defines the role of artistic interpretation in the structure of the existence of a literary work in the multiplicity of creation and reproduction processes (perception, understanding, interpretation). These processes, not subject to hundred-percent observation due to their numerousness and privacy, presuppose the dialogical interaction of many people who participate in a kind of cultural relay race, taking part in the preservation, renewal and reproduction of the reading and creative writing tradition. Each work of art in this coordinate system can be characterized as an artistic interpretation of the previous work, and the ideal reader is the author of an artistic interpretation, that is, a new work, which, in its turn, becomes the object of interpretation, encouraging other readers/authors to the existence/understanding in the space of interpretation and its intersubjective verification.

Key words: *literary work, artistic interpretation, receptive aesthetics, ontological hermeneutics, philosophy of dialogue, literary criticism.*

Постановка проблеми. Значущість художнього творення і відтворення у загальнокультурному просторі розкриває передусім процес інтерпретації. Здійснюючи інтерпретацію твору та її міжсуб'єктну перевірку, читач включається у діалогічні взаємини з автором й іншими людьми, причетними до вербалізації оприявнених художнім твором буттєвих смислів. Отже, усвідомлює й формує себе як особистість, котра ідентифікує власне «я» у спільноті, об'єднаній розумінням та переживанням актуальних для всіх її представників смислів. Процеси

інтерпретації, спрямовані на твір мистецтва, являють собою повноту інтерпретаційних можливостей конкретної людини, затребуваних повсякчас усіма (будь-якими) подіями індивідуального та загального життя. Твір, функціонуючи як художня модель дійсності, акумулює її загадковість, адресовану пізнавальній активності особистості, що стає передумовою діяльної присутності людини у світі. Інтерпретуючи твір мистецтва, суб'єкт відповідає на значущі проблеми онтологічного й антропологічного характеру, витворюючи індивідуальну конфігурацію взаємодії «я» зі світом, що може бути наділена тією чи іншою мірою ефективності стосовно проектування особистісного майбутнього та ступенем актуальності для інших. У цьому плані художня інтерпретація набуває особливого значення: починаючи самостійне існування як окремого і самодостатнього художнього твору, вона, своєю чергою, перетворюється на об'єкт інтерпретації, залучаючи до власної міжсуб'єктної перевірки всіх потенційних реципієнтів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Є певний розрив між філософським (герменевтичним) баченням феномену інтерпретації у загальнокультурному вимірі [4; 5; 12] й обґрунтуванням засад реалізації її конкретних варіантів, наприклад, художньої інтерпретації та її різновидів – перекладу, театральної постанови, кінематографічної візуалізації, живописного й музичного ілюстрування і т.п., чому присвячується значно більше уваги [9; 11]. Так, аргументуючи необхідність застосування принципів компаративістики щодо дослідження художнього перекладу, І. Лімборський цитує думку Ф. Брунет'єра про необхідність пояснення кожного окремого літературного твору через інші твори, що передували йому або йшли за ним [10, с. 84], тобто підкреслює художньо-інтерпретаційні зв'язки між творами й визначає художній переклад у термінах інтерпретації та реінтерпретації. Певні вектори подолання зазначеного розриву намітив В. Іванишин [7], але у контексті його міркувань художня герменевтика і літературно-корпоративна критика як основні види художньої інтерпретації виявились наближеними відповідно до металітератури та письменницької критики, що, на наш погляд, не дає можливості побачити всієї повноти досліджуваного об'єкта, редукує його в процесі предметизації. Сучасне літературознавство, зосередившись передусім на проблемах літературознавчої інтерпретації та її методологічних засадах, зокрема герменевтиці [3; 6; 8] та рецептивній естетиці [13; 15], поки що досить дистанційовано дивиться на проблему художньої інтерпретації, визначення її місця у системі художньої практики та значення для наукової рефлексії.

Метою статті є спроба предметизації художньої інтерпретації як важливого складника буття літературного твору та окреслення методологічних засад її літературознавчого пізнання.

Виклад основного матеріалу дослідження. За М. Гайдегером, справжнє буття здійснюється як розуміння. Отже, художня інтерпретація мистецького твору передбачає синтез трьох максимумів, які встановлюють параметри екзистенційно-онтологічного розуміння (буття/розуміння, що, живлячись досвідом екзистенції, надбудується над ним): гносеологічний максимум (розкриття пізнавального потенціалу

мистецького твору як художньої моделі дійсності); діалогічний максимум (комунікативна наснаженість процесів творення та відтворення, звернутих водночас до автора інтерпретованого твору й реципієнтів твору-інтерпретації, існування якого неначе запрошує до участі у його інтерсуб'єктивній перевірці); персоналістичний максимум (формування творчої особистості через продукування художнього тексту нового мистецького твору як простору, відкритого для особистісного зростання у всіх актуальних для суб'єкта напрямках, через вивершення художньої цілісності, що є свідченням досягнутої цілісності особистості). Окреслені інтерпретативні максимуми визначають основні методологічні вектори, актуальні для літературознавчого осягнення феномену художньої інтерпретації:

- онтологічна герменевтика, що за смислами твору вбачає смисли буття і у такий спосіб акцентує значущість художнього моделювання дійсності у фікційному просторі тексту/твору та буттєвих процесів у його прочитанні/розумінні;

- філософія діалогу, що розглядає естетичну комунікацію у контексті діалогічної взаємодії «я» та іншого, обмін цілісними художньо-естетичними висловлюваннями як передумову любовного відкриття іншої людини, без якого самопізнання та пізнання світу не видаються можливими;

- літературна антропологія, для якої артефакти, що втілюють досвід мистецтва, стають свідченням про людину, шляхом до її пізнання як суб'єкта та самопізнання (пізнання себе у межах і за межами герменевтики суб'єкта [16]).

Якщо розуміти вказані напрями методологічних пошуків сучасного літературознавства досить широко, можна погодитись, що названі парадигми взаємоповнюються і можуть вбирати у себе напрацювання, сформовані у просторі суміжних або допоміжних методологічних площин. Так, погляд на художній текст як семіотичну систему, завдяки якій розгортається естетична комунікація (Ю. Лотман), дозволяє акцентувати на теренах структурально-семіотичної предметизації досліджуваного об'єкта й онтологічно-герменевтичний (відкриття за значеннями моделі смислу семіотичного моделювання суб'єкта та об'єкта пізнання), і діалогічний (перетин аналітичного коду автора і синтетичного коду читача), і особистісний (телеологічна трансформація суб'єкта шляхом створення тексту як простору здійснення автокомунікації) аспекти художнього творення і відтворення. Власне, Ю. Лотман визначає специфіку художнього тексту через здатність породжувати нові художні тексти, що вочевидь має безпосереднє відношення до художньої інтерпретації. У межах постструктуралістської літературознавчої парадигми для дослідження художньої інтерпретації важливими виявляються стратегії та поняттєвий інструментарій інтермедіальних студій, що уможливають фіксацію й характеристику міжмистецьких проявів художньої інтерпретації як своєрідного інтерсеміотичного перекладу художньої мови літератури мовами інших видів мистецтва – музики, образотворчого мистецтва, художньої фотографії, кінематографії тощо. Затребуваними також стають постструктуралістські уявлення про інтертекстуальність, які дозволяють відстежувати текстопороджувальні процеси у діахронічній глибині Тексту (з великої літери, за Р. Бартом),

встановлюючи відносини між різними рівнями вихідного твору і його художньої інтерпретації, їх генотекстом та фенотекстом (поняття Ю. Крістевої).

Оскільки продуктивне існування у сфері культури неможливе без мови – дому буття, за М. Гайдеггером, – твір літератури, як і мистецтво слова загалом, отримує універсальний статус у мистецькому просторі. Висловлювання – така форма особистісної репрезентації, яка завжди тяжіє до подієвої повноти, притаманної літературному твору з його художньою цілісністю, а загально-мистецький діалог і синтез як спосіб досягнення гармонізації буття так або інакше постійно відбуваються у просторі художньої літератури. У межах кожного літературного твору, що, конкретизуючись у особистісному сприйнятті (Р. Інгарден), звучить, опрацьовуючи буттєві ритми, зображує, витворюючи цілісну картину світу, формує об'ємний образ людини, що стає мірою для світу, вибудовує композиційно-архітектонічне ціле, постійно напружується і знімається кордон між територією фікції й дійсністю, що примушує читачів відчувати себе водночас і всередині і ззовні мистецького світу, на перетині різних буттєвих площин, кожна з яких потребує іншої, розкриває себе через зіставлення із нею відповідно до логіки метафоричного мислення/бачення, що про неї писав О. Потебня. Отже, художня література як найбільш довершений і духовно наснажений з п'яти класичних, за Г.В.Ф. Гегелем, видів мистецтва (архітектура, скульптура, живопис, музика, поезія) вбирає у себе можливості всіх інших, працюючи зі словом як вторинним мистецьким матеріалом, уже навантаженим культурними смислами, трансформованим функцією первинного моделювання (поняття Ю. Лотмана), одухотвореним особистісним омовленням досвіду життя у численних стохастичних актах доестетичної комунікації. Крім цього, розгортання мовлення між різноманітними культурними практиками – культовими і побутовими, естетичними й неестетичними, офіційно-регламентованими й довільними (фамільярними та інтимними, за М. Бахтіним), дає слову як матеріалу художньої літератури можливість об'єднувати різні сфери існування/буття, перемикаючи реєстри, випрацьовуючи передумови для утворення несподіваних цілостей, застосовуючи можливості й чинники мистецького творення задля гармонізації реальної дійсності.

Вторинність мистецьких процесів розуміння, комунікації та самопрезентації стосовно розгортання вихідних культурних традицій і пов'язаних з ними первинних мовленнєвих актів [2, с. 415], локалізованих у екзистенційно-історичному просторі, збільшує свободу адресантів та адресатів літературно-художніх висловлювань. Те, що таке висловлювання «розігрує» [2, с. 415] ситуацію конкретного спілкування, створює передумови для її художньої символізації, тобто уможливорює колосальне збільшення потенціалу смислопородження, а також виводить комунікацію за межі конкретного простору і часу, збільшуючи і чисельність потенційних комунікантів, і міру їх зацікавленості діалогом, до якого їх не спонукають з необхідністю жодні соціально-історичні обставини та чинники. Навіть якщо читання художньої літератури як діяльність передбачене певними суспільними інституціями (академічними, творчо-виробничими, дослідницько-аналітичними

тощо), а вибір творів для прочитання підказаний подіями сьогодення, сам процес входження у простір літературного твору, перебування у межах створюваного ним фікційно-художнього світу може бути лише особистісно мотивованим і вільним (відповідно до міркувань Г.В.Ф. Гегеля про реалізацію свободи суб'єкта як головної мету справжнього мистецтва – самодостатнього, позбавленого будь-яких прагматичних цілей).

У окресленому контексті стає зрозумілим, що художня інтерпретація літературного твору є необхідним виявом його функціонування у системі культури, яке надалі будемо називати буттям. Буття літературного твору – це сукупність процесів його художньо-естетичного творення та відтворення, суб'єктами яких виступають автор і всі реципієнти художнього тексту незалежно від характеру їхньої читацької діяльності, успішності рецепції, адекватності розуміння, довершеності інтерпретації. Зрозуміло, що всі явища й процеси, що визначають феномен буття літературного твору, не можуть бути охоплені літературознавчим дослідженням повністю. Це виявляється в принципі неможливим, адже більшість суб'єктів відтворення літературних творів не залишають письмових свідчень про особливості їх рецепції, розуміння й інтерпретації. Такий стан речей кардинально не змінив й Інтернет, хоча завдяки йому можливості сформуванню й поширенню відгуків щодо прочитаної книги у звичайних читачів значно збільшилися. Навіть у випадку, коли читач у тій чи тій формі розповідає про свій досвід прочитання певного художнього тексту, ця розповідь неминуче буде лишати враження неповноти, частковості рефлексії щодо набутого досвіду. На думку Р. Барта, ніщо не відомо про те, як читач «розмовляє із книгою», прагнучи перетворитися на неї [16]. Судити про те, як відгукнулось його художнє висловлювання у духовному бутті іншої людини, автор конкретного твору може лише у ситуації, коли йому пощастить стати реципієнтом тексту, що містить у собі художню інтерпретацію створеного ним. Хоча автори бувають незадоволені потрактуванням їхніх творів (наприклад, С. Лема не влаштувала кіноверсія роману «Соляріс», створена А. Тарковським), поява художньої інтерпретації є найкращим аргументом на користь того, що певний твір відбувся саме як художній – став простором події співбуття принаймні двох людей – автора і читача, котрий своєю чергою перетворився на автора і розгортає власне самодостатнє художнє висловлювання. Твір, який є художньою інтерпретацією іншого твору, розглянутий саме з такого погляду – в якості творчо-діалогічного відгуку на факт художнього висловлювання іншої людини, розкриває сутність художньої творчості, що полягає також і у трансляції способу художнього омовлення буття-розуміння, мистецькому пошуку «доброго співрозмовника», його запрошенні до участі у діалогічній естафеті творення себе і світу в просторі тексту художнього твору.

У цьому плані кожний новий твір постає як художня інтерпретація певного попереднього твору (або творів), кульмінаційний момент, найповніший вияв його буття. Суперечить цьому судженню тільки відсутність вичерпної інформації про коло читання й особливості рецептивного досвіду авторів, проблемність встановлення

художньо-інтерпретаційної зумовленості виникнення більшості творів. Але наявні численні приклади, коли така зумовленість очевидна, не потребує доведення. Так, скажімо, новела Е.Т.А. Гофмана «Дон Жуан» (1812) – один із вершинних моментів буття однойменної опери А. Моцарта (1787), буквально зафіксований у тексті твору відгук на неї. П'єса Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» (1939) – важливий факт одного з найбільш інтенсивних прочитань-відтворень повісті Г.Я.К. Гріммельсгаузена «Життєпис пройдисвітки й бродяги Кураж» (1669).

У ситуації, коли факт художньої інтерпретації є очевидним, твір-інтерпретація, як правило, посідає місце інтерпретованого у межах конкретної традиції, певного ряду творів (змінюючи, як зазначав Т.С. Еліот, уявлення про весь цей ряд) або започатковує його існування у межах традиції іншої, там, де раніше підстав для цього не було. Так, п'єса К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» (1588–89) стала більш популярною, ніж середньовічна німецька легенда, відображена у народній книзі про чаклуна й чорнокнижника доктора Йоганна Фауста, надрукованій Йоганном Шпісом (1587), а філософська трагедія Й.В. Гете «Фауст» (1774–1831), своєю чергою, перетягнула читацьку увагу на себе, відсунувши на периферію цікавості читачів драматичний твір К. Марло. Зауважимо, що тривала робота Й.В. Гете над головним задумом його життя буквально свідчить про форми, яких може набувати актуалізація буття певного літературного твору в просторі творчої еволюції конкретної особистості.

Про історію, розказану Г.Я.К. Гріммельсгаузенем, нині згадують передусім у зв'язку із п'єсою Б. Брехта, а образ Фауста асоціюють з трагедією Й.В. Гете. Якщо зазначена заміна не відбувається, це говорить про слабкість художньої інтерпретації, можливо, про її запрограмовану автором-інтерпретатором другорядність. Так, п'єса Г. Байєрля «Пані Флінц» (1961), незважаючи на велику популярність у певний період історії Східної Німеччини, не змогла замінити Брехтову «Матінку Кураж», так точно, як «Антигона» Ж. Ануя (1943) та обробка Б. Брехта (1948) [1, с. 244–249] не посіли місце знаменитої трагедії Софокла (442 р. до н.е.) у відповідній низці творів. Наведені приклади підтверджують той факт, що акцентована ідеологічна забарвленість або навіть ангажованість, щільна прив'язка твору до потреб політичної ситуації, болючих суспільних проблем сьогодення шкодять художності, звужують діапазон мистецьких впливів. Це провокує появу нових творів-інтерпретацій або взагалі повертає до попередніх етапів художньої еволюції, тих її феноменів, що несуть у собі як потенціал подальшого творення усю повноту художності й зумовлених нею художньо-інтерпретаційних можливостей.

Показовими є випадки художньої інтерпретації авторами своїх творів. Скажімо, філософська казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» (1943) може бути розглянута як художня інтерпретація книги «Планета людей» (1938) [1, с. 312–313], де у фіналі з'являються образи Маленького Моцарта і троянди, важливі у створюваному автором контексті, але наділені смисловим потенціалом, що значно його перебільшує, вимагає окремого контексту для власної реалізації. І оскільки художня інтерпретація виявилась переконливою, вона стала

більш популярною у читачів, ніж вихідний твір, більш затребуваною читацькою аудиторією, яка саме із казкою «Маленький принц» асоціює творчу особистість Антуана де Сент-Екзюпері. Отже, художня інтерпретація проявляє особливості функціонування механізмів творчості як у межах діяльності одного автора, так і у кордонах літературного процесу загалом. Можливо, слово «механізм» не є вдалим для позначення сутності процесів творчості, що завжди постають як особистісно значущі й водночас діалогічно звернені до іншого. Але воно виокремлює важливість понад-особистісного складника творчого процесу, що повсякчас залишається вільним і тим не менш підпорядковує себе загальнокультурним процесам пізнання й вираження, ревізії цінностей й побудови цілісної картини світу, розвитку художніх форм і збереженню мистецьких традицій у межах тієї спільної роботи, яку, за словами Ліни Костенко, «треба робить» не зволікаючи. Саме про послідовність і наступність мистецької роботи у межах загальнокультурної естафети творення говорить поняття «художня інтерпретація», що вказує на необхідність постійного поглиблення розуміння буття й вдосконалення форм його втілення, підхоплення напрацьованого досвіду, мистецької відповідальності за збереження (тобто невпинне відтворення й оновлення) мистецьких традицій.

Звернімо увагу на те, що позиції автора і читача однаково актуальні для розгортання процесів творення і відтворення: автор має перейти на позицію читача, перечитуючи текст у ході його творення, доопрацьовуючи його саме з огляду на бажане для автора читацьке сприйняття; читач не зможе сприйняти твір у всьому його художньому багатстві й зрозуміти у повноті смислової глибини, якщо не перейде на позицію автора, задаючись питанням про те, чому слугує та або інша особливість організації тексту, на що працює та або інша подробиця створюваного автором поетичного світу. Перше є більш очевидним для літературознавчого усвідомлення. На думку М. Наумана, читач – це не лише «реальна історична особистість, що контактує з уже готовим твором» і відіграє «певну роль у подіях, що розігруються після того, як твір виник», як адресат він «присутній уже у самому процесі літературної творчості» [17]; але в той момент, коли цей процес розгортається, у «момент письма наявний лише один конкретний читач: сам автор» [17, с. 164]. М. Науман виокремлює три основні функції адресата, перша і третя з яких реалізуються за межами естетичного світу твору, точніше, у тих суміжних з ним сферах, де, власне, розгортається буття твору, локалізується діяльність його суб'єктів:

– це образ читача у свідомості автора, що виступає «однією з форм, у яких реалізується авторське ставлення до соціальної дійсності» [17, с. 165], образ, що несе на собі відбиток змінюваних разом із дійсністю долітературних уявлень автора про людину і світ;

– адресат письма, який виступає однією з детермінант, впливовою щодо «побудови естетичного світу твору», а саме виявляється причетним до вибору матеріалу, теми і сюжету, виразних засобів, стилю й техніки письма [17, с. 167];

– адресат художнього висловлювання, що стає «медіумом тексту», посередником між завершеним твором і реальним читачем, спрямовуючи читацьку

діяльність у рчище, задане авторським задумом, забезпечує «комунікативний контакт між твором і реальним читачем у бажаному для автора плані» [17, с. 167].

Для того щоб перша і третя функції могли набути художньо-естетичного виміру у мистецькому просторі твору, потрібно, щоб сам текст містив у собі постійне коливання між позицією адресанта та адресата висловлювання, амбівалентність погляду, відкритість зображуваного до зміни точки зору й перспективи бачення. Отже, йдеться не лише про необхідність для читача зайняти позицію іманентного адресата художнього висловлення, щоб реалізувати повною мірою естетичний потенціал художнього тексту, на чому наполягає рецептивна естетика, але й про рух до позиції іманентного адресанта – ідеального автора твору, за яким стоїть його реальний автор. Автор, як і читач у процесі авторського творення, у ході читацького сприйняття-відтворення постає у аналогічних іпостасях-функціях:

- долітературні уявлення про автора – представника спільноти митців, абстрактні уявлення про конкретну людину, про яку зібрана певна інформація, інтерпретована відповідно до панівних стереотипів або всупереч їм;

- іманентний автор – творець художнього тексту, репрезентований феноменом цілісності літературного твору, всіма чинниками художнього стилю, адресант художнього висловлювання;

- сконструйований реальним читачем амбівалентний образ автора – художньо-естетичний (ідеальний) та екзистенційно-життєвий (реальний) водночас, ґрунтований на особистісному естетичному та позаестетичному досвіді, образ іншого, до якого веде естетична комунікація, діалог, що розгортається у просторі літературного твору.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Зазначене бачення внутрішньої діалогічності тексту/твору не лише не виходить за межі настанов рецептивної естетики, але й перебуває у суперечності із провідною тезою постструктуралістського літературознавства про «смерть автора» як передумову «народження читача». Тобто, відроджуючи автора й читача як необхідних один одному суб'єктів діалогічної взаємодії, окреслена концептуалізація літературно-художньої творчості повертає їй онтологічне значення. «Розігрування ситуації діалогу» – перехід автора на позицію читача в процесі творення і читача на позицію автора в процесі відтворення тексту – роблять цей текст художнім, здатним перетворити уявлюваний діалог на буттєвий, втілений у подію «зустрічі» автора та читача на рівні духовного співбуття людей, що на ньому заснована цілість будівлі культури і соборність людства, об'єднаного творенням цієї цілості. З іншого боку, запрограмована художнім текстом можливість переходу читача на позицію автора стає передумовою для «народження» нового автора, отже, для появи нового літературного твору як художньої інтерпретації твору попереднього. «Ідеальний читач» (поняття У. Еко) літературного твору – це не критик, а автор наступного твору, запорука відтворення не лише традиції читання, але й традиції творення літературних творів.

Професійний літературний критик у своїй діяльності втілює рівновагу між авторським і читацьким полюсами тексту/твору, які відповідним чином

зміщуються у ситуації, коли ми маємо справу з письменницькою або читацькою критикою. Критик свідомо реалізує переходи з читацької на авторську позицію і у протилежному керунку й робить це зміщення позиції основою власного висловлювання, що конституюється саме як репліка-відповідь на художнє висловлювання автора твору, письмо, котре, за свідченням Р. Барта, створює дистанцію щодо твору. Хоча серед функцій літературної критики, яка, за визначенням Р. Барта, посідає місце між читанням і наукою, є функція самопрезентації, що наближає критичне висловлювання до художнього, для їх ототожнення підстав вочевидь не досить. Критичне висловлювання не набуває статусу самодостатнього. Воно має своїм предметом певний художній твір з тими його характерними ознаками, які спроможний побачити критик, спираючись на наявні в межах конкретної літературно-критичної традиції напрацювання щодо предметизації літературного твору як об'єкта критичного осягнення. Тобто, за Р. Бартом, функціонує на рівні мета-мови, спрямованої на пізнання мови твору як певного об'єкта [16]. Поки такий предметний зв'язок із оцінюваним критиком твором залишається актуальним, про художню інтерпретацію не йдеться: вона з'являється там, де вихідний художній твір у своєму знаковому функціонуванні відступає перед дійсністю, за художньою метафорою відкривається позамистецький предмет пізнання – людина і світ у їх взаємозв'язку, буття, опосередковано репрезентоване феноменом художньої цілісності. Природою знака, характером метафори займається літературознавство й дотична до нього літературна критика. Займається саме на теоретичному рівні, моделюючи його (аналітична модель художнього тексту) або процес його функціонування (інтерпретаційна модель літературного твору) [1]. Художня інтерпретація, маючи на меті по-новому художньо репрезентувати і у такий спосіб концептуалізувати буття, зміщує вихідний твір, трансформує знак не лише на рівні означника, але й означуваного (або, якщо використовувати поняття О. Потебні, зовнішньої і внутрішньої форми), тобто створює новий знак, додає його до певної мистецької художньої системи. Тому художня інтерпретація, як правило, розгортається у просторі іншого виду мистецтва – реалізується як екранізація, інсценізація, ілюстрування тощо (інтерсеміотичний переклад). Або переноситься у простір іншої національної мови і відповідної національно-літературної традиції (переклад). Якщо ж художня інтерпретація з'являється у межах того ж виду мистецтва і національної літератури, вона передбачає зміну родової, жанрової, художньо-стилістичної визначеності – вихід за кордони передбачуваної автором вихідного твору художньо-естетичної парадигми.

Предметом уважного розгляду в контексті подальшого дослідження мають стати питання, покликані уточнити теоретико-методологічне бачення літературної творчості як художньої інтерпретації, серед яких найбільш продуктивними, на наш погляд, виявляються такі:

– якими є основні позалітературні підстави для характеристики одного твору як художньої інтерпретації іншого (свідчення автора, читачів, літературних критиків, суб'єктів художньої інтерпретації – режисерів, ілюстраторів, композиторів тощо);

– які еквівалентності потребують встановлення на рівні формальної організації двох творів (предмет зображення, часопросторові закономірності, фабула або окремі фабульні мотиви, сюжетні мотиви, персоносфера або окремі персонажі; особливості предметної чи текстуальної композиції; наративна структура, мовно-стилістичні прийоми, ритмічна організація, лексичні пласти, активовані у художньому мовленні, інтертекстуальні переформування, цитування одним текстом іншого), щоб можна було говорити про генетичну спорідненість «сміслової реальності» обох текстів [10, с. 79]);

– чи можлива побудова типології трансформацій на рівні «означника» й «означуваного», що супроводжують художню інтерпретацію як механізм літературно-художньої творчості;

– чи можна говорити про існування поряд із «діалогічною» художньою інтерпретацією «полілогічної», яка передбачає створення нового художнього твору в результаті художньої інтерпретації кількох (багатьох) творів, як подібна «полілогічна» художня інтерпретація узгоджується із такими явищами, як впливи, запозичення, інтертекстуальність, множинність текстових кодів, про яку розмірковував Р. Барт;

– чи наявна принципова відмінність між літературними творами, які створюються як художні інтерпретації творів інших видів мистецтва, й творами літератури, що є результатом художньої інтерпретації;

– як архаїчні форми художньої інтерпретації, що супроводжували рух від міфології до мистецтва, від колективної (народної) творчості до індивідуально-авторської проявляються на рівні сучасних художньо-інтерпретаційних процесів;

– що споріднює конкретний літературний твір з універсальним гено-текстом міфологічно-релігійного гатунку, виводить його буття за межі конкретної літературної епохи у «великий час» світової літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астрахан Н.І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. (Серія «Монограф»).
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 406–415.
3. Врубель Лукаш. Герменевтика. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 56–113.
4. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
5. Гайдегер Мартін. Дорогою до мови / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
6. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації : монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 286 с.

7. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури : навчальний посібник / упоряд. тексту П.В. Іванишина. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с. (Серія «Альма матер»).
8. Квіт С. Виміри філософської герменевтики. *Слово і час*. Київ : Фенікс, 2007. № 5. С. 17–27.
9. Левко У.Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2010. 20 с.
10. Лімборський І. Транслаторика в контексті проблем літературознавчої компаративістики: рецепція – інтерпретація – реінтерпретація. *Біблія і культура*. 2016. № 17. С. 79–84.
11. Матвійчук У. Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики. *Слово і час*. 2016. № 1. С. 80–86.
12. Рікер П. Про інтерпретацію. Після філософії: кінець чи трансформація? / упоряд. К. Байнес. Київ : Четверта хвиля, 2000. С. 312–333.
13. Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.
14. Фуко М. Герменевтика суб'єкта. Курс лекцій у Коллеж де Франс, 1982. Витримки. URL : <http://socio.125mb.com/mishel-fukogermenevtika-subekta-22531.html> (дата звернення: 17.03.2023).
15. Червинська О.В. Рецептвна поетика: Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
16. Barthes R. Critique et vérité. Paris : Editions du Seuil, 1966. 79 p.
17. Nauman M. Autor – Adressat – Leser. *Weimarer Beiträge*. 1971/11. S. 163–169.

REFERENCES

1. Astrakhan, N.I. (2014). *Buttia literaturnoho tvoruu: Analitichne ta interpretatsiine modeliuвання: monohrafiia* [Genesis of a literary work: Analytical and interpretive modeling: monograph]. Kyiv: Akademydav. 432 p. (Seriiia «Monohraf») [in Ukrainian].
2. Bakhtin, M. (1996). Vyslovliuvannia yak odyntsia movlennievoho spilkuvannia [Utterance as a unit of speech communication]. In: *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Anthology of world literary and critical thought of the 20th century]; za red. M. Zubrytskoi. Lviv: Litopys. P. 406–415 [in Ukrainian].
3. Vrubel, Lukash (2008). Hermenevtyka [Hermeneutics]. In: *Literatura. Teoriia. Metodolohiia* [Literature. Theory. Methodology]; per. z polsk. S. Yakovenka; uporiadk. i nauk. red. D. Ulitskoi. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». P. 56–113 [in Ukrainian].
4. Gadamer, H.-G. (2001). *Hermenevtyka i poetyka* [Hermeneutics and poetics]. Kyiv: Yunivers. 288 p. [in Ukrainian].
5. Haidegger, Martin (2007). *Dorohoiu do movy* [Road to language]; per. z nim. V. Kamianets. Lviv: Litopys. 232 p. [in Ukrainian].
6. Hermenevtyka i problemy literaturoznavchoi interpretatsii: monohrafiia [Hermeneutics and problems of literary interpretation: monograph]; za red.

- R. Hromiaka]. Ternopil: Redaktsiino-vydavnychiy viddil TNPU. 286 p. [in Ukrainian].
7. Ivanyshyn, V.P. (2010). *Narysy z teorii literatury: navchalniy posibnyk* [Essays on the theory of literature: teaching manual] / uporiad. tekstu P.V. Ivanyshyna. Kyiv: VTs «Akademiia». 256 p. (Serii «Alma mater») [in Ukrainian].
 8. Kvit, S. (2007). Vymiry filosofskoi hermenevtyky [Dimensions of philosophical hermeneutics]. *Slovo i chas* [Word and time]. Kyiv: Feniks. Vol. 5. P. 17–27 [in Ukrainian].
 9. Levko, U.E. (2010). Hermenevtychni aspekty kinointerpretatsii khudozhnoho tvororu (na materialy ekranizatsii khudozhnoi prozy Stanislava Lema) [Hermeneutic aspects of film interpretation of a work of art (on the material of the film adaptation of Stanislaw Lem's literary prose)]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06 "Teoriia literatury". Ternopil. 20 p. [in Ukrainian].
 10. Limborskyi, I. (2016). Translatoryka v konteksti problem literaturoznavchoi komparatyvistyky: retseptsiia – interpretatsiia – reinterpretatsiia [Translatorika in the context of the problems of literary comparative studies: reception – interpretation – reinterpretation]. *Bibliia i kultura* [The Bible and culture]. Vol. 17. P. 79–84 [in Ukrainian].
 11. Matviichuk, U. (2016). Perspektyvy interpretatsii literaturnykh tvoriv kriz pryzmu muzyky [Perspectives of interpretation of literary works through the prism of music]. *Slovo i chas* [Word and time]. Vol. 1. P. 80–86 [in Ukrainian].
 12. Riker, P. (2000). Pro interpretatsiiu [On interpretation]. In: *Pislia filosofii: kinets chy transformatsiia?* [After philosophy: end or transformation?] / uporiad. K. Baines. Kyiv: Chetverta khvyliia. P. 312–333 [in Ukrainian].
 13. Syvokin, H.M. (2006). *U vymirakh sprymannia. Teoretychni problemy khudozhnoi literatury, yii istorii ta funktsii* [In the dimensions of perception. Theoretical problems of fiction, its history and functions]. Kyiv: Feniks. 304 p. [in Ukrainian].
 14. Fuko, M. (1982). *Hermenevtyka subiekta. Kurs lektsii u Kollezhi de Frans, 1982. Vytrymky* [Hermeneutics of the subject. A course of lectures at the Collège de France, 1982. Excerpts]. Retrieved from: <http://socio.125mb.com/mishel-fukogermenevtika-subiekta-22531.html> [in Ukrainian].
 15. Chervynska, O.V. (2001). Retseptyvna poetyka: Istoryko-metodolohichni ta teoretychni zasady [Receptive poetics: Historical, methodological and theoretical foundations]. Chernivtsi: Ruta. 56 p. [in Ukrainian].
 16. Barthés, R. (1966). *Critique et vérité* [Criticism and truth]. Paris: Editions du Seuil. 79 p.
 17. Nauman, M. (1971). Autor – Adressat – Leser [Author – Addressee – Reader]. *Weimarer Beiträge* [Weimar contributions]. Vol. 11. S. 163–169. УДК 82.09 DOI 10.25128/2304-1222.23.55.03

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА: ВИМІР ПРОБЛЕМАТИКИ

Мар'яна ГІРНЯК

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0002-1396-2888*

У статті окреслено основні проблеми художньої прози Івана Франка, які дають змогу запропонувати інтелектуальний код для відчитування текстів письменника. Аналіз низки романів та оповідань Франка засвідчив, що найважливішу роль в інтелектуалізації Франкової прози відіграє національно-ідеологічна, суспільно-політична, філософська та літературознавча проблематика. Автор порушує питання самоідентифікації народу, добровільної чи вимушеної асиміляції, кризи національної ідентичності, діалогу між інтелігенцією і народними масами, єдності та згуртованості, що за умови чесної цілеспрямованої діяльності можуть призвести до бажаної мети – добробуту суспільства й консолідованої нації. Філософська проблематика пов'язана з питаннями про відносність поступу та істини, сенс людського існування, взаємини людини з Богом, іншою людиною та Іншим у собі, таємниці Божого промислу, боротьбу між добром і злом у світобудові. Іван Франко порушує у художній прозі також літературознавчі питання – про сутність і призначення мистецтва, психологію творення та рецепції художнього тексту, множинність інтерпретацій та різні рівні розуміння літературного твору.

***Ключові слова:** інтелектуальна проза, проблематика, філософські рефлексії, національна ідентичність, основи суспільності, Божий промисел, призначення мистецтва, розуміння тексту.*

INTELLECTUAL CODE IN THE FICTION BY IVAN FRANKO: THE DIMENSION OF PROBLEMS

Maryana HIRNYAK

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Theory of Literature and Comparative Literature of Ivan Franko
National University of Lviv
ORCID: 0000-0002-1396-2888*

The article deals with the fiction by Ivan Franko, in particular, with the main issues that enable to propose the intellectual code for reading the writer's text. The analysis of a

set of Franko's novels and stories proves that the intellectualization of the fiction by Ivan Franko is mainly provided by national and ideological, social and political, philosophical as well as literary criticism problems. The author raises the issue of the people's self-identification, voluntary or forced assimilation, the crisis of national identity, the dialogue between intellectuals and ordinary people, unity and cohesion, which, under the condition of honest purposeful activity, can lead to the desired goals, namely, the welfare of society and consolidated nation. The philosophical problems are represented by the issues of the relativity of progress and truth, the meaning of human existence, relationship between a human person and God, another person or other self, the mystery of divine providence, the struggle between good and evil in the world. In his fiction, Ivan Franko also draws attention to the literary criticism problems, namely, to the essence and purpose of art, psychology of creation and perception of an artistic text, the plurality of interpretations along with the different levels of understanding the literary work.

Key words: *intellectual fiction, problems, philosophical reflections, national identity, foundations of society, divine providence, purpose of art, understanding of text.*

Постановка проблеми. Феномен інтелектуальної прози у світовій літературі та в українському письменстві асоціюється передусім із ХХ століттям, адже саме в цей період письменники активно впроваджували у свої твори персонажа, який, шукаючи істину, вдавався до численних філософських рефлексій із приводу універсальних проблем людського існування. Переважно таким творам була притаманна діалогічність (інтелектуальний діалог як наративна стратегія, діалог свідомостей та діалог текстів, зокрема інтертекстуальність), ослаблена фабульність та відкриті фінали, параболічність хронотопу тощо.

Важливо розуміти, що інтелектуальна проза, зокрема, в українській літературі ХХ століття, не виникла раптово. В останній третині ХІХ і особливо на зламі ХІХ і ХХ століть простежуємо тенденцію до інтелектуалізації письма та до філософичності. Персонажами творів (Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Бориса Грінченка) поступово стають представники інтелігенції, а отже, письменники починають порушувати ті проблеми, які хвилюють їхнє середовище. У художніх творах кінця ХІХ – початку ХХ століть відчувається діалог із найновішими філософськими пошуками епохи, а також тяжіння до універсалізму мислення, бажання порушити вічні теми через апелювання до світової культури й історії (варто згадати драму ідей Лесі Українки чи ніцшеанський дискурс Ольги Кобилянської). Важливу роль у становленні інтелектуальної прози ХХ століття відіграє насамперед творчість Івана Франка.

Інтелектуалізація творів письменника виявляється на різних рівнях: проблематики, наративних структур та параболічності мислення. **Мета** цієї статті – з'ясувати, як працює інтелектуальний код у художній прозі Франка на рівні проблематики, до яких проблемних сфер апелює автор, які ракурси порушених проблем відкриває і як різні перспективи бачення тих чи інших питань забезпечують діалог свідомостей у Франковому тексті.

Стан дослідження проблеми. У 1990-х роках видатні літературознавці неодноразово відзначали філософсько-інтелектуальний вимір творчої спадщини Франка. Роман Гром'як наголошував, що Франко «в усі періоди своєї творчості і світоглядної еволюції звертав увагу на роль національних традицій... і тих загальнолюдських, універсальних засад...» [5, с. 115]. Оксана Пахльовська акцентувала на тому, що з іменем Франка пов'язана «радикальна інтелектуалізація української культури» [21, с. 27], «прилучення її до тем і моделей загальноєвропейського і загалом світового літературного процесу» [21, с. 21]. Іван Денисюк запропонував навіть трактувати Франкові погляди як «оригінальну еволюційно вироблену філософську систему» – «франкізм» [9, с. 248]: «Розпрошуючи алмази інтелекту, помножуючи грані свого таланту, хисту на різних полях діяльності, Франко не переставав бути художником *par excellence*. Він становить цілу епоху художнього мислення не лише в українській, а й у світовій літературі» [9, с. 250]. Такі акценти видаються особливо глибокими і доречними, адже вони засвідчують, що у творчості Франка можемо говорити навіть про існування «системи» ідей і поглядів, яка органічно поєднується з поетикою мистецького образу.

На філософсько-інтелектуальний вимір Франкової прози вказували вже сучасники письменника. Зокрема, Еліза Ожешко в листі до митця писала: «Мені здається, що саме Ви, шановний добродію, призначені влити більшу суму філософського елемента в неї (українську літературу. – *М. Г.*), ніж досі вона його має, й розширити її психологічні обсяги. Роблю цей висновок з двох Ваших повістей «*Voia constrictor*» і «На дні», що відзначаються дуже філософською глибиною думки» [1, с. 120]. Показово, що тенденцію до філософізації письменника простежує навіть у тих творах, які, на відміну від романів «Перехресні стежки» чи «Лель і Полель» (написаних пізніше), дуже рідко сьогодні згадують у контексті досліджень інтелектуалізму у прозі Івана Франка. У кожному разі «філософська глибина думки» притаманна прозі Франка в різні періоди його творчості.

Наприкінці ХХ і в перші десятиліття ХХІ століття дослідники художньої прози Івана Франка простежували її філософську тональність та тяжіння до параболічності (Іван Денисюк [8; 9], Тамара Гундорова [7], Ярослава Мельник [18], Микола Легкий [14], Юрій Горблянський [4]), акцентували на «введенні інтелектуально-публіцистичного елемента» (Леонід Новиченко [19, с. 11]), відзначаючи, що «знаходимо в пізнього Франка... переростання публіцистичної прямолінійності у філософську багатовимірність» (Микола Ільницький [12, с. 256]), що в останні десятиліття ХІХ і на початку ХХ століть «шукання Франка в галузі прози йшли від суспільно-психологічного до філософсько-психологічного роману, повісті, новели» (Микола Ткачук [23, с. 6]). Прагнучи з'ясувати феномен «багатопроблемності» роману Франка (Любомир Сенік [22, с. 249], Тарас Пастух [20, с. 50]), літературознавці наголошували на тому, що проза Франка порушує цілу низку питань – «національних, соціальних, філософських, психологічних, морально-етичних, політичних, педагогічних, історіософських, теологічних,

навіть літературознавчих, причому здійснює це на синхронному й діахронному зрізах» (Микола Легкий [15, с. 6]).

Виклад основного матеріалу дослідження. Якщо в інтелектуальному романі персонажем, з яким пов'язані філософські рефлексії, здебільшого є митець, учений, мандрівник чи самітник-мудрець, то у Франковій прозі це або народні мудреці, на зразок Захара Беркута з однойменного твору, або переважно представники інтелігенції, які беруть активну участь у суспільно-політичному житті міста: адвокати Євгеній Рафалович («Перехресні стежки») і Владко Калинович («Лель і Полель»), журналіст Начко Калинович («Лель і Полель»); філолог Хома із серцем чи правник Хома без серця («Хома з серцем і Хома без серця»), студент медицини Віденського університету, народовець Борис Граб («Не спитавши броду»), представники польського (чи полонізованого) аристократичного середовища («Основи суспільності») тощо. Саме такий «профіль» персонажів і, відповідно, посилена увага до соціальних і національно-культурних проблем давали підставу дослідникам стверджувати, що «освічені герої Франкової прози... часто не виростають у виразних інтелектуалів, діючи переважно в координатах своєї “ідеологічної функціональності”» [4, с. 690]. У таких твердженнях є частка істини, однак, по-перше, спектр проблем, які порушує Франко не обмежується згаданою сферою, по-друге, навіть національна чи соціальна площина дає змогу робити висновок про Франка-мислителя, який відкриває різні ракурси і грані згаданих проблем.

Однією з найважливіших і найбільш помітних у художній прозі Івана Франка є **національно-ідеологічна проблематика**, у якій можна простежити кілька аспектів. Насамперед це проблема *самоідентифікації народу і його визнання у світі*. У романі «Лель і Полель» на бенкеті у братів Калиновичів українець-редактор наголошує, що найважливішою громадською справою має бути пробудження почуття самостійності Русі, але учасники розмови не можуть дійти до спільного бачення кордонів цієї великої й могутньої Русі: один каже: «від Тиси до Амуру!»; інший – «від Тиси до Есмані!»; піп-депутат радить говорити «тільки про нашу святу Галицьку Русь» [24, т. 17, с. 350], а радник взагалі відмовляється висловлювати свої погляди з огляду на те, що він – цісарсько-королівський службовець. Неспроможність (чи небажання) визначитися з територіальними межами своєї країни і нації насправді закорінена не лише в амбіціях чи страхіві. Персонажі стикаються з проблемою, яку згодом окреслив Дмитро Донцов: «Замість вкласти в поняття нації велику ідею, високу ціль, що стояла б понад “партикулярним”», свій патріотизм вони принизили до «регіоналізму» [10, с. 111]; а без «всеобіймаючої ідеї, ідеї опанування духового, економічного і політичного нації... ми все лишимося нацією уярмленою, провінцією, народом, що житиме роздвоєною душею» [10, с. 216].

У кожному разі проблеми із самовизначенням сприяють тому, що найближчі сусіди – перейняті власним патріотизмом або з не надто ґрунтовними знаннями етнографії чи географії (подібно до Густі з роману «Не спитавши броду») –

не розпізнають поміж польським і московським народом ще вісімнадцятимільйонного народу русинів, і Борисові Грабу доводиться наводити аргументи щодо самодостатності руського народу. Такі дискусії переростають у розлогі інтелектуальні діалоги, адже навіть Густя, яка через брак знань не може гідно опонувати (спершу Борисові, а потім батькові), поступово з пасивного учасника діалогу виростає у вдумливого дискусанта: «Граб видається мені серйозним і розумним чоловіком, несклонним до забави і до мрій», а «хто нам поручить, що й наш патріотичний ідеал... що та наша Польща від моря до моря не покажеться такою мрією, витвором розогненої фантазії?» [24, т. 18, с. 362].

Найцікавішими є ті фрагменти Франкового тексту, де персонажі порушують питання про те, як і наскільки людина *відчуває свою причетність до тієї чи іншої нації*. Бурмістр Рессельберг із роману «Перехресні стежки» – жид, але польський патріот. Приналежність до жидівської нації (не релігії) не є для нього великою приємністю; своє жидівство він намагається приглушити, а то й «вирвати з коренем», хоч і не може це зробити остаточно. У розмові з Вагманом бурмістр замислюється, що означає «почувати себе жидом», чи досить для цього зберегти жидівську віру, чи обов'язково мати «почуття спільності... з жидівською масою» [24, т. 20, с. 387]. Розмірковуючи над «ідентичністю націй», Монсеррат Гібернау слушно акцентує на низці факторів, які об'єднують представників нації в одну спільноту: «віра у спільну культуру, історію, спорідненість, мову, релігію, територію, момент заснування і призначення – з різною інтенсивністю – спонукає народи заявляти про свою особливу національну ідентичність» [25, с. 11].

Наявність різних чинників національної ідентичності дуже добре розуміє Вагман. Саме тому він звертає увагу, що з релігії багато жидів зробили собі «подушку», на якій може вигідно спочивати власне сумління. Дотримуючись форми, але проганяючи зміст, жиди-асимілянти «стару жидівську душу розірвали надвоє» [24, т. 20, с. 388]. У старій жидівській душі одна половина – це «огонь старих пророків», запал тих, хто боронив Єрусалим від римлян, а друга – та, що виховалась у Єгипті в тяжкій неволі, кланялася в пустині золотому теляті, бунтувала проти Мойсея, не хотіла повертатися з Вавилону до Палестини, вела лихварські інтереси в Ніневії, тобто та, яка хоче панувати над світом, але знехтувала наказ Святого Письма навчатися в бджоли і мурашки, натомість «ходила на науку до павука і давно перевершила його в його хитрощах» [24, т. 20, с. 389]. Жиди-асимілянти нібито зреклися лише формальностей (наприклад, пейсів), але насправді це зречення стало знаком глибокої переміни у власній душі: «Ви перестали любити своє плем'я, його традицію, перестали вірити в його майбутнє... лишилося тільки своє «я», своя сім'я, мов одна тріска з розбитого корабля... пробуєте... знайти іншу батьківщину, купити собі іншу, нерідну матір. Чи не дурите ви себе самих, коли вірите, що та інша мати полюбить і пригорне вас як своїх рідних?» [24, т. 20, с. 389–390].

Асиміляція призводить не лише до кризи (національної) ідентичності, а й інколи становить загрозу для фізичного існування народів – і сильнішого,

і слабшого. Вагман звертає увагу, що жиди зазвичай асимілюються не з тими народами, на чийй землі живуть, а з дужчими. Цей факт підтверджує Рафалович, який дорікає бурмістрові, що всі вулиці в місті названі іменами польських королів, гетьманів і патріотів, які ніколи тут не працювали, а жоден напис не нагадує, що це місто лежить на Русі і має руську минувшину. Завдаючи шкоди, зокрема руському народові, на думку Вагмана, жиди-асимілянти уподібнюються до цигана, що рубав гілляку, на якій сидів, адже визискування русинів рано чи пізно призведе до «пожежі руської ненависті» [24, т. 20, с. 393]. Замислюючись над Франковими спостереженнями щодо «формування національної свідомості (українця, чи поляка, чи єврея)», Роман Гром'як не випадково акцентував на їх актуальності «в контексті міжнаціональних стосунків народів, змушених (навіть поза їхньою волею) жити в одній державі, з одним правом, але з різними національними інтересами, віровизнанням, різною історичною пам'яттю» [5, с. 115].

Якою важливою ця проблема була для Івана Франка, доводить навіть частотність звернення до неї автора у своїх творах. Уже в першій редакції роману «Петрії і Довбуцуки» Ісаак Бляйберг на з'їзді «чесних і учених жидів» наголошує, що час обдумати способи, «якими можемо статися не угнетателями і не п'явками того народу, котрий нас живит, но його братьми і бодай матеріальними помічниками» [24, т. 14, с. 161]. У другій редакції твору письменник ставить питання ще глибше – про «витворення між галицькими жидами інтелігенції, яка, не цураючися жидівської віри та національної традиції», шукала би спільного ґрунту для праці «з інтелігенцією руською та польською» [24, т. 22, с. 465].

Про актуальність проблеми національної асиміляції для українців свідчить роман «Лель і Полель», зокрема, один показовий приклад: український піп, що є депутатом сейму, визнає себе русином, але він проти «вічних сварок й суперечок про народність, про мову», бо «всі в одного бога віримо» [24, т. 17, с. 344]. Національне перемир'я для нього цілком прийнятне за умови закриття українських гімназій, адже «добрих священників можуть випускати і німецькі та польські заклади» [24, т. 17, с. 345]. Навіть більше: своїх дітей він посилає до німецької гімназії, щоб їм було легше у світі, а української мови, на його думку, досить для сільського вжитку. У цьому контексті не можна не згадати міркувань самого Івана Франка, який у праці «Поза межами можливого» стверджував: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації» [24, т. 45, с. 284].

З національною проблематикою у художній прозі Івана Франка тісно пов'язана *проблематика суспільно-політична*, однак у цій площині думка автора набуває нових ракурсів. Зокрема, письменник ставить питання про те, *що має стати основою суспільності*. У романі «Основи суспільності» друзі Адася Торського провадять бесіди на національно- і суспільно-політичні теми. Вони можуть, як пан Калясантий, висловлювати симпатії до демократизму, але насправді всі сходяться

на одному: політика має бути шляхетська і польська. Саме шляхта, на їхнє переконання, повинна стати народним опікуном і добродієм, найбільшою силою та «основою суспільності» [24, т. 19, с. 249]: цивілізація, що асоціюється із шляхтою, – це «квітник», а «мужики – се гній, добрий тільки на те, щоби його соками кормилися, на його плечах виростили пишні квітки – ми, репрезентанти цивілізації» [24, т. 19, с. 285]. У середовищі польської та полонізованої аристократії такі погляди, зрозуміло, опору не зустрічають, однак в інших творах Івана Франка представники інтелігенції наголошують, які суспільні прошарки часто виконують роль справжньої «основи» і чому вони не доростають до усвідомлення своєї місії.

У зв'язку з цим письменник порушує проблему *народної освіти й діалогу між інтелігенцією та селянством*. У романі «Перехресні стежки» представники міської влади, Вагман, навіть священники намагаються переконати Рафаловича, що селяни не здатні провадити серйозні справи. Вони навіть вважають, що потрібно запроваджувати ценз грамотності під час голосування, адже для народних мас «шматок ковбаси... лакома річ і при тім більше зрозуміла від усіх ваших соймів і державних рад» [24, т. 20, с. 217]. Водночас на віче, яке організовує Рафалович, селяни не лише масово приходять, а й готові виступити із рефератами про стан справ у своїй місцевості, на відміну від представників інтелігенції. Рафалович упевнюється в тому, що селян необхідно розглядати на зібраннях як повноправних партнерів, а не як масу, яку треба повчати. Віче має стати для народу пробудженням політичної свідомості та власної громадянської відваги.

Головна проблема суспільності, на думку і Рафаловича, і братів Калиновичів з роману «Лель і Полель», – відсутність діалогу чи навіть «глибока прірва» між народом та інтелігенцією, традиції шляхетської виключності, які, за словами Владка Калиновича, глибоко вкоренилися у серце та розум усіх інтелігентних людей. У промові персонажа, як і в «Основах суспільності», з'являється образ гною, з яким інтелігенція іноді ідентифікує простий народ, себе асоціюючи із «цвітом» [24, т. 17, с. 352]. Насправді ж інтелігенція, як зазначає Іван Франко у праці «Чи вертатись нам назад до народу?», «повинна жити з народом і між народом не як окрема верства, але як невідлучна часть народу» [24, т. 45, с. 148]. Проаналізувавши художні й наукові твори письменника, дослідники приходять до спільного висновку про Франкову позицію з цього приводу: саме інтелігенція покликана відіграти вирішальну роль «у процесі становлення модерної нації» [16, с. 171], а національну українську свідомість визначають «насамперед почуття обов'язку і прагнення бути корисним, прислужитися поступу рідної спільноти, захистити, допомогти, просвітити і консолідувати» [2, с. 215].

І брати Калиновичі, і Євгеній Рафалович звертають увагу на те, що факт існування «темного народу» – це провина інтелігенції, яка зобов'язана його просвітити, адже «кому більше дано, від того й більше вимагають» [24, т. 17, с. 352]. Натомість через брак «життєвої освіти» селяни живуть досі «на становищі диких у пралісах: що поза межами мого вігвamu, те все вороже мені» [24, т. 20, с. 251]; як наслідок – дріб'язкові війни між сусідами і відсутність

справжнього «громадського духу», а інтелігенція в цей час немає сили зректися своїх приємностей.

Потреба діалогу і взаєморозуміння між різними суспільними прошарками має не лише культурний, а й матеріальний характер. Коли Рафалович навідріз відмовляється придбати маєток, бо той став би муром між ним і селянами, Вагман виголошує свою відому тезу: «Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і мільонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників» [24, т. 20, с. 369]. Відсутність фінансового забезпечення, як і спільної ідеї, не дасть змоги народові спорудити надійний фундамент для свого дому.

Щоправда, багатство має бути чесно зароблене і працювати на добрі справи. «*Чисте діло чистих рук потребує!*» [24, т. 15, с. 429] – це кредо, яке виголошує Бенедьо Синиця в романі «Борислав сміється». Саме ця теза стає приводом для дискусій між персонажами твору (особливо Андрусем Басарабом і Бенедьом Синицею) про те, який шлях боротьби правильний – помста чи добування чесним шляхом кращої долі. Викрадення каси, що не дозволило страйкарям досягти успіху, виявилось своєрідним бумерангом: спершу гроші вкрали в жида, а згодом – вкрав жид. Чисте сумління – першорядна річ і для Захара Беркута («Захар Беркут»), який переконаний, що зламане слово чи тим паче зрада навіть щодо ворога недопустимі. В оповіданні «*Odi profanum vulgus*» письменник уводить образ пана Вінкентія, який «ненавидить низьку юрбу і погорджує нею» [24, т. 21, с. 84] до такої міри, що не сприймає навіть власного сина, однак вважає себе визначним митцем і політиком.

«*В єдності сила народу*» – ще один важливий суспільно-політичний акцент, який пронизує різні твори. У Бориславі («Борислав сміється») гуртування робітників починається з усвідомлення того, що «у одинокого нема сили, а як їх збереся багато, то й сила буде» [24, т. 15, с. 376]. В історичній повісті «Захар Беркут» ця тема червоною ниткою проходить через увесь твір. Уже в першому розділі наратор порівнює давні часи на Тухольщині з теперішніми, коли кожний дбає тільки про себе, не розуміючи, що так ослаблюється громада. Максим Беркут на ловах зауважує, що навіть стадо вовків не змогло б здолати ведмедя, якби той не «держався самотою» [24, т. 16, с. 17]. Ланцюг на священному знамені тухольців символізує єдність громади і всього руського народу: «Кожде колісце в тім ланцюзі – то одна громада, нерозривно, з самої природи зв'язана з усіма іншими, а проте свободна сама в собі... Нехай тільки одно колісце трісне... то й цілий ланцюг розпадеться» [24, т. 16, с. 49–50]. Зрештою, у передсмертному слові Захар Беркут нагадує усім тухольцям, що вони змогли перемогти ворога насамперед завдяки громадському ладу, згоді та згуртованості.

Єдність народу має бути тісно пов'язана з *цілеспрямованою дією*, активною діяльністю, *що є найкращим ліком від апатії*. Саме апатія, байдужість до громадських справ, фатальна покірність долі, очікування на когось, хто за нас має щось зробити, на думку братів Калиновичів («Лель і Полель»), – чи не найбільш негативна риса «нашого галицького життя» [24, т. 17, с. 348]. Кожен повинен

підпорядкувати приватні інтереси громадській справі, бути прикладом для інших, організувати читальні, зібрання, товариства. Водночас, за словами Начка, ступаючи на громадський шлях, людина повинна мати «ясно сформульовану програму, мету своєї діяльності, ясно визначені напрямки, вироблені погляди, міцні симпатії» [24, т. 17, с. 342]; інакше – неминучі розчарування. Тобто для національної справи важлива «сродна праця», яка потрібна і яка приносить задоволення.

Важливість порушених проблем для Івана Франка підтверджує той факт, що вони циркулюють у різних творах письменника. Наприклад, в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця» персонажі теж ставлять питання про те, хто є справжнім ворогом для народу і для всього людства – зовнішні тирані та визискувачі чи внутрішні вороги, такі як «наша апатія, наша дурнота і наша трусливість», терпимість до «власної безкритичності» та «безхарактерності». Персонажі також розмірковують, що більше потрібне народові – любов, яка має бути рушійною силою всього суцього, чи розум, що виводить на ясну дорогу; генії завжди пропонують «євангеліє новочасної людськості» чи вони здатні, як і всі люди, помилятися; чи усвідомлюють провідники відповідальність за ті ідеї, які проповідують [24, т. 22, с. 13–16]. Отож Хома з серцем і Хома без серця демонструють різні позиції не лише з приводу актуальних суспільних проблем. Свідомо чи мимоволі, але Іван Франко все ж таки вводить злободенні питання в контекст універсальної, загальнолюдської проблематики (любов і розум, маси та індивідуальність, зовнішні та внутрішні вороги людини тощо).

Філософська проблематика у художній прозі Івана Франка тісно пов'язана з національною та суспільно-політичною. Письменник (і водночас автор наукової праці «Що таке поступ?») у романі «Основи суспільності» звертає увагу на *відносність поступу у світі*. Едзьо Чапський доволі скептично налаштований щодо можливостей абсолютного вдосконалення, адже поява залізниці чи телеграфу не обов'язково свідчить про прогрес: «Коли мірилом поступу візьмемо те, що для чоловіка найвище, найцінніше – його особисте щастя і вдоволення, то я скажу, що ХІХ вік виявляє не поступ, а регрес» [24, т. 19, с. 256]. Проблема полягає не лише у «противенстві між... багатими і бідними... освіченими і темними», а й у тому, що «ми... зробилися чуткими та нервовими» [24, т. 19, с. 256]. Люди з давноминутих епох, може, й не були щасливішими від сучасників, але все залежить від того, що мати на увазі під щастям. Едзьо Чапський переконаний, що в «давніші віки» було «наївне розуміння щастя і наївна, дитська віра в можливість, близькість того щастя», до яких людині Нового часу далеко: «Ми виостирили розум, як бритву, і поперед усього підрізали ним власну наївність і віру. Само поняття щастя ми покряляли, пошматкували, розаналізували хімічно так, що з нього нічого не лишилося» [24, т. 19, с. 256].

У романі «Основи суспільності» відбувається також цікавий діалог-дискусія між отцем Нестором і ковалем Гердером про *приписи релігії та релігію любові*. Гердер вірить у Бога, але не визнає за священниками права бути посередниками між ним і Всевишнім, адже ті самі часто порушують Божі заповіді. Якщо спершу

міркування Гердера мають протестантський характер, то згодом він торкається глибших проблем. Сумний стан речей на селі не варто списувати на євангельську притчу, як це робить отець Нестор («деяке сім'я мусить падати на камінь» [24, т. 19, с. 203]). Причина перетворення парафіян на «камінь», на думку коваля, в іншому: «Нема в вас того, що чуда творить, що дає життя, нема любові! ... ваша наука, як мідь, що гуркотить. Шуму багато, а добра нема» [24, т. 19, с. 203]. Коваль Гердер переконаний, що «без любові ніяка робота, ніяка жертва нічого не варта» [24, т. 19, с. 204], адже в такому разі вона стає звичайною формальністю. Із такими аргументами змушений був погодитися навіть отець Нестор.

Якщо згадані проблеми ще складно відокремити від суспільної площини, то наступні уже розгортаються суто в універсальному вимірі. Рефлексії про фундаментальні питання людського існування здебільшого з'являються у прозі Франка як вкраплення, своєрідні філософські інкрустації, які не набувають характеру розлогих дискусій, однак сам факт їх наявності засвідчує схильність автора до проблем універсального масштабу. У романі «Не спитавши броду», який Микола Легкий небезпідставно назвав «спробою інтелектуального роману» [15, с. 288], Густя і Борис під час знайомства порушують національно-політичні питання, однак згодом їх уже цікавить *сене людського існування*. Посеред природи двоє закоханих замислюються над тим, чи потрібно людині намагатися залишити по собі якийсь слід на землі чи, навпаки, варто зникнути, ніби розчинившись. Густя спостерігає за хмариною на небі і сама хоче стати такою хмаркою, виринути з безодні, полюбуватись сонцем і знову розтанути, не залишивши сліду: «всякий слід – се свого рода пляма на чистій лазурі... часточка земного броду» [24, т. 18, с. 409]. Густя навіть допускає, що найщасливіші ті, що помирають молодими, бо покидають життя «в цвіті віку і сили», «серед любощів і поцілуїв». Борис Граб захоплюється натхненною поставою коханої, але водночас заперечує Густі, намагається пояснити їй витoki подібних рефлексій: «У кожного чоловіка приходять така доба неозначених бажань, золотих і надзвичайно ярих мрій, раптових вибухів чуття. Але життя згладжує звільна ті вискоки... Бажання любові... воно, немов той Протей, перекидається у всякі явища, в тисячні форми, не раз найсуперечніші з собою» [24, т. 18, с. 409].

В оповіданнях-притчах «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Іван Франко пропонує читачам замислитися над вічними питаннями морально-етичного та філософського характеру. Предметом рефлексій Юри і Миколи Кучеранюка («Терен у нозі»), а також Білого і Чорного демонів («Як Юра Шикманюк брів Черемош») стає передусім *таємниця Божого промислу*. Бог часто діє дуже несподівано, посилає людині знаки й допомагає вибрати правильну дорогу в житті. Всевишній має у своєму розпорядженні різні способи відвернути нещастя – покласти посеред стежки тернову гілку, щоб зупинити людину, яка мчить назустріч загибелі («Терен у нозі»), зламати судді колесо у возі чи спокусити Шикманюка головолицею посеред Черемошу – все задля того, щоб не дозволити головному персонажеві стати вбивцею.

Дія Божого промислу виявляє також одвічну *боротьбу між добром і злом у душі людини та у світобудові*. В оповіданні «Терен у носі» Юра пояснює Кучеранюкові, що «ми лише свою волю знаємо: хочу зробити добре або хочу зле», але насправді «не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром» [24, т. 21, с. 387]. Дискутуючи з Чорним демоном щодо пробудження темних сил та інстинктів у Шикманюковій душі, Білий демон («Як Юра Шикманюк брів Черемош») наполягає, що інколи елементи зла (особисті амбіції, страх людини, її переживання чи жадова збагачення) можуть стати на службу добру, врятувати людину від нерозважного рішення чи непоправного вчинку. Тому Чорний демон, сам того не усвідомлюючи, виконує «добрий» план Білого демона, що його той «поклав на божих колінах». Чорний демон може намагатися ловити людські душі у свої сіті, «сіяти свій кукілець» [24, т. 21, с. 472], навіть здобувати тимчасові перемоги, але «кінцеву перемогу чи кінцеве рішення боротьби полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці» [24, т. 21, с. 443]. І Білий, і Чорний демони, як втілення добра і зла, діють відповідно до Божого плану, а Господні шляхи, як стверджує Білий демон, «темні перед нами так само, як і перед очима смертних» [24, т. 21, с. 443].

Білий і Чорний демони, що репрезентують в оповіданні Івана Франка протистояння добра і зла у світобудові, глибоко закорінені в текстах світової культури. Простежуючи генезу і контекст функціонування цих образів, Микола Ільницький вказує на їх зв'язок із Білобогом і Чорнобогом у слов'янській мітології, Ормуздом і Агріманом як добрим і злим початками в зороастрійській релігії, ангелом добра й ангелом зла у християнській, зокрема апокрифічній, традиції, а також проєктує ці іпостасі на образи білого і чорного літописців, білого і чорного птахів у творах Юстінаса Марцинкявічюса («Міндаугас») та Романа Федоріва («Отчий світильник») [13, с. 132–137]. Важливо також те, що дискусії між Білим і Чорним демонами втілені в розлогі інтелектуальні діалоги: «неправда твоя, що сума життєвих сил і подій усе верне на твою користь... Ти вмієш сумувати лише часткові явища... але сума сум, великий інтеграл безконечного диференційного рахунку життєвого невідомий тобі. Тим-то твої радощі короткі, а твої перемоги дуже купоногі» [24, т. 21, с. 443]. Ці діалоги-дискусії, як уже зауважили дослідники (Іван Денисюк, Микола Ільницький), «можна було б легко вилучити з оповідання... але після такої адаптації твір втратив би свою філософську глибину» [8, с. 101], а Франко «прагнув сягнути поза рамки реального, у сферу містичного, що єднає індивідуальну свідомість із непізнаним, космічним» [13, с. 141].

Білий і Чорний демони, два велетні, незримі для смертних, є антагоністами один щодо одного, але про їхню взаємодоповнювальність свідчить, зокрема, той факт, що вони обидва постають як двійники для Юри Шикманюка. *Проблема двійництва* та її інтерпретація у творах Франка заслуговує окремого дослідження, адже «драма внутрішнього роздвоєння розігрується на кону багатьох творів Франка і завершується або трагічною розв'язкою... або ж наверненням грішника на праведний шлях» [11, с. 31]. До того ж двійники у прозі Івана Франка перебувають

у різнотипних взаєминах. Владко і Начко Калиновичі («Лель і Полель») – брати зі спільними уподобаннями, цілями і пристрастями – це *близнюки*, двоєдина сутність яких і спільна доля закорінені в міфі («коли Лель помре» [24, т. 17, с. 472], «Полель», тобто Владко, теж не має шансів на життя). Хома із серцем і Хома без серця з однойменного оповідання – це, на перший погляд, двійники-*антагоністи*: різні за характерами, вони перебувають на відмінних позиціях і по-різному бачать шляхи розвитку суспільства і світу. Однак «сила контрасту лучила їх до купи» [24, т. 22, с. 10] – не випадково наратор на початку оповідання згадує, що їхнім святим патроном був апостол Тома, якого, як відомо з євангельського тексту, називали «Близнюк» (Ів. 11:16).

Інколи двійник виконує роль Іншого, який *кличе* персонажа до *відповідальності* за свої вчинки (підліток-привид, який нагадує Миколі Кучеранюку («Терен у нозі») про свідомі й несвідомі гріхи), *спонукає до дії* (оповідач і «рубач» в однойменному оповіданні). У «Поєдинку» привид колишнього Мирона стає справжнім, а реальний Мирон, що «стався бездушною машиною» і подався «із тисячами інших в отсю пекельну долину на кровавий танець» [24, т. 16, с. 184–185], виявляється фантомом. Оповідач Мирон провадить діалог із Мироном-привидом, порушуючи важливі суспільно-історичні та морально-етичні проблеми: криваві злочини, що відбуваються під прикриттям благих намірів, служіння тиранії, панування підлоти над чеснотою, і в цьому діалозі відбувається *боротьба двох іпостасей за право на ім'я*, а отже, і на свою *автентичність* [детальніше див.: 3].

«Що таке людина і чим є істина?» – це питання, яких Іван Франко торкається спорадично, часто на рівні речень-вкраплень, що з'являються у контексті не так філософських рефлексій, як сюжетних перипетій, але все ж таки вони є показовими. Бляйберг («Петрії і Довбушуки») на запитання про те, чи добре він знає орендаря, якого жандарми підозрюють у спілці з коноводами, уголос міркує: «Як може один чоловік знати другого добре?» [24, т. 22, с. 466]. Згодом персонаж не зрікається своїх поглядів перед рабином, а на звинувачення в одержимості духами цікавості, впертості і брехні, що, мовляв, не дають пізнати правду, ставить риторичне запитання: «А хто ж знає правду?» [24, т. 22, с. 475] (питання, у якому, як мінімум, відлунює євангельське: «Що є Істина?» (Ів. 18:38)).

У повісті «Воа constrictor» Дувідко, хоч і напівбожевільний, але замислюється над «людською натурою»: чи можна її «перемінити», «піднести на вищий ступінь», «видумати чоловіка іншого», «щоб він плавав у воді, як риба, літав у повітрі, як птах, щоб міг піднятися на місяць, на сонце», але своїми силами, а не за допомогою машини» [24, т. 22, с. 189]. У мудреця Захара Беркута з однойменної повісті уявлення про людську природу розгортається в зовсім іншому вимірі: «Життя лиш доти має вартість... доки чоловік може помагати іншим» [24, т. 16, с. 40].

У художній прозі Івана Франка заслуговує на увагу *літературознавча* (і навіть *мистецтвознавча*) *проблематика*, яку репрезентують насамперед незавершений роман «Не спитавши броду» й оповідання «Борис Граб», що було опубліковане на основі окремих розділів твору, а також оповідання «Odi profanum vulgus»

та «Вільгельм Телль». Найчастіше Іван Франко через своїх персонажів порушує питання про *сутність «поезії» і призначення мистецтва*. У романі «Не спитавши броду» літературознавчий дискурс виявляється передусім через діалоги між Борисом і Тонем (Антонієм). Тоньо цікавиться експериментальною фізикою та біологією, але також активно читає твори Вільяма Шекспіра, Йоганна-Вольфганга Гете, Адама Міцкевича, Ежена Сю. Особливе захоплення в персонажа викликає поезія австрійського романтика Ніколауса Ленау. Його вірші Антоній Трацький читав на берегах Сяну, сприймаючи, услід за поетом, власне «я» в органічній єдності з природою, вслухаючись у її музику, придивляючись до безконечного руху в природі. Водночас Іван Франко не обмежується констатацією читацьких пріоритетів свого персонажа. Наратор згадує про дискусії Тоня з Борисом Грабом про те, якими повинні бути сучасні література та мистецтво. Коли Тоньо, схильний до ідеалізму й фантазії, показує другові свої перші літературні спроби, написані під впливом Ленау, Борис Граб розповідає про «життя» і «живу правду», наголошуючи на потребі реалізму в мистецтві.

Дискусія між друзями не закінчується розставленням остаточних акцентів, але важливим є факт порушення цього (актуального для автора) питання, над яким замислюються також персонажі інших Франкових творів. В оповіданні «Вільгельм Телль» саме музика пробуджує в Олі бажання стати «в крузі тих великих героїв» [24, т. 16, с. 198], піти за народ на найбільші небезпеки. Мистецтво дарує естетичну насолоду, однак водночас воно дає людині імпульс до дії, чину.

«*Odi profanum vulgus*» пропонує читачеві розлогу дискусію між паном Вінкентієм («заграничним політиком» та літератором), професором, артистом і критиком про відтворення природи в мистецькому тексті. Професор не сприймає мистецтва, яке «дурить... себе і хоче дурити нас» [24, т. 21, с. 80], зображаючи «зелені коні, червоні дерева, помаранчову траву і кармінове небо» [24, т. 21, с. 83]. Він наполягає на тому, що мистецтво має бути зрозумілим читачеві, бути мистецтвом не лише для вибранців, а й для мас. «Ненавидячи низьку юрбу», пан Вінкентій не прагне бути їй зрозумілим, хоча знайти відгук у читача все-таки хоче. Однак він переконаний, що мова поезії і мова науки відрізняються: «Хіба ж я можу вилити чуття мого серця тою самою мовою, котрою висловлюється “два рази два є чотири”?» [24, т. 21, с. 82]. Апелюючи до Ніцше, артист і критик звертають увагу на ще один аспект цієї проблеми, зокрема на «внутрішню суперечність так званого об’єктивізму» [24, т. 21, с. 82]: «Природа не знає ясності. Вона знає кольори і відтінки» [24, т. 21, с. 83], тому митець може тільки «відтворити» природу в образі – так, як йому подобається, і так, як уміє. За винятком морально-етичної позиції літератора, який погорджує юрбою, але чекає від неї поваги та вдячності, міркування дискутантів можна розглядати як голоси мистецької свідомості самого Івана Франка, адже письменник демонстрував власну творчу еволюцію і неодноразово – і в художніх, і в наукових працях – шукав відповіді на питання, якою має бути література і яким є її призначення.

В оповіданні «Борис Граб» персонажі теж замислюються над сутністю поетичної краси. Учитель Міхонський наполягає, що немає жодної «науки про красу»,

адже краса – «наше суб'єктивне почування певних форм, пропорцій, звуків, кольорів» [24, т. 18, с. 187]. Щоб виробити естетичний смак, він радить більше читати, пізнавати літературну техніку й закони психології, а не апелювати до штучно сконструйованих правил. Такі переконання персонажа спонукають пригадати трактат «Із секретів поетичної творчості», де Іван Франко виступає проти «мнених естетичних правил» та «абстрактного поняття краси» [24, т. 31, с. 115], полемізуючи з Іммануїлом Кантом [детальніше див.: 17].

До проведення паралелей між творами і науковими працями спонукає, зокрема, проблема *психології творення і сприймання художнього тексту*. У романі «Не спитавши броду» з'являються безпосередні рефлексії з цього приводу. Під впливом поезії Ніколауса Ленау Тоньо Трацький здатний всю довколишню природу – квітучі луки і сонячне проміння, береги Сяну та літній дощ – бачити в особливому сяйві. Поетичні строфи «викликали безконечні ряди виображень, котрі проносились вихром, зливались, комбінувались і наповнювали душу якимись несканними солодощами, якоюсь тугою і резигнацією» [24, т. 18, с. 330]. Подібні враження в героїні оповідання «Вільгельм Телль» викликає музика – опера Росіні. Гармонія звуків, тони і напівтони музичного твору ніби відносили Олю в якийсь інший світ: «тиха, спокійна ріка посеред пречудових краєвидів», «тепле, темно-голубе небо», «золоте проміння» сонця, що, однак, змінюються «грізними пошарпаними скелями», темними хмарами «на сніжних чолах гір», «гнівними словами громів» [24, т. 16, с. 195].

Тексти австрійського романтика стали для Тоня («Не спитавши броду») поштовхом до творення власних поетичних спроб: «На Ленау Тоньо найкраще побачив, що лірична поезія не може бути нічим іншим, як тільки впливом і виявленням найглибших глибин душі поета» [24, т. 18, с. 330–331]. Розвиваючи ідеї про те, як враження від зовнішнього світу і від прочитаних творів комбінуються, репродукуються і в певну мить виливаються в нову форму, щоб пробудити в читача співзвучні вібрації почуттів і думок, Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» стверджує: «Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту... другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше... щоби пережите могло вилитися в слова... і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би... бодай будила в душі читача певні суголосні тони» [24, т. 31, с. 45–46].

Оповідання «Борис Граб» дає змогу виокремити ще одну важливу теоретико-літературну проблему в художній прозі Івана Франка – *множинність інтерпретацій і різні рівні розуміння літературного твору*. Учитель Міхонський намагається пробудити у свого учня живу думку, виробити критичне мислення, зрештою, навчити читати тексти класиків різних епох (Гомера, Шекспіра, Корнеля, Расіна, Мольєра, Гете, Шіллера), а також життєписи, мемуари, листування письменників. Саме в цьому оповіданні з'являється відома Франкова концепція «стереометричного читання»: вміння бачити не лише сюжетні перипетії, а й

картини древнього побуту, сприймати твір не як «площину», а як «окремий світ, наділений власним рухом» [24, т. 18, с. 184].

До того ж, навчаючи Бориса Граба мистецтва читання, професор Міхонський пояснює, що навіть стереометричне наближення до художнього твору – це «лиш початок», «азбука математики». Щоб осягнути літературу, потрібно пізнати «внутрішню структуру, так сказати механіку твору, потім складники, з яких його скомпоновано, немов його хімію... його зв'язок з тодішнім часом» і, зрештою, поставити питання про «психологію твору» [24, т. 18, с. 185]. Водночас Міхонський заперечує ймовірність остаточної відповіді на ці питання: «Що значить «правдива» відповідь? Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може бути вже не зовсім правдиве... будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповідь їх буде інша» [24, т. 18, с. 186]. Ці міркування Франкового персонажа співзвучні з теоріями представників феноменології чи неklasичної герменевтики, які визнавали потребу структуралістського аналізу тексту, але наголошували на необхідності розглядати художній твір у контексті епохи, акцентували на співіснуванні різних рівнів розуміння літературного твору і на неможливості остаточного пізнання істини тексту. Як зауважив Роман Гром'як, подібність ідей Івана Франка «до міркувань М. Гайдеггера, Р. Інгардена, М. Бахтіна, Я. Мукаржовського, Г.Р. Яуса, В. Ізера, Ю. Лотмана та багатьох інших словесників-мислителів, що докорінно трансформували науку про культуру ХХ століття» [6, с. 190], дуже добре засвідчує, що «його спадщина не може випадати зі семіосфери світової культури» [6, с. 202].

Висновки. Інтелектуальний код відчитування художньої прози Івана Франка забезпечує національно-ідеологічна, суспільно-політична, філософська та літературознавча проблематика. Рефлексії про національне питання пов'язані передусім із проблемою самоідентифікації народу і його визнання у світі, питаннями про те, як і наскільки людина відчуває свою причетність до тієї чи іншої нації, а також про причинно-наслідкові зв'язки між асиміляцією (добровільною чи мимовільною) та кризою (національної) ідентичності, що може загрожувати фізичному існуванню народів. Суспільно-політична проблематика прози Франка відкриває додаткові напрями для розгортання авторських ідей. Ідеться, зокрема, про те, хто і що має стати «основою суспільності»; чи може добра справа ґрунтуватися на нечесних засобах і непорядності; яке значення мають єдність у спільноті, активна цілеспрямована діяльність та діалог між елітою й народними масами для досягнення благородної мети.

Філософська проблематика спонукає читача замислитися над відносністю поступу у світі, релігійними приписами та «релігією» любові, сенсом людського існування, таємницею Божого промислу, боротьбою добра і зла в душі людини та у світобудові, існуванням «Іншого» у собі, людською природою та пошуками істини. Франко у художній прозі порушує також літературознавчі проблеми, багато з яких були предметом дослідження у наукових працях письменника: сутність і призначення мистецтва, психологія творення і сприймання художнього тексту, множинність інтерпретацій і різні рівні розуміння літературного твору.

Безперечно, окреслені аспекти проблематики не є вичерпними, однак вони виявляють основний спектр тих ідей, які забезпечили філософсько-інтелектуальний вимір художньої прози Івана Франка, що мала велике значення для становлення інтелектуальної прози в українській літературі ХХ століття. Детальне вивчення способів інтелектуалізації художніх творів Івана Франка, зокрема специфіки нарративних структур та параболічності мислення Франка-прозаїка, уже стануть предметом наступних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М.С. Еліза Ожешко і Іван Франко у взаємному листуванні. *Возняк М.С. З життя і творчості Івана Франка*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. С. 111–135.

2. Гарасимович А. Національна свідомість українців: оцінка і прогнози Івана Франка. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 215–220.

3. Гірняк М. Діалогічність у структурі притчових оповідань Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2018. Вип. 83. С. 52–64.

4. Горблянський Ю. Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатагела Кримського. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля* : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.): у 2 т. Т. 2. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. С. 688–694.

5. Гром'як Р. Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків. *Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007*. Тернопіль : Джура, 2007. С. 113–124.

6. Гром'як Р. Феноменологія естетики Івана Франка. *Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007*. Тернопіль : Джура, 2007. С. 174–204.

7. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.

8. Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. *Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці*: у 3 т., 4 кн. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 2. Франкознавчі дослідження. С. 95–106.

9. Денисюк І. Невичерпність атома: До 140-річчя Івана Франка. *Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці*: у 3 т., 4 кн. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 2. Франкознавчі дослідження. С. 246–253.

10. Донцов Д. Націоналізм. Вінниця: ДП «ДКФ», 2006. 236 с.

11. Ільницький М. Іван Франко й Адам Міцкевич: до проблеми валленродизму. *Ільницький М. На перехрестях віку*: у 3 кн. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн. 3. С. 25–36.

12. Ільницький М.М. Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства Івана Франка. *Іван Франко і світова культура* : матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): у 2 кн. Кн. 1. Київ : Наукова думка, 1990. С. 256–259.

13. Ільницький М. Поруч ішли два велетні – Білий і Чорний: мітологічна основа оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош». *Ільницький М. Іван Франко: антиномія природи і духу. Розвідки, інтерпретації*. Львів : Априорі, 2023. С. 131–141.
14. Легкий М. Гуцульський триптих Франкової прози: специфіка моделювання художнього світу. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2015. Вип. 62. С. 3–13.
15. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці. Львів : ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»; Львівський національний університет імені Івана Франка, 2021. 608 с.
16. Медвідь Ф. Ідеал національної самостійності в трактуванні Івана Франка. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 169–173.
17. Мейзерська Т. Франко і Кант: полеміка чи парадокс сприйняття (на матеріалі трактату «Із секретів поетичної творчості»). *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 347–351.
18. Мельник Я. Символіка гуцульських «образків»: «Терен у нозі». «Як Юра Шикманюк брів Черемош». *Мельник Я. Апокрифічний код українського письменства*. Львів : Видавництво УКУ. 2017. С. 193–218.
19. Новиченко Л.М. Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру. Київ : Наукова думка, 1976. 132 с.
20. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів : Каменяр, 1998. 135 с.
21. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 19–31.
22. Сенік 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.): у 2 кн. Київ : Наукова думка, 1990. Кн. 1. С. 248–251.
23. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль: [...], 2003. 384 с.
24. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
25. Guibernau M. *The Identity of Nations*. Cambridge (UK); Malden (USA) : Polity Press, 2007. 235 p.

REFERENCES

1. Vozniak, M.S. (1955). Eliza Ozheshko i Ivan Franko u vzaiemnomu lystuvanni [Eliza Ozheshko and Ivan Franko in the mutual correspondence]. *Vozniak M.S. Z zhyttia i tvorchosti Ivana Franka*. Kyiv: Vyd-vo AN URSR, 1955. P. 111–135 [in Ukrainian].
2. Narasymovych, A. (1998). Natsionalna svidomist ukrainsiv: otsinka i prohnozy Ivana Franka [The National Consciousness of the Ukrainians: Ivan Franko's assessment and forecasts]. *Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25–27 veresnia 1996 r.)*. Lviv: Svit, P. 215–220 [in Ukrainian].

3. Hirniak M. (2018). Dialohichnist u strukturi prytychovykh opovidan Ivana Franka [Dialogicality in the structure of the parable stories by Ivan Franko]. *Ukrainske literaturoznavstvo*, Issue 83, P. 52–64 [in Ukrainian].

4. Horblianskyi, Yu. (2010). Intelektualizm u khudozhnii prozi Ivana Franka ta Ahatanhela Krymskoho [Intellectualism in the fiction by Ivan Franko and Ahatanhel Krymskyi]. *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: Materialy Mizhnarodnoho naukovo konhresu, prysviachenoho 150-richchiiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.)*: in 2 vol. Vol. 2. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka, P. 688–694 [in Ukrainian].

5. Hromiak, R. (2007). Ivan Franko i problema formuvannia natsionalnoi svidomosti v protsesi ukrainsko-polskykh stosunkiv [Ivan Franko and the problem of forming national consciousness in the process of the Ukrainian-Polish relations]. *Hromiak R. Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy. 1997–2007*. Ternopil: Dzhura, P. 113–124 [in Ukrainian].

6. Hromiak, R. (2007). Fenomenolohiia estetyky Ivana Franka [The phenomenology of Ivan Franko's aesthetics]. *Hromiak R. Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy. 1997–2007*. Ternopil: Dzhura, P. 174–204 [in Ukrainian].

7. Hundorova, T. (2006). Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar [Franko as non-Stonemason. Franko and Stonemason]. Kyiv: Krytyka. 352 p. [in Ukrainian].

8. Denysiuk, I. (2005). Hutsulski opovidannia Ivana Franka [The Hutsul stories by Ivan Franko]. *Denysiuk I. Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: in 3 vol., 4 books. Lviv: LNU im. I. Franka, Vol. 2. Frankoznavchi doslidzhennia, P. 95–106 [in Ukrainian].

9. Denysiuk, I. (2005). Nevycherpnist atoma: Do 140-richchia Ivana Franka [The inexhaustibility of the atom: to the 140th anniversary of Ivan Franko]. *Denysiuk I. Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: in 3 vol., 4 books. Lviv: LNU im. I. Franka, Vol. 2. Frankoznavchi doslidzhennia, P. 246–253 [in Ukrainian].

10. Dontsov, D. (2006). Natsionalizm [Nationalism]. Vinnytsia: DP «DKF». 236 p. [in Ukrainian].

11. Ilnytskyi, M. (2009). Ivan Franko y Adam Mitskevych: do problemy vallenrodyzmu [Ivan Franko and Adam Mickiewicz: on the problem of Vallenrodism]. *Ilnytskyi M. Na perekhrestiakh viku*: in 3 books. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», Book 3, P. 25–36 [in Ukrainian].

12. Ilnytskyi, M.M. (1990). Povist «Perekhresni stezhky» i problema khudozhnoho novatorstva Ivana Franka [The novel “The Crossed Paths” and the issue of Ivan Franko's artistic innovation]. *Ivan Franko i svitova kultura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu YuNESKO (Lviv, 11–15 veresnia 1986 r.)*: in 2 books. Book 1. Kyiv: Naukova dumka. Pp. 256–259 [in Ukrainian].

13. Ilnytskyi, M. (2023). Poruch ishly dva veletni – Bilyi i Chornyi: mitolohichna osnova opovidannia «Iak Yura Shykmaniuk briv Cheremosh» [Two giants walked side by side, namely, the White one and the Black one: the mythological basis of the story “How Yura Shykmaniuk Waded the Cheremosh River”]. *Ilnytskyi M. Ivan Franko: antynomiia pryrody i dukhu. Rozvidky, interpretatsii*. Lviv: Apriori. Pp. 131–141 [in Ukrainian].

14. Lehkyi, M. (2015). Hutsulskyi tryptykh Frankovoi prozy: spetsyfika modeliuvannia khudozhnoho svitu [The Hutsul triptych of Franko's fiction: the specifics

of modeling the artistic world]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna*. Vol. 62. Pp. 3–13 [in Ukrainian].

15. Lehkyi, M. (2021). Proza Ivana Franka: poetyka, estetyka, retseptsiia v krytytsi [The fiction by Ivan Franko: poetics, aesthetics, and literary criticism response]. Lviv: DU «Instytut Ivana Franka NAN Ukrainy»; Lvivskyyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. 608 p. [in Ukrainian].

16. Medvid, F. (1998). Ideal natsionalnoi samostiinosti v traktuvanni Ivana Franka [The ideal of national independence in Ivan Franko's interpretation]. *Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25–27 veresnia 1996 r.)*. Lviv: Svit. Pp. 169–173 [in Ukrainian].

17. Meizerska, T. (1998). Franko i Kant: polemika chy paradoks spryiniattia (na materialy traktatu «Iz sekretiv poetychnoi tvorhosti») [Franko and Kant: the debate or the paradox of perception (the case of Franko's treatise “From the Secrets of Poetic Creativity”)]. *Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25–27 veresnia 1996 r.)*. Lviv: Svit. Pp. 347–351 [in Ukrainian].

18. Melnyk, Ya. (2017). Symvolika hutsulskykh «obrazkiv»: «Teren u nozi». «Iak Yura Shykmaniuk briv Cheremosh» [The symbolics of the Hutsul sketches: “The Thorn in the Foot”. “How Yura Shykmaniuk Waded the Cheremosh River”]. *Melnyk Ya. Apokryfichnyi kod ukrainskoho pysmenstva*. Lviv: Vydavnytstvo UKU. Pp. 193–218 [in Ukrainian]

19. Novychenko, L.M. (1976). Ukrainskyi radianskyi roman: Styslyi narys istorii zhanru [The Ukrainian Soviet novel: the brief outline of the genre history]. Kyiv: Naukova dumka. 132 p. [in Ukrainian].

20. Pastukh, T. (1998). Romany Ivana Franka [Novels by Ivan Franko]. Lviv: Kameniar. 135 p. [in Ukrainian].

21. Pakhlovska, O. (1998). Tvorchist Ivana Franka yak model kulturno-natsionalnoi stratehii [Ivan Franko's works as a model of cultural and national strategy]. *Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25–27 veresnia 1996 r.)*. Lviv: Svit. Pp. 19–31 [in Ukrainian].

22. Senyk, L.T. (1990). Novatorstvo povistei i romaniv Ivana Franka u konteksti yevropeiskoho romanu [The novelty of stories and novels by Ivan Franko in the context of the European novel]. *Ivan Franko i svitova kultura: Materialy Mizhnarodnoho sympoziumu YuNESKO (Lviv, 11–15 veresnia 1986 r.)*: in 2 books. Kyiv: Naukova dumka, Book 1. Pp. 248–251 [in Ukrainian].

23. Tkachuk, M. (2003). Zhanrova struktura prozy Ivana Franka (boryslavskyi tsykl ta romany z zhyttia intelihentsii) [The genre structure of Ivan Franko's fiction (Boryslav cycle and the novels on the intellectuals' life)]. Ternopil: [...]. 384 p. [in Ukrainian].

24. Franko I. (1976–1986). Zibrannia tvoriv [Collection of Works]: in 50 vol. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

25. Guibernau, M. (2007). *The Identity of Nations*. Cambridge (UK); Malden (USA): Polity Press. 235 p. [in English].

МЕТОДОЛОГІЯ ПРОФЕСОРА РОМАНА ГРОМ'ЯКА

Луїза ОЛЯНДЕР

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри полоністики та перекладу
Волинського національного університету імені Лесі Українки
проспект Волі, 13, м. Луцьк
ORCID: 0000-0001-8744-4568*

У статті розглядається методологія видатного українського філософа і літературознавця Р. Т. Гром'яка (1937 – 2014); головну увагу зосереджено на основному принципі вченого – «правда – найвища моральність». Осмислення його методологічних підходів здійснюється на широкому матеріалі гром'яківських книг – «Що доведено життям» (1988), «Давнє і сучасне» (1997), «Орієнтації. Роздуми. Дискурси. 1977 – 2007» та «Культура, політика, інтелігенція» (2009). Підкреслено, що діалектика новаторських ідей Р. Т. Гром'яка органічно взаємодіє з оновленими традиційними підходами. Глибина аналітичності його праць ґрунтуються на широко охопленому історико-літературному матеріалі – насамперед на творчості Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаника, Б. Лепкого, У. Самчука, Р. Братуня, Д. Павличка, Р. Іваничука, Р. Федорова та ін. Осмислюється діалогічність та стимулююча роль його праць.

Ключові слова: літературний процес, новаторство, динаміка, структура, текст, теорія, традиція, естетика.

METHODOLOGY OF PROFESSOR ROMAN HROMIAK

Luiza Oliander

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor of the Department of Polonistics and Translation
Lesya Ukrainka Volyn National University
13 Voli Ave., Lutsk
ORCID: 0000-0001-8744-4568*

The article deals with the methodology of a renowned Ukrainian philosopher and literary critic R. Hromiak (1937 – 2014); with the focus on the scholar's main principle – “the truth is the highest morality”. His methodological approaches are studied based on a rich material of Hromiak's books – That Is Proven by Life (1988), Ancient and Modern (1997), Orientations. Reflections. Discourses. 1977 – 2007 and Culture. Politics. Intelligentsia (2009). It is stressed that the dialectic of R. Hromiak's pioneering ideas

is naturally interacting with modernized traditional approaches. His works are deeply analytical as they cover a wide range of historic and literary material – namely works by T. Shevchenko, I. Franko, Lesia Ukrainka, V. Stefanyk, B. Lepkyi, U. Samchuk, R. Bratun, D. Pavlychko, R. Ivanychuk, R. Fedorov and others. The dialogism and a stimulating role of his works are given much attention.

Key words: *literary process, dynamics, structure, text, theory, tradition, aesthetics.*

«...люблю літературу як мистецтво слова, а це означає не тільки читати, втішатися нею, а й пропагувати її, тлумачити, отже, найперше – проникати в таємниці літературних текстів. Дуже важливо збагнути, як “зроблений” словесний твір, у який спосіб і чому він вражає, дивує інших людей».

Роман Гром’як. «Люблю літературу як мистецтво слова».

«Роман Гром’як розглядає, либонь, чи не кожне питання у кількох аспектах, власне, на відміну від багатьох своїх побратимів по критичному цеху. Він вихований на традиціях Івана Франка, спадщина якого системно приваблює дослідника. Для нього творець поеми “Мойсей” – це передовсім глибоко закорінене дерево, побіля якого невичерпна криниця – національної енергетики українського народу, спроможного на створення матеріальних і духовних вартостей загальнолюдської значимості. Закономірно, що критик розгортає свій пошук у руслі рецептивної естетики як одного з найбільш цілісних напрямів у гуманітарній науці ХХ століття. З його численних праць проступає безумовний естетичний смак. І це також примушує його усебічно зазирати у глибину власної душі. Це – певна спонука, щоб спростувати старі ілюзії, усвідомивши й визнавши власні прорахунки. Що ж, таким є закон чесної творчості, заснований на складниках високої моралі».

Микола Зимомря. Праця з цілющою правдою [5, с. 362].

Мабуть, мало хто так добре знав і глибоко розумів Романа Теодоровича Гром’яка, як його колега і друг Микола Іванович Зимомря, котрому невипадково вдалося у стислій формі надзвичайно точно схарактеризувати образ видатного вченого і Людину з великою літери. Ось чому все те, що вже сказане і буде сказане далі на адресу Р. Гром’яка, стане ще однією сторінкою, яка слугуватиме не лише доповненням до портрету, створеного М. Зимомрею, а й певною мірою відправною точкою для подальших роздумів над його літературознавчими і філософськими працями, що захоплюють своєю актуальністю, глибиною думки і майстерністю її викладу. І одна з особливостей доробку Р. Гром’яка полягає в тому, що він викликає такі відчуття, які можна висловити *словами / роздумами* Г. М. Сивоконя, коли вчений розповідав «про таїну поетичного впливу» “Голосіївської осені” М. Рильського на душу людини: «З першого разу важко і пояснити, – писав він, – чим припадає цей вірш до серця, що особливого говорить. А до серця він таки промовляє» [7, с. 268]. Так само і наукові праці Гром’яка припадають і до розуму, і

до серця реципієнта своїм змістом, виконанням і методологією, в досліджуванні якої і полягає **мета** цієї статті.

Але перед тим, як розпочати характеризувати методологію Р. Гром'яка, доцільно виокремити її наріжний камінь – її головний принцип, яким послідовно керувався вчений, коли писав філософські, публіцистичні та літературознавчі праці з теорії та історії літератури: «Правда – найвища моральність» [2, с. 44].

Розглядаючи методологічні засади Р. Гром'яка, не можна не помітити глибин його аналізу, своєрідність якого іноді проявляється у легкому гумористичному забарвленні нарративу. Ця характерна гром'яківська риса чітко простежується у фрагменті з книги «Що доведено життям» (1988), де йдеться про похибки дослідження твору, коли аналіз зосереджується на проблемах морального вибору, а тому він не є літературознавчим: «Читаєш такі праці, – пише Р. Гром'як, – і думаєш, що це – етичний трактат² чи публіцистична стаття; чи автор міркує про дійсні факти, чи про газетні інформації, чи про звіти із залу до народного суду? Що стало тим поштовхом, який спонукав людину до морально-етичної рефлексії? Виявляється художній твір...» [4, с. 66]. Неважко помітити, що у цьому фрагменті учений створює враження, що його в певний момент цікавить психологічний стан людини, яка у розпачі, бо не в змозі зрозуміти, що саме за змістом і формою вона тримає у своїх руках: чи те, чи те, чи те...

Очевидно, що ця психологічна сценка-епізод носить і теоретично-практичний, і рекомендаційний характер. Гром'як нагадує авторам про потребу завжди уявляти того, для кого вони пишуть. Балансуючи на межі художнього відтворення ситуації і наукового дискурсу, ця сценка не тільки передає здивування і розпач читача, що отримав статтю невідомого жанру, вона – і це головне – підкреслює смислотворчу функцію жанра. У такий наочний спосіб Гром'як нагадує, що кожен, взявши перо до рук, мусить передусім визначитися, у якому жанрі має бути реалізований його задум. Водночас це свідчить про те, що Гром'як, уникаючи моралізаторства, завжди шукав і знаходив делікатні шляхи попередження можливих помилок, що у свою чергу підвищувало ефективність його рекомендацій. Як бачимо, методологія Гром'яка полягла і в його умінні допомогти людям, не травмуючи їхні почуття. І не випадково він нагадує слова Лесі Українки: «Лєся Українка, – писав він – багато розмірковувала про відмінність тону критичних оцінок у листах і в публічних виступах: “Я стою на пункті педагогічної коректності”, “Брехню різкістю не подолаєш, а тільки виказом правди” – ось її принципи, що не втратили значення і сьогодні» [1, с. 157].

Суттєво характеризує методологію Гром'яка – автора статей – і те, що в нього не зустрічаємо формально-стандартних визначень рубрик – *мета, завдання, виклад матеріалу, висновки*, що вимагають сучасні часописи, хоча все це є в його статтях, і розгортання тексту йде саме по цих, так би мовити, сходинках. Видатний учений і талановитий стиліст, він будує свій текст за логікою життя, підкреслюючи в ньому *закономірність* і безперервність руху критичних розмислів і естетичних переживань. Метафорично визначаючи цю специфіку гром'яківського

тексту, закономірно стверджувати, що він енергійно дихає. І особливість початку його статей сприяє тому, що Гром'якові відразу вдається занурити реципієнта в діалогічну ситуацію.

Не менш суттєвою особливістю наративної організації текстів Гром'яка є те, що вона слугує виразом якщо не безкінечності, то тривалості й актуальності порушених *філософських*, теоретичних і літературознавчих питань. Зацікавлення учасників діалогу виражена Гром'яком через особливий початок статей, більшість з котрих викликають враження, що це є продовженням диспуту, який, залишаючись за текстом, легко вгадується. Саме так розпочинається стаття «Феноменологія естетики Івана Франка»:

«Уже, – говорить Гром'як, – від гімназиста й студента Франка, який серед ровесників ставав «якимось куріозум або знаменитістю, дедалі можна було почути поняття / термін “естетика”» [3, с. 174]. І тут уже розмовний ритм речення і характер фрази: «можна було почути поняття», – дають змогу побачити за текстом коло співрозмовників. При цих словах стає очевидним, що перед словосполученням: «уже від гімназиста й студента...» – Франка хтось характеризував як надзвичайну постать. Така ситуація імпліцитно фіксується і в інших працях ученого. Зокрема стаття «Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Франка» починається саме так:

«Безперечно літературна критика в розвитку здатності сприймання творів художньої літератури посідає певне місце. Для його визначення і окреслення багатий матеріал дають критичні статті Івана Франка...» [1, с. 9]. Тут слово «безперечно» вказує на те, що автор-наратор висловлює свою згоду з думкою, що тільки-тільки була висловлена учасником бесіди, але він вважає за потрібне її розвинути, уточнити, акцентувавши наміри Каменяра і поставши крапку над «і», наголосивши на реченні-висновку: «Виховати освіченого читача – ось до чого прагне Франко» [Там само]. І ця фраза має особливий інтонаційний малюнок, який, підкреслюючи силу голосу, що припадає на словосполучення «ось до чого», підсилює Франкове бажання. І далі у статті йдеться про обґрунтування потреби такого її спрямування:

«Оскільки проза І. Франка вивчена ще недостатньо, і тривають дискусії про його трактат “Із секретів поетичної творчості”, то плідним видається даліше вивчення творчості видатного письменника з його науковим доробком» [1, с. 46]. Ключовим моментом у цьому реченні є поліфункціональне словосполучення «тривають дискусії», яке виконує складне організаторське завдання. Виступаючи як франкознавець, Гром'як водночас залишається і педагогом, який ненав'язливо пропонує своєму читачеві звернутись до дискусій, щоб, вступивши в діалогічні відносини з їх учасниками, виробити власний погляд на порушену проблему.

Аналіз статей Гром'яка доводить, що їм властива взаємодія філософських засад з літературознавчими підходами, логічність викладу і доказовість. Але цим не обмежується характеристика його методології, тому що для статей Р. Гром'яка характерне насичення їх сконцентрованим матеріалом.

Прикладом цього може бути, стаття «Теорія літератур: підходи і дефініції», яка складається з трьох частин: 1.1. «Що таке теорія? Теорія... чого?» [3, с. 26–28]; 1.2. «Практичні підходи до розробки і вивчення (викладання) теорії літератури як загального літературознавства» [3, с. 28–35]; 1.3. «Сучасний статус теорії літератури, її функції» [3, с. 35–38]. На цій статті варто зосередити увагу ще тому, що вона не тільки когнітивна і конструктивна, а і тому, що її ідеї мали би реалізуватися у трьох томах, з винесенням у заголовки назви частин. Натомість усе покладено в шухляду, тоді як, наприклад, у Польщі за схожим планом К. Вікі була створена багатотомна академічна історія польського красномовства: «Śreniowiecze» (Teresa Michałowska), «Renesans» (Jerzy Ziomek), «Barok» (Czesław Hernas), «Romantyzm» (Alina Witkowska, Reszard Przybylski), «Pozytywizm» (Henryk Markiewicz), «Młoda Polska» (Artur Hutnkiewicz), «Dwudziestolecie międzywojenne» (Jerzy Kwiatkowski), «Literatura polska w latach II wojny światowej» (Jerzy Świąch). Думається, що у подібний спосіб колектив кафедри під керівництвом Гром'яка – при належному фінансуванні і створенні необхідних умов – був би спроможний реалізувати проект «Теорія літератур: підходи і дефініції». Все це свідчить про масштабність гром'яківських задумів.

Але цим не обмежується різнобічний творчий дар Гром'яка. Усі роботи вченого умовно можна поділити на дві групи: аналітичні та живописні (літературні портрети). Розмірковуючи над його методологією, доцільно звернути особливу увагу на Гром'якову майстерність портретиста. Його розділ у книгах «Давнє і сучасне», «Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця» – «Повернення (гартування пам'яттю)» (1987–1989) представляє цілу галерею літературних портретів великих попередників – Тараса Шевченка (1814–1861), Івана Франка (1856–1916), Лесі Українки (1871–1913), Василя Стефаника (1871–1936), Юрія Рудницького (Юліана Опільського) (1884–1937), Богдана Лепкого (1872–1941), Уласа Самчука (1905–1987), Михайла Грушевського (1866–1934), а також Адама Міцкевича (1798–1855) та ін. І якщо читати ці статті, яким, за словами М. Рильського, «властива надзвичайна сконденсованість думки», підряд, одну за одною, то складається враження про таку історію української літератури, яка присутня у нашому сьогоденні як невід'ємна частина духовного світу, що об'єднує волелюбний народ. І значною мірою у цьому продовжують переконувати навіть самі заголовки гром'яківських статей-портретів про письменників-сучасників – «Ростислав Братунь: *“Воля – борг, якого не сплатити”*», «Дмитро Павличко: *“Я не знаю більшого добра, як добро єднання народу”*», «Роман Іваничук: *“Маємо знати вартість пролитої крові...”*», «Роман Федорів: *“Пам'ятай, як воно діялося”*», певною мірою груповий портрет в нарисі «*“Що записано в книгу життя”*» (1987–1989)». І нарешті «Автопортрет (Відповіді на запитання журналу “Січ”)» (1996)». Завершує його статті-портрети автопортрет-сповідь – «*І насамкінець – завершальне слово автора*» (15 березня 2009 року, м. Тернопіль).

Важливо те, що вже у заголовках позначено стовпи української ментальності, ментальності його героїв: *воля – борг – єднання – ціна крові* (пролитої за

свободу) – *пам'ять*. Уміщений у цей контекст *автопортрет* переконливо свідчить про те, що автор-наратор міцними узами пов'язаний зі своїм народом. Іншими словами, заголовок у Гром'яка так чи інакше виражає ідею патріотизму.

Однак перед тим, як розпочати розгляд майстерності Гром'яка-портретиста, варто акцентувати, на нашу думку, головне і фундаментальне правило митця, яке обґрунтовано ним у статті «Велич Пророка чи культ Кобзаря?»: «Сприймання і розуміння взаємовпливу народу і митця потребує безпосереднього контакту кожної людини як з творчістю видатної особи, так і з конкретно-історичною ситуацією, в якій функціонують твори після смерті їх автора. Це відношення постійно мінливе, бо залежить від стану культури, політичного режиму, досвіду читачів, методів інтерпретації художніх текстів. У цьому процесі криється джерело відмінності між осягненням величі генія і відтворенням формального культу. Культ – категорія статична і ритуальна, не терпить аналітичного підходу» [1, с. 236]. Це положення є ключовим для осмислення ролі Шевченка як світоглядної основи українського народу. Узагальнююча суспільна роль «великих мислителів, а особливо великих поетів» [1, с. 236] була підкреслена І. Франком, – наголошує Гром'як, – тим, що вони вміють «бачити та відчувати всі потреби, всі болі й радощі свого часу і яким було дано висловити все те, що ворушило їх серце» [1, с. 236–237]. А це «не має нічого спільного з формальним пошануванням, тобто культом у сучасному розумінні цього слова» [1, с. 237].

Саме з цих позицій порушує Р. Гром'як глобальну проблему «дискурсу навколо естетики Шевченка» у статті «Естетика Тараса Шевченка» (2003).

«Якщо, – пише дослідник, – бодай пунктирно в хронологічній послідовності називати критиків і дослідників, які осмислювали естетику Шевченка, використовуючи понятійно-термінологічний арсенал естетики як науки присутньо, а не риторично, то вийде такий ряд: Омелян Огоновський (1872, 1879), Іван Франко (1881, 1898), Микола Євшан (1911), Дмитро Антонович (1914, 1963), Олександр Білецький (1939), Марієта Шагінян (1941, 1946, український переклад (1970), Леонід Білецький (1952–1954), Борис Шляхов (1965), Михайлина Коцюбинська (1968, 1988), Ілля Стебун (1971, 1984), Іван Іванько (1976, 1981, Григорій Грабович (1979, 1982, 1991, 2000), Леонід Плющ (1973, 1983), Іван Фізер (1991), Оксана Забужко (1997, 2001)» [3, с. 41].

Як бачимо, Гром'як, підкреслюючи, що «терміносполука “естетика Шевченка” фігурує в небагатьох із названих авторів» [3, с. 41] і хронологічно демонструючи незначну зацікавленість дослідників естетичними поглядами Шевченка, наочно доводить, що протягом довгого часу проблема естетичних уявлень Шевченка була майже поза увагою критиків і літературознавців. Важливо те, що вчений, характеризуючи підходи шевченкознавців до цієї проблеми, акцентувавши думку О. Огоновського, який «розгортав критично-естетичний погляд на декотрі поезії Шевченка», зауваживши орієнтацію М. Євшана на філософію життя, на творчу індивідуальність Шевченка, визначив методологічну позицію великого Каменяря:

«Іван Франко, – пише Гром'як, – назвав методику Огоновського “формально-естетичною” і протиставляв їй власне розуміння “естетичних основ” поетичної творчості – за суттю структурно-функціональне, рецептивне» [3, с. 41].

Як довів час, цей факт став вирішальним у шевченкознавстві, тому що, «починаючи з Франка, наступники все більше зацікавлювалися дотичністю і перетинами естетики і поетики» [3, с. 41]. І як доказ Гром'як наводить такі приклади – і це характерно для нього – які, з одного боку складають уявлення про досягнення дослідників; з іншого – слугують реципієнтові дороговказом для занурювання вглиб ще не вирішеної проблеми, в історію змін методологій. Спочатку вчений констатує сам факт, зосереджуючи увагу на заголовках окремих розділів у книгах М. Шагінян «Тарас Шевченко» («“Поетика” та “Естетика”») та М. Коцюбинської «Етюди про поетику Шевченка» («Дещо про естетику поета»). Але далі Гром'як, повертаючи увагу до новітніх методологічних підходів, що властиві сучасним дослідникам Шевченка – на феноменологію (І. Фізер), структуральну антропологію і міфопоетику (Г. Грабович), ритуально-міфологічні структурні стратегії (Л. Плющ), філософську культурологію (О. Забужко), зазначає, що всі вони «майже не вживають традиційної термінології» [3, с. 42].

Проте Р. Гром'як не випадково з цього ряду відомих літературознавців виділяє концептуальні підходи Г. Грабовича, тому що саме останній довів, що «... цілісний Шевченко (власне його багатовимірна естетика) можуть бути осягнені в “ширшому світовому контексті – й у співвідношенні з історично-суспільно-філософським тлом, зі світом ідей, і тим більше, у вимірі теоретичному, методологічному, концепційному”... Вони роблять шевченкознавство і самого Шевченка знову живими, сучасними нам, контroversійними» (тут і далі курсив наш – Л. О.) [3, с. 42 – 43]. Справа в тому, що представити у своїх аналітичних статтях письменника живим, враховуючи при цьому досягнення попередників, акцентуючи, як у цьому виникала потреба, всі полемічні моменти, було для самого Гром'яка завданням номер один. І вирішити його, не осмислюючи глибоко розмисли І. Франка про Т. Шевченка, було б великим недоглядом, тому що всі франківські положення, залишаючись актуальними, стосуються не лише пам'яті Шевченка, що доведено Гром'яком у його статтях – «Повість “Художник” як вияв естетичних поглядів Т. Шевченка» (1972), «Шевченко і нація» (1991), «Естетика Тараса Шевченка» (2003), «Ще раз про “народність літератури”» (2004), – а й всього культурного надбання українського народу. І саме з таких позицій учений підходить до творчості насамперед І. Франка, якому присвятив низку статей – «Проблема естетичного сприйняття в літературній критиці І. Я. Франка» (1966), «Повість І. Франка “Перехресні стежки” у світлі його праці “Із секретів поетичної творчості» (1969), «Грані й глибини Франкового трактату» (1971), «Роль І. Франка у зміцненні українсько-чесько-словацьких культурних взаємин» (1990), «Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка» (1992), «Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків» (1998), «Феноменологія естетики Івана Франка» (2005), «На першу стипендію я купив дев'ятнадцять томів Франка» (2006),

Почати розгляд образу Франка у статтях Гром'яка доцільно з невеличкого, але надзвичайно енергійного звернення вченого до співвітчизників:

«Тисяча дев'ятсот вісімдесят шостого року, у Львові, де жив, працював і похований Іван Якович Франко, зібралися діячі культури з багатьох країн світу на міжнародний симпозіум “Іван Франко і світова культура”, організований за ухвалою ЮНЕСКО».

Характерно, що за цією зовні нейтральною, констатуючою фразою: «зібралися діячі культури з багатьох країн світу» – виникає унікальна візуальна картина як кадр із фільму, який мав би, але, на жаль, не був знятий. І ця картина свідчила про те, як в уяві всіх цих людей Франко постає нездоланим велетнем, котрого ніхто і ніщо не могло зломити і подолати. Влада була безсила.

Демонструючи безсилля влади перед могутньою величчю Франка, Гром'як у статті «Тисяча дев'ятсот вісімдесят шостого року...» слушно спирався на принцип антитези і градації: «виключили – став», «не давали – створив», «не допускали – став», виражаючи цим безупинний і енергійний наступ Каменяра, який всупереч протидії піднімався все вище і вище: *виключили – створив – став*. А це, – доводить Гром'як, – викликало велику повагу до Франка, авторитет котрого у світі неупинно зростав: «Гордилися українці, дивувалися гості, пієтет був спільний» [2, с. 87]. І у цій фразі на свідомість реципієнта впливає не лише її смисл, який в уяві читача створює живописну картину, а й переданий нею невпинний натиск Франкового руху, його волі. Здається, що вчений уже досяг своєї мети і міг би поставити на цьому крапку, але він продовжує розвивати цю тему, конкретизуючи кожен визначений етап як наступну сходинку до вершин всенародного визнання:

«Студента Франка виключили з університету, а він став доктором філософії. Докторові Франку не давали університетської кафедри, а він створив академію духу (п'ятдесят томів його праць не вміщають усього написаного ним!). Мужичького “посла” не допускали до парламенту, а він став совістю нації» [2, с. 87]. Всі заборони влади були безсилі і давали протилежний очікуваному результат: наперекір всьому Каменяр досягав все більшого і більшого:

виключили з університету – став доктором філософії;

не давали університетської кафедри – створив академію духу;

не допускали до парламенту – став совістю нації.

Проте цей уривок переконливо передає і неповторну гром'яківську манеру доносити нові знання до свого слухача і читача.

Незабутні враження своєю глибиною справляють тексти Гром'яка, присвячені творчості Франка, до якого дослідник, порушуючи не лише історико-літературні, а й теоретичні проблеми, регулярно звертався впродовж багатьох років, починаючи, вірогідно, з того часу, коли «на першу стипендію... купив дев'ятнадцять томів Франка» [3, с. 20–24], тобто – в 1966 р., 1969 р., 1971 р., 1990 р., 1992 р. та 2005 р. Треба зазначити, що кожна стаття, присвячена Франкові, є, з одного боку, завершеним літературознавчим твором, а з іншого – невід'ємною частиною всього написаного ним про Каменяра. Невипадково у першій статті дослідник позначив той ракурс, з якого Франко розглядав кожен художній твір: це загальнолюдська тема [1, с. 9].

Проте Гром'як так подає цей ракурс бачення Франкового доробку, що у реципієнта під час читання постає власна думка-доповнення і під іншим кутом зору: загальнолюдська тема у національному втіленні, у національному характері, у національному способі життя. Отже, методологія Р. Гром'яка завжди пробуджує творчий потенціал свого читача.

Далі дослідник вважає за потрібне «підказати» своєму читачеві, яким шляхом доцільно іти до спадщини письменника, щоб найглибше зрозуміти Франків світ, Франкову картину життя. У 1969 р. Роман Гром'як публікує статтю «Повість І. Франка “Перехресні стежки” у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості», де не лише розкриває свої методологічні підходи, а й озброює ними реципієнта:

«... плідним, – пише Гром'як, – видається даліше вивчення художньої творчості письменника в єдності з його науковим доробком» [1, с. 46]; «...Франко-художник ужиткує спостереження Франка-дослідника в художньому вираженні складних психічних станів своїх героїв, простежуючи зародження, розгортання і вплив на поведінку людини її найтонших емоційних спалахів» [1, с. 48]. Складається враження, що вчений бере реципієнта у супутники і начебто відкриває силу Франка-художника, силу Франка-мислителя разом з ним. Це враження підсилює стаття «Грані й глибини Франкового трактату», яка була опублікована в 1971 р., де Р. Гром'як робить вагомі висновки: «І. Франко, аналізуючи гейнівське “На далекому горизонті”, якраз показує й отой зворотний рух у виникненні образу цілого тексту...» [1, с. 87].

Але разом з аналізом багатогранності доробку Франка, Роман Гром'як акцентує увагу і на потребі вчитися у Каменяра не лише тому, як порушувати актуальні проблеми, а й тому, як їх розв'язувати. А Франко вчив розглядати культурні явища глибоко, широко і всебічно, про що йдеться у гром'яківській статті 1990 р. – «Роль І. Франка у зміцненні українсько-чесько-словацьких культурних взаємин». У цій статті вчений слушно акцентував на тому, що «політично-практична спрямованість свідомості і діяльності Франка завжди зумовлювала безпосереднє звернення до міжнародних аналогій з точки зору потреб рідного народу» [с. 187].

Не менш важливі і роздуми Р. Гром'яка над теоретичними засадами Франка. 1992 р. у статті «Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка» вчений, привертаючи увагу до питань термінології, закликав: «... простежимо логіку Франкових міркувань, буквально відтворюючи його формули і словесно-термінологічні позначення» [1, с. 205]. Ученого приваблювало у Франкові те, що він «...розвивав своє власне розуміння поетики як науки про будову мистецького твору і системи його складових елементів, що функціонують в цілісному естетичному організмі» [1, с. 206]. Здавалося, можна було б обмежитися лише констатацією самого факту, але Гром'якові цього було недостатньо. І він подає цей факт як першочергове завдання для франкознавства.

Характерна риса підходів Гром'яка як до Франка, так і до інших українських письменників, проявлялася і в тому, що це були підходи професійного літературознавця-філософа і водночас громадянина і політика.

Як відомо, 28 травня 1995 р. у Тернополі відбулася важлива подія – відкриття пам'ятника Івану Франкові. З щирим енергійним і водночас полемічно загостреним словом про Каменяра виступив Гром'як, про що свідчила вже сама назва його промови – «Канонізований і не осягнутий» [2, 362–365].

«Знову, – говорив Гром'як, – постать Івана Франка з'явилася в Тернополі, зупинилася на вулиці, на якій письменник за життя не раз бував. З'явилася у бронзі і на півкροці застигла навіки, бо ж пам'ятник... У життя Франко увійшов буревієм і щомиті був вибуховою силою духу, який тіло суспільства “пер до бою, пер за поступ, щастя й волю”» [2, с. 362].

Здається, що промова Гром'яка мала б бути спрямованою лише на велику значимість цієї події в культурному житті і Тернополя, і України. І її початок начебто був співзвучним урочистості моменту. Але сталося не зовсім так: учений використовує цей момент як трибуну, щоб довести до свідомості співвітчизників найголовніше – головне завдання франкознавства не виконано і радити рано:

«Адже досі не видана творча спадщина Франка в її цілості, 50 зелених томів, що здивували світ і стоять сьогодні на видноті у ЮНЕСКО, – вони також неповні. Чому?»

Подумаймо тут, на цьому місті, під поглядом Франка. Якщо в Україні довго панувала ідеологічна цензура, що фільтрувала все написане Франком, то чому не вийшло повне зібрання його творів там, у вільному світі?» [2, с. 363].

І порушивши невідповідно двічі питання: «Чому?», Гром'як дає на нього відповідь:

«Головною причиною Франкових бід було те, що куці уми не годні осягнути Велетня духу» [2, с. 364]. І після цих слів, реципієнт мимоволі подумки, повертаючись до створеної Гром'яком картини: «...постать Івана Франка з'явилася» і «зупинилася...», – розуміє, що з'явився Каменяр неспроста... Здається, стоїть він живий і пильно вдивляється в сучасне покоління українців, перед яким постало завдання розбудови вільної, незалежної України. І погляд його вимагає мужності і національної свідомості.

Саме цій проблемі присвячує Гром'як у 1998 р. окрему статтю – «Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків», – де підкреслює, що «Іван Франко як письменник, літературний критик і науковець дає нам для осмислення культурологічного аспекту цієї проблеми багато фактів і спостережень, не застарілих висновків і методологічних підходів» [1, с. 217].

І у 2005 р. у статті «Феноменологія естетики Івана Франка» Гром'як, знову наполягає на потребі вчитися у Каменяра:

«Наближення до феномена Івана Франка, – пише він, – відбувається шляхом осягнення його універсалізму як фізичної людини – носія (суб'єкта) особистості, що створила і залишила колосальну духовну спадщину. Практично здійснюємо цей тривалий процес згідно з Франковими орієнтирами, які знаходимо в його численних текстах, формулах, порадах, завершених творах» [3, с. 179].

Заслуга Р. Гром'яка полягає і в тому, що у своїх статтях «“Зачаровані” й осліплені», «З погляду учасників і сучасників» та ін. він створив концептуальну картину української літератури на головних етапах її розвитку.

Завершити короткий огляд думок Р. Гром'яка про українську класику і сучасну літературу, на нашу думку, доцільно фінальною сценою з його статті «Задивлені в будущину», де йдеться про «становлення нової української літератури», що «відбувалося в органічному зв'язку з формуванням української нації», і де нескорений Каменяр, якій «не втрачав віри у світлу будущину», постає зображеним у груповому портреті:

«У будущину, – пише Гром'як, – вдивлялися галицькі будителі, про “сім'ю вольну, нову” думав Шевченко, прийдешнім жив Франко» [2, 108].

Звичайно всі порушені тут питання потребують подальшого вивчення, але, ще раз підкреслимо, що особливість методології Гром'яка полягала і у тому, що за його історико-літературними і теоретичними текстами завжди поставала жива людина.

Але не лише класики були у полі зору Гром'яка, чимало статей він присвятив письменникам-сучасникам, створивши яскраві портрети Ростислава Братуня («Воля – борг, якого не сплатили») [2, с. 188 – 198], поета, «який любив світанків час»; «сина простого лісоруба» Дмитра Павличка («Я не знаю більшого, як добро об'єднання народу») [2, с. 199 – 213], «увінчаного лаврами Шевченківської премії» Романа Іванчука («Маємо знати вартість пролитої крові...») [2, с. 214 – 231], Романа Федорова («Пам'ятай, як воно діялося») [2, с. 232 – 244], котрий «нагадував народного “бесідника”». І як своєрідний епілог «Що записано в книгу життя» [2, с. 245 – 246].

Характеризуючи майстерність Гром'яка-портретиста, важливо зазначити, що він ніколи не експлуатував одні й ті ж прийоми. І кожен портрет того чи іншого письменника мав свій зачин, який ніс велике фактологічне, смислове й емоційне навантаження. У цьому легко переконатися, якщо їх процитувати і порозмислити над ними.

Отже, «Ростислав Братунь»: «Він був першим з молодих громадян Західної України, хто впевнено й рішуче пішов у поезію і працював в ній понад 59 років. Народжений на Волині 1937 року, Р. Братунь почав писати з дитинства (дитя вчителя!), вперше надрукувався у 1946 році. А в рік закінчення Львівського університету ім. І. Франка (1950) став членом Спілки письменників. Назви його поетичних збірок свідчили про ідейну спрямованість дзвінкоголосої поезії – “Вересень” (1949), “Світанки” (1950), “Пісня про волю” (1953), “Вогонь” (1956). А перша підсумкова книжка називалася просто – “Я – син України” (1958)» [2, с. 188].

У цьому вступі-характеристиці Р. Братуня реченням: «... був першим з молодих громадян Західної України, хто впевнено й рішуче пішов у поезію і працював в ній понад 59 років...», переліком назв його збірок, акцентуванням заголовку його першої книжки – “Я – син України” було підкреслено енергійний поступ поета.

«Дмитро Павличко»: «Авторський вечір Дмитра Павличка, що відбувся лютого вечора 1987 року в київському Будинку вчителя, тривав понад три години. Він розпочався давнім фільмом, у якому молоді Д. Павличко та О. Білаш стояли на горі Стопчатова, йшли до столу, а їх зустрічав батько поета» [2, с. 199].

Таким початком Роман Гром'як представив великий період творчого життя Д. Павличка. За словосполученням «Авторський вечір Дмитра Павличка...» інформований реципієнт уявив весь доробок поета від виходу у світ його першої

збірки «Любов і ненависть» (1953), поетичних книг – «Моя земля» (1955), «Чорна нитка» (1958), знищеної за рішенням партійної цензури збірки «Правда кличе» (1958), «Пальмова віть» (1962), «Гранослов» (1968), «Сонети подільської осені» (1973), «Таємниця твого обличчя» (1974), «Сонети» (1978), «Спіраль» (1984) до «Поєми й притчі» (1986).

«*Роман Федоров*»: «У долі і творчості “двох Романів” – Іваничука і Федоріва – багато спільного. Майже ровесники, вони вихідці з того краю, який дав Україні стільки відомих митців. Розробляли ті ж самі жанри – новели, оповідання, історичні романи. Минуле і сучасне перепліталось в їхніх творах» [2, с. 232].

У цьому початку вчений не лише підкреслює кровний зв'язок письменників Романа Федорова і Романа Іваничука з рідним краєм, а й характеризує сам край – Західну Україну, її внесок в національне красне письменство і українську культуру взагалі.

«*Розпросторення духовного світу Уласа Самчука*»: «Життєвий і творчий шлях Уласа Самчука, його літературна спадщина – це цікавий феномен у світовому українстві. З одного боку, він є результатом, функцією української історії і культури 1-ої пол. ХХ ст., а з другого – виразніше виявляє характер націєтворного чинника. Суспільні катаклізми 10 – 40-х рр. минулого століття позначилися на біографії письменника й, зрозуміло, відбулося у художніх і публіцистичних його творах водночас» [3, с. 247]. Зауважимо, що гром'яківський портрет Уласа Самчука є унікальним уже тому, що в ньому головну роль у створенні образу людини відіграє часопростір.

Аналіз побудови цих портретних нарисів переконує у тому, що хоча Гром'як використовують типологічну структуру і композицію, але це не створює враження одноманітності.

«*Роман Іваничук*». Портрет цього видатного українського письменника є особливо цікавим. Його специфіка виражена в тому, що він має і мемуарний характер, бо все, про що розповідається у цьому нарисі, є сторінкою життя не тільки Іваничука, а й самого Гром'яка. Невипадково у цьому тексті звучать ностальгічні нотки:

«Ми жили у готелі “Київ”...» Так розпочинається розповідь про життя Гром'яка та Іваничука в готельному номері столиці. «З вікна виднілась панорама парків і задніпровських кварталів. Аж ген на сході місто зливалось з горизонтом – надходили сутінки, густішали вогні. Ми не дуже вдивлялися у присмерк: у Києві бували не раз. У просторій кімнаті світло від торшера сіяло якусь *таємничість*» [3, с. 214]. Але реципієнт вдивлявся і вдивляється досі... У його уяві *таємничість* постає і за вікном, тому що Київ виникав у двох *часових вимірах*, у великому часопросторі: сучасному та історичному. Буденність і епоха билин зливались в єдиний парадигматичний образ. Це було водночас *звичайне* («...не дуже вдивлялися») – *незвичайне* («...світло від торшера сіяло якусь таємничість»).

Таким же таємничим з'являється і сам Роман Іваничук: «Сивий письменник ... увінчаний лаврами»... Епітет «Сивий» проходить по тексту своєрідним рефреном, підкреслюючи *молодість* його душі: «Сивий письменник був жвавий і запальний» [3, с. 214]; «признається посивілий письменник»¹[3, с. 214]; «Сивий

письменник, як запальний юнак...» [3, с. 215]; «Сивий письменник – майстер Часу і Простору» [3, с. 215]. У процесі занурення в текст цього нариса проявляється ще одна функція вечірнього пейзажу: увиразнюється глибина і сила вкоріненості Іваничука в рідну землю.

Саме динаміка стилю дала Гром'якові можливість зануритись самому і занурити свого читача у життя Сивого письменника, характеризуючи його творчий шлях:

«...був жвавий і запальний, як і тоді, в далекі п'ятдесяті роки, коли він уходив у літературу, а ми читали його первісток – збірку новел “Прут несе кригу”. Були там, за авторським визначенням, етюди, ескізи, образки, оповідання, і – жодної новели. Молодий прозаїк немовби боявся цього місткого жанру, абсолютним паном форми якого вважався Стефанік» [3, с. 214].

Парадигма вікових характеристик Р. Іваничука: «*молодий – сивий*» у взаємодії з дієсловами «*жили*», «*виднілась*», «*зливалось*», «*надходили*», «*густішали*», «*сіяло*» водночас передавала ліричну і атмосферу київського вечора, і охоплювала все життя та новаторську життєтворчість письменника, укоріненого у традиції української літератури, взятих в їхній динамічній цілісності. А за акцентованою частотністю словосполучення «Сивий письменник» [3, с. 214], «*посивілий письменник*» [3, с. 215], «Сивий письменник» [3, с. 215], «Сивий письменник» [3, с. 231] чути впевнену рішучість його кроку.

Р. Гром'як, вживаючи слово «школа», занурював читача не лише у творче життя, внутрішній світ Іваничука, а й у власне життя, у життя свого покоління:

«Школа вчителів, – пише Гром'як – відчувалася, особливо в тих творах Іваничука, які залишалися без жанрової кваліфікації. То були часи палких суперечок про межові знаки малих жанрових форм. Новела перебирала на себе роль лідера у літературі. Р. Іваничук визнавав авторитет Стефаніка і Коцюбинського, але йшов від власного життєвого досвіду – начитаного сина сільського вчителя. Черпав мудрість із соціально-культурних “вершин і низин”, взявши за критерій самооцінки творчість І. Франка. І ось тепер сивий прозаїк, відомий романіст, наважився відтворити образ Каменяра»² [3, с. 214].

Цей фрагмент тексту Гром'яка переконує в тому, що його *жвавий і запальний* співрозмовник Р. Іваничук був людиною, яка, спираючись на досвід своїх великих попередників, шукала і знаходила нові шляхи розвитку української літератури. Але стверджуючи це, вчений не забував підкреслити, що прикладом для Іваничука був насамперед Каменяр:

«...визнавав авторитет Стефаніка і Коцюбинського – йшов від власного життєвого досвіду, взявши за критерій самооцінки творчість І. Франка».

А база *життєвого досвіду* Романа Іваничука була величезна. Професор Гром'як зосереджує увагу реципієнта на тому, що письменник бачив *рідний край у широкому контексті життя інших народів*, що дозволяло йому глибше зрозуміти свою рідну землю, яка завжди жила в його серці. Іншими словами, Іваничук з-під пера Гром'яка поставав школою для майбутніх поколінь. Ось чому учений з особливою любов'ю розповідав про життєвий шлях письменника:

«Бував Роман Іваничук і в Заполяр'ї, і на Кавказі, в Італії, і за океаном... І куди б його не закидала доля, завжди повертався подумки до історії рідного краю, рідного народу, до тих часів, коли впали кордони, а відмінність у звичках і способі життя ще довго лишалася» [1, с. 215]. І вже цей фрагмент свідчив про те, що Гром'як-портретист дотримувався «принципу айсберга» (Ернест Хемінгуей), розкриваючи широкий діапазон іваничуківських знань, на яких ґрунтувався затекстовий і підтекстовий зміст творів українського митця.

Аналізуючи методологію Гром'яка, його стиль варто звернути увагу на те, що він ніколи не зловживав термінологією, а тоді, коли вживав її, то за потребою пояснював **що** і для **чого**... Про «спрямованість методологічних основ» Роман Гром'як писав у багатьох статтях – «Про різноманітність (гетерогенність) українського літературного процесу ХХ століття: проблеми опису та інтерпретації» (2002), «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація» (2004), «Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми» (2005), «Проблема введення (інсталяції) літературознавчих термінів у теоретико-літературну рефлексію» (2006), «Про осмислення “викладових форм” і про нараторологію» (2006), «Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція теорії літературознавця» (2006) та ін. Все це потребує глибокого осмислення і ця велика робота попереду.

Характеризуючи майстерність Гром'яка-портретиста, не можна оминати увагою стиль його автобіографічних текстів-споминів, тональність яких відрізняється від тональності створених ним портретів письменників і характеризується не тільки тонким ліризмом, а й точністю, багатозначністю життєвих деталей. Його спомини є безцінними сторінками не лише його особистого життя, життя його батьків, дідів та прадідів. У них оживає сама історія краю. Звичайно, багато щезло, але й збереглося чи мало:

«Вирішив давно, – пише Гром'як, – у день народження, коли сповниться п'ятдесят, бути разом з батьками. Отже – в село! Там стоїть ще дідівська хата, хоча вона мало чим нагадує ту, довоєнну, посічену згодом осколками, з розбитим причілком до сходу. Відремонтована, причепурена, хата дотепер зберігає старе планування, а велика кімната у ній – та сама. Чого вона тільки не пам'ятає...

Перевівся і старий сад. З давніх дерев один грубезний горіх бовваніє під вікном. Єдиний свідок мінливого світу, а молодший від мене! Його садили перед самісінькою війною. <...> Ідемо в село. Там минуло дитинство, крізь яке прогуркотіла війна, подаленіло лихоліття – запам'яталися гірки і радісні дні...» [2, с. 90].

І тут постає питання: чому Гром'як у книгу разом з нарисами, критичними і газетними статтями подає цей спогад? І чи не криється за ним ще щось таке, заради чого його і написано? Відповідь дає останній абзац:

«Думається, не зайвими будуть у літературно-критичних нарисах, крім літературознавчих аналізів, спогади очевидців або й “ліричні відступи”. Нехай суб'єктивний погляд письменника підсвічується суб'єктивним світовідчуттям інших людей і логікою есеїстики» [2, с. 94].

Навіть цей невеличкий фрагмент доводить, що методологія Гром'яка завжди вимагала повноти життєвої правди.

Ось чому, завершуючи тут короткий огляд методології Романа Теодоровича Гром'яка, сподіваємось, що його учні незабаром звернуться до досягнень доробку вченого, зокрема до проблем методології і збагатять українську теорію літератури своїми науковими працями.

Примітки

¹ Дати життя письменників, чий портрети змалював своїм словом Р. Гром'як: Р. Братунь (1927–1995), Р. Іваничук (1929–2016), Д. Павличко (1929–2023), Р. Федоров (1930–2001),

² Тут варто нагадати те, що у 2008 р. слушно зазначав Валерій Корнійчук у статті «Образ Івана Франка у романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука»: «Р. Іваничук, – пише дослідник, – досконало вивчив не лише ту епоху. Франка в романі можна пізнати і в літа його молодості, і в часи облоги та контрверсійних суперечок з українською й польською суспільністю, і в зоряний час “Мойсея”. Загалом ті обставини життя і творчості поета, коло його друзів і недругів, про які франкознавці почали говорити лише у другій половині 90-х рр. минулого століття, автор “Шрамів на скалі” уже знав, здогадувався і писав про них ще напередодні горбачовської “відлиги”. Р. Іваничукові можна дорікнути, що його герой інколи губиться у химерному плетиві сюжету, серед другорядних постатей, у численних відступах, адже так хочеться стежити передусім за кожним кроком Генія. Проте це враження поверхове, оманливе. Присутність Франка відчувається у кожній події, у кожній розмові, у кожному, так би мовити, сюжетному “нерві”. Р. Іваничук не тільки дотримується історичної правди, вдало використовуючи художні й публіцистичні твори письменника, документи, свідчення, листи, спогади тощо. Він, звичайно, має право на художній домисел, але непрофесійному читачеві дуже важко помітити цей природний суб'єктивізм автора, який вдало й органічно поєднує біографічні факти з власними здогадками. <...> В численних дискусіях, діалогах, полілогах зринають постаті Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Миколи Костомарова, Лесі Українки, Івана Пулюя, Володимира Гнатюка, Івана Труша, Адама Коцка і навіть Миколи Гулака та Ейнштейна. Інколи Франка заступає Василь Стефаник, й Іваничук дивиться на свого героя очима автора “Камінного хреста”. Тоді ж з'являється польська богема: Станіслав Пшибишевський, Ян Каспрович, Владислав Оркан, Казимир Тетмайер, й образ Франка розкривається на тлі літературних маніфестацій “Молодої Польщі”» [6, с. 232]. На нашу думку тексти Р. Гром'яка і В. Корнійчука, взаємодіючи між собою, доповнюють один одного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гром'як Р. Давнє і сучасне. Тернопіль: Лілея, 2003. 272 с.
2. Гром'як Р. Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. Тернопіль: Джура, 2009. 400 с.
3. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007. Тернопіль: Джура, 2007. 368 с.
4. Гром'як Р. Що доведено життям. Київ: Дніпро, 1988. 257 с.
5. Зимомря М. Праця з цілющою правдою. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. С. 358–365.
6. Корнійчук В. Образ Івана Франка у романі «Шрами на скалі» Романа Іваничука. *Українське літературознавство*. 2008. *Ukrain. Literary Stud.* 2008. Вип. 70. С. 230–237.
7. Сивокінь Г. М. Від аналізу до прогнозу. Київ: Дніпро, 2006.

REFERENCES

1. Hromiak R. (2003). *Davnie i suchasne* [Ancient and modern]. Ternopil: Lileia. 272 s. [in Ukrainian]
2. Hromiak R. (2009). *Kultura. Polityka. Intelihentsiia. Publitsystyka literaturoznavtsia* [Culture. Policy. Intelligentsia. Journalism of a literary critic]. Ternopil: Dzhura. 400 s. [in Ukrainian]
3. Hromiak R. (2007). *Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy. 1997 – 2007* [Orientations. Think about it. Discourses. 1997 – 2007]. Ternopil: Dzhura. 368 s. [in Ukrainian]
4. Hromiak R. (1988). *Shcho dovedeno zhyttiam* [What life has proven]. Kyiv: Dnipro. 257 s. [in Ukrainian]
5. Zymomia M. (2007). *Pratsia z tsiliushchoiu pravdoiu. Hromiak R. Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy* [Work with healing truth. Hromiak R. Orientations. Think about it. Discourses]. Ternopil. S. 358–365. [in Ukrainian]
6. Korniiichuk V. (2008). *Obraz Ivana Franka u romani «Shramy na skali» Romana Ivanychuka* [The image of Ivan Franko in the novel “Scars on the Rock” by Roman Ivanichuk]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 70. S. 230–237. [in Ukrainian]
7. Syvokin H. M. (2006). *Vid analizu do prohnozu* [From analysis to forecast]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

STAROTESTAMENTOWY WĄTEK *BABILONU* JAKO PIERWOWZÓR SYMBOLU *BABILONU WIELKIEGO* W APOKALIPSIE JANA

Władysław GORODETSKI

Student Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce

ORCID: 0000-0001-6427-2871

Martyna KRÓL-KUMOR

Dr hab., Profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce

ORCID: 0000-0002-6421-5428

W niniejszym artykule skupiono się na przeanalizowaniu dwóch wzajemnie powiązanych ze sobą zarówno nominalnie, jak również obrazowo, figur Babilonu oraz Babilonu Wielkiego występujących w tekście Pisma Świętego. Celem analizy jest wykazanie i tekstualne udowodnienie, że symbol Babilonu Wielkiego, przedstawiony przez pisarza nowotestamentowej Księgi Objawienia, bazuje na wątku i ogólnym obrazie literalnego Babilonu jako starożytnego, realnie istniejącego miasta opisanego w Starym Testamencie. Z tego względu wstęp do faktycznej analizy pokrótce przedstawia zarówno biblijne, teologiczne, jak i naukowe podejście do starożytnego Babilonu jako istotnego elementu treści Starego Testamentu. Przedstawiono także wprowadzenie do symbolu Babilonu Wielkiego wraz z omówieniem jego wstępnej charakterystyki. Metodą zastosowaną do porównania tych dwóch figur było zestawienie poszczególnych fragmentów z siedemnastego oraz osiemnastego rozdziału Księgi Objawienia z analogicznymi fragmentami pochodzącymi z ksiąg Pism Hebrajskich oraz wyjaśnienie i skomentowanie występujących w nich semantycznych lub leksykalnych podobieństw. Obydwa rozdziały z Apokalipsy rozdzielono na opis wizualny symbolu Babilonu Wielkiego zawarty wyłącznie w siedemnastym rozdziale oraz na opis wyroku na tej figurze zawarty w osiemnastym rozdziale Księgi Objawienia. Zdecydowana większość całościowego opisu Babilonu Wielkiego stanowi obszerny materiał do analizy, ponieważ w dużej mierze następujące po sobie fragmenty z Apokalipsy Jana zawierają swój odpowiednik w księgach starotestamentowych. Materiał wykorzystany do analizy pochodzi ze współczesnego polskiego przekładu Biblii wydawnictwa Świadców Jehowy – Przekład Nowego Świata z 2018 roku. Podsumowując, poniższy artykuł zawiera szereg tekstualnych potwierdzeń tego, że autor Apokalipsy mógł wzorować się na licznych fragmentach Pism Hebrajskich opisujących starożytny Babilon, tudzież używać ich jako kalki dla przedstawienia symbolu Babilonu Wielkiego w swojej księdze.

Słowa kluczowe: *Babilon, Babilon Wielki, symbol, Objawienie, Stary Testament.*

THE OLD TESTAMENT IMAGE OF *BABYLON* AS A PROTOTYPE OF THE SYMBOL OF *BABYLON THE GREAT* IN THE APOCALYPSE OF JOHN

Władysław GORODETSKI

Student of Jan Kochanowski University in Kielce, Poland

Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Poland

ORCID: 0000-0001-6427-2871

Martyna KRÓL-KUMOR

Habilitated Doctor, Associate Professor of Jan Kochanowski University of Kielce, Poland

Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Poland

ORCID: 0000-0002-6421-5428

This article focuses on analysing two interrelated, not only nominally but also pictorially, figures of Babylon and Babylon the Great occurring in the text of Scripture. The aim of the analysis is to demonstrate and textually prove that the symbol of Babylon the Great, as presented by the writer of the New Testament book of Revelation, is based on the plot and overall imagery of literal Babylon as an ancient, realistically existing city described in the Old Testament. For this reason, the introduction to the actual analysis briefly introduces the biblical, theological as well as scientific approach to ancient Babylon as an essential element of the Old Testament content. An introduction to the symbol of Babylon the Great is also provided, along with a discussion of its initial characteristics. The method used to compare the two figures was to juxtapose individual passages from the seventeenth and eighteenth chapters of the Book of Revelation with analogous passages from the books of the Hebrew Scriptures, and to explain and comment on the semantic or lexical similarities present in them. The two chapters from Revelation are separated into a visual description of the symbol of Babylon the Great contained only in the seventeenth chapter and a description of the judgment on this figure contained in the eighteenth chapter of the Book of Revelation. The vast majority of the overall description of Babylon the Great provides extensive material for analysis, since, to a large extent, the following passages from John's Revelation contain their counterpart in the Old Testament books. The material used for analysis is taken from the contemporary Polish translation of the Bible by the Jehovah's Witnesses' publishing house, the 2018 New World Translation. In summary, the following article contains a number of textual confirmations that the author of the Apocalypse may have taken inspiration from numerous passages in the Hebrew Scriptures describing ancient Babylon or used them as carbon copies to represent the symbol of Babylon the Great in his book.

Keywords: *Babylon, Babylon the Great, symbol, Revelation, Old Testament.*

СТАРОЗАПОВІТНА КАРТИНА *ВАВІЛОНА* ЯК ПРООБРАЗ СИМВОЛУ *ВАВІЛОНА ВЕЛИКОГО* В АПОКАЛІПСИСІ ІОАННА

Владислав ГОРОДЕЦЬКИЙ

Студент Університету ім. Яна Кохановського в Кельце, Польща
Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska
ORCID: 0000-0001-6427-2871

Мартина КРОЛ-КУМОР

доктор філологічних наук, професор
Університету ім. Яна Кохановського в Кельце, Польща
Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska
ORCID: 0000-0002-6421-5428

Ця стаття присвячена аналізу двох взаємопов'язаних, не тільки номінально, але й образно, фігур Вавілоу і Вавілоу Великого, що зустрічаються в тексті Святого Письма. Мета аналізу – продемонструвати і текстуально довести, що символ Вавілоу Великого, представлений автором новозавітної книги Об'явлення, ґрунтується на сюжеті і загальному образі буквального Вавілоу як стародавнього, реально існуючого міста, описаного в Старому Заповіті. З цієї причини у вступі до власне аналізу коротко представлено біблійні, богословські та наукові підходи до стародавнього Вавілоу як важливої частини змісту Старого Заповіту. Також розглядається символіка Вавілоу Великого, разом з обговоренням його початкових характеристик. Метод, використаний для порівняння двох фігур, полягав у зіставленні окремих уривків із сімнадцятого та вісімнадцятого розділів книги Об'явлення з аналогічними уривками з книг єврейського Писання, а також у поясненні та коментуванні семантичної або лексичної подібності, яка в них присутня. Дві глави з Об'явлення розділені на візуальний опис символу Вавілоу Великого, що міститься тільки в сімнадцятій главі, і опис суду над цією фігурою, що міститься у вісімнадцятій главі Книги Об'явлення. Переважна більшість загального опису Вавілоу Великого дає великий матеріал для аналізу, оскільки наведені нижче уривки з Об'явлення Івана Богослова значною мірою містять відповідники в книгах Старого Заповіту. Матеріал для аналізу взято з сучасного польського перекладу Біблії видавництва Свідків Єгови "Переклад нового світу" 2018 року. Стаття містить низку текстових підтверджень того, що автор Апокаліпсиса, можливо, черпав натхнення з численних уривків єврейського Писання, що описують стародавній Вавілон, або використовував їх як копії, щоб представити символ Вавілоу Великого у своїй книзі.

Ключові слова: *Вавілон, Вавілон Великий, символ, Об'явлення, Старий Заповіт.*

Wprowadzenie. Apokalipsa (Objawienie) Jana obejmuje wiele różnych symboli. Jednemu z nich poświęcono znacznie więcej uwagi – *Babilonowi Wielkiemu*, gdyż całe dwa rozdziały (17 i 18) przeznaczone są wyłącznie na jego charakterystykę. Interesujące

jest to, że w tekście Apokalipsy symbol ten jest przedstawiony zarówno jako postać ludzka, jak i jako konkretne miejsce. W związku z tym niniejszy artykuł poświęcony jest charakterystyce Babilonu Wielkiego pod kątem obrazu starotestamentowego miasta Babilon. Konsekwentnie, przed zbadaniem symbolu Babilonu Wielkiego, fragment po fragmencie, warto najpierw pokrótce opisać to, jak starożytny Babilon jest przedstawiany w Starym Testamencie, a jak – Babilon Wielki w Apokalipsie, czyli Nowym Testamencie.

Pisma Hebrajskie informują o tym, że Babilon został zbudowany przez Nimroda. Opierając się wyłącznie na chronologii biblijnej przedstawionej w leksykonie „Wnikliwe poznawanie Pism”, miało to miejsce między 2269 a 2030 rokiem p.n.e. [6, 362]. Stary Testament nie zawiera komentarzy, dotyczących tego, jak rozrastało się to miasto, które później zyskało miano imperium [1, 914]. Niemniej ważne jest, że od samego początku historii biblijnej Babilon jest przedstawiany w pejoratywnych kategoriach, jako pierwsza popopotowa forma buntu przeciwko Bogu i całkowitego nieposłuszeństwa wobec Jego zwierzchnictwa. Jest to najbardziej widoczne, gdy Babilończycy zdobywają i niszczą Jerozolimę i jej Świątynię (miejsce kultu Bożego), podczas gdy Izraelici, naród wybrany przez Boga, trafiają do 70-letniej niewoli. Wraz z końcem okresu życia na wygnaniu w Babilonie, przychodzi koniec potęgi tego imperium [1, 915]. Wielokrotnie w starotestamentowych księgach prorockich zapowiadany jest upadek Babilonu, który według historyków nastąpił w 539 r. p.n.e. Babilon, potężne jak na swoje czasy imperium, został podbity w ciągu jednej nocy przez armię medo-perską pod wodzą Cyrusa Wielkiego [4, 67-86].

W Objawieniu, jak już wspomniano, *Babilon Wielki* jest przedstawiony jako postać ludzka, a konkretniej jako nierządnicą ubrana w purpurę i szkarłat, ozdobiona złotem, klejnotami i perłami, siedząca na siedmiogłowej szkarłatnej bestii. W innym fragmencie *Babilon Wielki* jest wymieniony jako metropolia, a także stolica, co może sugerować, że mamy tu do czynienia z jakimś potężnym miastem. Nawiązując do tego, należy zwrócić się bezpośrednio do treści 17. i 18. rozdziału Apokalipsy, porównując zawarte w nich wersety z analogicznymi fragmentami Starego Testamentu, w celu ustalenia korelacji pomiędzy *Babilonem* a *Babilonem Wielkim*.

Leksykalno-semantyczna analiza porównawcza. Przedstawiane fragmenty będą prezentowane jako cytaty z Księgi Objawienia i odpowiadający im jeden lub więcej fragmentów ze Starego Testamentu.

Objawienie 17:1 – *Jeden z siedmiu aniołów, którzy mieli siedem czasz, przyszedł i powiedział mi: „Chodź, pokażę ci, jak zostanie wykonany wyrok na wielkiej prostytutce, która siedzi nad wieloma wodami.*

Jeremiasza 51:13 – *„Kobieto mieszkająca nad wieloma wodami, opływająca w skarby, nadszedł twój koniec, kres twojego wzbogacania się.*

Można tu dostrzec trzy analogie: po pierwsze, zarówno w tekście Apokalipsy, który opisuje *Babilon Wielki* jako symbol, jak i w tekście Jeremiasza, który odnosi się do

literalnego miasta *Babilon*, występuje porównanie z kobietą. Po drugie, obie kobiety są położone *nad wieloma wodami*. Starożytny *Babilon* rzeczywiście był otoczony rzeką Eufkrat, co jest dosłownym opisem geologicznego położenia miasta [5, 111]. Biorąc pod uwagę, że *Babilon Wielki* jest symbolem, autor Objawienia posłużył się faktem historycznym jako pierwowzorem opisywanego symbolu. Po trzecie, oba fragmenty informują o zapowiedzi końca zarówno starotestamentowego *Babilonu*, jak i *Babilonu Wielkiego*.

Objawienie 17:2 – *Ziemscy królowie wdawali się z nią w niemoralne kontakty seksualne, a mieszkańcy ziemi upili się winem jej niemoralności*”.

Jeremiasza 51:7 – *Babilon był w ręku Jehowy złotym kielichem. Upijał całą ziemię. Z jego wina piły narody i dlatego oszalały*.

Sens powyższych cytatów jest właściwie identyczny. Zarówno wersety Starego, jak i Nowego Testamentu zawierają informacje o symbolicznym winie, którym *upijają się* wszyscy *mieszkańcy ziemi (narody)*.

Następujący fragment z Objawienia 17:4 [*Kobieta była ubrana w purpurowe i szkarłatne szaty oraz przystrojona w złoto, drogocenne kamienie i perły. W ręku trzymała złoty kielich napęczniony rzeczami budzącymi obrzydzenie oraz nieczystościami jej niemoralności*] można porównać z cytowanym na początku fragmentem starotestamentowej Księgi Jeremiasza, w którym mowa jest zarówno o *złotym kielichu* (Jeremiasza 51:7), jak i o *skarbach* (Jeremiasza 51:13), co odpowiada okazałemu ubiorowi *Babilonu Wielkiego* jako postaci nierządnicy.

Dalej powiedziano:

Objawienie 17:5–6 – *Na czole miała napisane imię, które jest tajemnicą: „Babilon Wielki, matka prostytutek i ziemskich obrzydliwości”. I zobaczyłem, że ta kobieta była pijana krwią świętych i krwią świadków Jezusa*.

Powyższego fragmentu nie można odnieść do żadnego opisu *Babilonu* w Starym Testamencie, ale należało uwzględnić ten fragment, aby zachować koherentność w związku z przejściem od wizualnego opisu postaci *Babilonu Wielkiego* do omówienia kwestii związanej z wydaniem na niego wyroku zawartego w tekście całego 18 rozdziału Apokalipsy.

Objawienie 18:1–2 – *Potem zobaczyłem innego anioła, który zstępował z nieba i miał wielką władzę. Swoją chwałą rozświetlił ziemię. I zawołał silnym głosem: „Upadła! Upadła metropolia Babilon Wielki i stała się siedliskiem demonów oraz kryjówką wszystkich nieczystych duchów i wszystkich nieczystych, wstrętnych ptaków!*

Izajasza 21:9 – *Oto nadciągają żołnierze w rydwanie wojennym zaprzężonym w konie!*”. *Potem zawołał: „Upadł, upadł Babilon! Wszystkie posągi jego bogów zostały roztrzaskane o ziemię!”*.

W obu fragmentach zapowiedź zniszczenia zarówno *Babilonu* (*Upadł, upadł Babilon!*), jak i *Babilonu Wielkiego* (*Upadła! Upadła metropolia Babilon Wielki*) jest przedstawiona w przybliżony leksykalnie sposób.

Objawienie 18:4 – *Wtedy usłyszałem inny głos z nieba: „Mój ludu, wyjdźcie z niej, żebyście nie mieli udziału w jej grzechach i żeby nie spadły na was plagi, które ją spotkają.*

Izajasza 48:20 – *Wychodźcie z Babilonu! Uciekajcie od Chaldejczyków! Opowiadajcie o tym, rozgłaszajcie to z radosnymi okrzykami! Niech usłyszą o tym na krańcach ziemi!*

Izajasza 52:11 – *Odwróćcie się, odwróćcie, wyjdźcie stamtąd, nie dotykajcie niczego nieczystego! Wyjdźcie z niego, bądźcie czysti, wy, którzy nosicie sprzęty Jehowy.*

Jeremiasza 50:8 – *„Uciekajcie z Babilonu, wyjdźcie z ziemi Chaldejczyków i stańcie się podobni do zwierząt idących na czele trzody.*

Jeremiasza 51:6 – *Uciekajcie z Babilonu i ratujcie swoje życie. Nie zgińcie z powodu jego przewinienia. Bo to czas zemsty Jehowy. On odpłaca Babilonowi za jego postępowanie.*

Jeremiasza 51:45 – *Wyjdźcie z niego, mój ludu! Ratujcie swoje życie przed płonącym gniewem Jehowy!*

Cytowane fragmenty z Izajasza i Jeremiasza w pewnym sensie reprezentują nawołanie do ucieczki z *Babilonu*. Widać to w wielokrotnym preskryptywnym powtarzaniu frazy *uciekajcie, odwróćcie się, wychodźcie, wyjdźcie*. Autor Apokalipsy także odniósł się do symbolicznej ucieczki z *Babilonu Wielkiego*, używając zwrotu *wyjdźcie z niej*. Ponadto dalsza część wersetu z Apokalipsy zawiera podobny, pod względem znaczeniowym, element (*żebyście nie mieli udziału w jej grzechach*) znajdujący się w Jeremiasza 51:6 (*nie zgińcie z powodu jego przewinienia*).

Objawienie 18:5 – *Bo jej grzechy narosły aż do nieba i Bóg przywołał na pamięć jej niesprawiedliwe czyny.*

Jeremiasza 51:9 – *„Próbowaliśmy uzdrowić Babilon, ale to się nie udało. Zostawcie go i chodźmy każdy do swojej ziemi. Bo jego sąd sięgnął nieba, jest tak wysoko jak chmury.*

Kluczowe podobieństwo przedstawionych fragmentów zawarte jest w słowach *jej grzechy narosły aż do nieba* oraz *jego sąd sięgnął nieba*. Według komentatorów *sąd* w tym kontekście oznacza przewinienia wobec Boga, na podstawie których został wydany wyrok na starotestamentowy *Babilon* [2], natomiast *grzechy* są formą *cliche* w Biblii, a także w dyskursie religijnym o jakiegokolwiek winie lub występku [3, 577]. Taka argumentacja pozwala zestawić powyższe fragmenty.

Objawienie 18:6 – *Potraktujcie ją tak, jak ona traktowała innych, odpłaćcie jej podwójnie za to, co robiła. W kielichu, w którym przygotowywała napój, przygotujcie dla niej podwójną porcję.*

Jeremiasza 50:15 – *Ze wszystkich stron wydajcie przeciw niemu okrzyk wojenny. Poddalo się. Jego kolumny upadły, jego mury zostały zburzone, bo jest to zemsta Jehowy. Zemścijcie się na tym mieście. Postąpcie z nim tak, jak ono postępowało.*

Jeremiasza 50:29 – *Wezwijcie przeciw Babilonowi łuczników, wszystkich, którzy napinają łuk. Stańcie obozem dookoła niego. Niech nikt nie ujdzie. Odpląćcie mu stosownie do tego, co robił. Postąpcie z nim tak, jak on postępował. Bo zuchwale wystąpił przeciw Jehowie, przeciw Świętemu Izraela.*

Psalmy 137:8 – *Córko babilońska, która wkrótce zostaniesz zniszczona, szczęśliwy będzie ten, kto ci odplaci, kto cię potraktuje tak, jak ty potraktowałaś nas.*

Powyższe fragmenty skupiają się na kwestii odwetu na Babilonie. Świadczą o tym następujące zwroty *potraktujcie ją tak, jak ona traktowała innych; postąpcie z nim tak, jak ono postępowało* występujące zarówno we fragmentach ze Starego Testamentu, jak i w Apokalipsie. Różnica między nimi przejawia się w tym, że odwet na *Babilonie Wielkim* dokonywany jest z podwójną intensywnością (*odpląćcie jej podwójnie; przygotujcie dla niej podwójną porcję*).

Objawienie 18:7 – *W jakim stopniu otaczała siebie chwałą i żyła w bezwstydnym przepychu, w takim stopniu zadajcie jej męczarnie i sprowadźcie na nią żalobę. Bo myśli sobie: „Siedzę jako królowa, nie jestem wdową i nigdy nie zaznam żaloby”.*

Izajasza 47:7–8 – *Mówiłaś: „Będę Panią już zawsze, na wieki”. Nie brałaś sobie tego wszystkiego do serca, nie zastanawiałaś się, jak to się skończy. A teraz posłuchaj, ty, która uwielbiasz oddawać się przyjemnościom. Siedzisz sobie bezpiecznie i mówisz w sercu: „Jestem wspaniała, nie ma nikogo takiego jak ja. Nie zostanę wdową, nigdy nie stracę dzieci”.*

Analogiczność wersetów jest widoczna w wypowiedziach kobiety symbolizującej *Babilon* i kobiety symbolizującej *Babilon Wielki*. Pomimo, że wypowiedzi te nie są leksykalnie identyczne, to mają one bardzo podobny ogólny sens (*królowa – Pani; nigdy nie zaznam żaloby – Będę [...] już zawsze, na wieki*). Warto jednak zwrócić uwagę na końcowe słowa obu wypowiedzi (*nie jestem wdową i nie zostanę wdową, a zatem nigdy nie zaznam żaloby i nigdy nie stracę dzieci*), gdyż nie mając męża nie można zostać wdową i być w żalobie, a jednocześnie nie można stracić dzieci, nie mając ich, ponieważ nie ma się męża. Owe fragmenty można uznać za analogiczne.

Objawienie 18:8 – *Dlatego też w jeden dzień przyjdą na nią plagi — śmierć, żaloba i klęska głodu — i zostanie doszczętnie spalona, bo silny jest Bóg Jehowa, który ją osądził.*

Izajasza 47:9 – *Lecz nagle, w jednym dniu, spadną na ciebie te dwie rzeczy: utrata dzieci i wdowieństwo. Doświadczysz ich w całej pełni z powodu swych licznych czarów i wszystkich swoich potężnych zaklęć.*

Zbieżność w powyższych wersetach opiera się na ciągłości myśli, ponieważ fragmenty w Objawieniu i Izajaszu są sukcesywną kontynuacją poprzednio omówionych wersetów. Tu daje się również zauważyć, że pisarz Objawienia użył wyrażenia *w jeden dzień* w odniesieniu do *Babilonu Wielkiego*, dokładnie tak jak pisarz Księgi Izajasza (*w jednym dniu*) w odniesieniu do miasta Babilon.

Objawienie 18:20 – „*Cieszcie się, niebo oraz wy, święci, apostołowie i prorocy, bo z waszego powodu Bóg ogłosił na nią wyrok!*”.

Jeremiasza 51:48 – *Niebo i ziemia oraz wszystko, co w nich jest, będą radośnie wykrzykiwać nad Babilonem, bo z północy nadciągną na niego niszczyciele*”

Oba fragmenty zawierają informacje o radości, wynikającej z upadku *Babilonu / Babilonu Wielkiego*. Tekst Apokalipsy w podobny sposób zawiera opis radości mającej miejsce w niebie, podobnie jak w cytowanym wyżej wersecie z Jeremiasza (*Cieszcie się, niebo – Niebo [...] będą radośnie wykrzykiwać nad Babilonem*).

Objawienie 18:21 – *A pewien silny anioł podniósł kamień podobny do wielkiego kamienia młyńskiego, rzucił go w morze i powiedział: „Właśnie z takim rozmachem wielka metropolia Babilon zostanie rzucona i już nigdy się jej nie znajdzie.*

Jeremiasza 51:63–64 – *Gdy skończysz czytać tę księgę, przywiąż do niej kamień i rzuć ją w środek Eufratu. Potem powiedz: „Właśnie tak utonie Babilon i nigdy więcej się nie podniesie z powodu nieszczęścia, które na niego sprowadzam; a jego mieszkańcy się utrudzą”*.

Zarówno literalny *Babilon*, jak i symboliczny *Babilon Wielki* zostały przyrównane do *kamienia* wrzuconego do wody (Objawienie: *w morze*; Księga Jeremiasza: *w środek Eufratu*), co, w obydwóch powyższych opisach reprezentuje upadek obu tych figur.

Objawienie 18:22–23 – *Już nigdy nie będzie słycać w tobie, Babilonie, głosu śpiewaków, którzy akompaniują sobie na lirze, flecistów, trębaczy ani innych muzyków. I już nigdy nie znajdzie się w tobie żaden rzemieślnik wykonujący jakiegokolwiek zawód ani już nigdy nie będzie w tobie słycać odgłosu kamienia młyńskiego. Już nigdy nie będzie w tobie świecić światło lampy ani już nigdy nie będzie w tobie słycać głosu pana młodego i panny młodej. Bo twoi kupcy byli na ziemi wpływowymi ludźmi, a twoimi praktykami spirytystycznymi zostały zwiedzione wszystkie narody.*

Jeremiasza 50:39 – *Dlatego będą w nim mieszkać pustynne zwierzęta razem z wyjątkimi zwierzętami, będą go zamieszkiwać strusie. Na zawsze pozostanie bezludny, nikt w nim nie zamieszka przez wszystkie pokolenia*”.

Wprawdzie te dwa opisy przedstawiają odmienne konsekwencje zniszczenia *Babilonu* i *Babilonu Wielkiego*, to jednak wykładnia losu tych postaci jest wyrażona

analogicznie. Ostatecznie, jak wynika z powyższych fragmentów, zarówno starożytny Babilon, jak i symboliczny Babilon Wielki mają zostać „bezludne na zawsze”.

Objawienie 18:24 – *Tak, w tym mieście znaleziono krew proroków, świętych i wszystkich zabitych na ziemi”.*

Jeremiasza 51:49 – *„Za sprawą Babilonu poginęli nie tylko Izraelici, w Babilonie poginęli też ludzie z całej ziemi.*

Na podstawie przytoczonych fragmentów można zaobserwować, że autor Księgi Apokalipsy opisuje *Babilon Wielki* w niemal identyczny sposób, jak czyni to autor Księgi Jeremiasza w stosunku do literalnego *Babilonu*. Podobnie jak w starotestamentowym *Babilonie* poginęli ludzie z całej ziemi, tak *Babilon Wielki* jest odpowiedzialny za *wszystkich zabitych na ziemi*.

Wnioski. Podsumowując, analiza porównawcza charakterystyki *Babilonu Wielkiego* z analogicznymi fragmentami występującymi w Starym Testamencie wykazała, że symbol opisany w Apokalipsie został oparty na konkretnych fragmentach z ksiąg prorockich Pism Hebrajskich. Zgodnie z wynikami analizy większość fragmentów została identycznie odtworzona przez autora Objawienia. Niektóre elementy pokrywały się częściowo, lub ich podobieństwo przejawiało się wyłącznie w ogólnym sensie. Niektóre fragmenty Księgi Objawienia były nawet oparte na kilku wersetach Starego Testamentu jednocześnie. Autor Apokalipsy w swoim krótkim wizualnym opisie symbolu *Babilonu Wielkiego* i wizji jego upadku wykorzystał 12 różnych fragmentów z Księgi Jeremiasza, 5 z Księgi Izajasza i 1 z Księgi Psalmów. Na tej podstawie można stwierdzić, że starotestamentowa seria opisów miasta *Babilon* i wizja jego zniszczenia posłużyła jako pierwowzór dla obrazu *Babilonu Wielkiego* w Księdze Objawienia.

BIBLIOGRAFIA

1. Baker, H. D. (2012). *The Neo-Babylonian Empire. A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*, 1, 914-930.
2. BibleHub, URL: <https://biblehub.com/commentaries/ellcott/jeremiah/51.htm>, (20.01.2023).
3. Graham, G. (2007). “Sin and Salvation”, in *The Routledge Companion to Philosophy of Religion*, Chad Meister and Paul Copan (eds), New York: Routledge, 576–584.
4. MacGinnis, J. (1986). “Herodotus' Description of Babylon”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 33: 67—86.
5. Van de Mieroop, M. (2007), *A History of the Ancient Near East, ca. 3000–323 BC*, Blackwell History of the Ancient World (2nd ed.), Malden: Blackwell.
6. Wnikliwe poznawanie Pism [Insight on the Scriptures]. (2006). Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania.

REFERENCES

1. Baker, H. D. (2012). The Neo-Babylonian Empire. *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*, 1, 914-930.
2. BibleHub, Retrieved from: <https://biblehub.com/commentaries/ellicott/jeremiah/51.htm> (20.01.2023).
3. Graham, G. (2007). "Sin and Salvation", in *The Routledge Companion to Philosophy of Religion*, Chad Meister and Paul Copan (eds), New York: Routledge, pp. 576–584.
4. MacGinnis, J. (1986). "Herodotus' Description of Babylon". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 33: 67—86.
5. Van de Mieroop, M. (2007). *A History of the Ancient Near East, ca. 3000–323 BC*, Blackwell History of the Ancient World (2nd ed.), Malden: Blackwell.
6. Wnikliwe poznanie Pism [Insight on the Scriptures]. (2006). Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania.

LIRYKA LINY KOSTENKO W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI (DYLEMATY TŁUMACZA)

Magdalena Ambra WÓJCIK

*Doktorantka, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce, Polska
ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce
ORCID: 0000-0002-9094-435X
magdawojcik@onet.pl*

W niniejszym artykule poruszony został problem przekładu artystycznego, a dokładniej rzecz ujmując, poetyckiego. Przedmiotem rozważań stały się trudności, z którymi styka się tłumacz w procesie przekładu, a także przyjmowane w ich obliczu strategie. Jako materiał ilustracyjny posłużyły wybrane liryki Liny Kostenko: *Ludzi nie będę prosiła o siłę* (ukr. *Я в людей не проситиму сили*), *Niech będzie lekko. Dotykam pióra* (ukr. *Хай буде легко. Дотиком пера*) oraz *Zarumieniły się jasne jeziora* (ukr. *Заширились ясні озера*), pochodzące odpowiednio z tomików poetyckich *Promienie ziemi* (ukr. *Проміння землі*), *Niepowtarzalność* (ukr. *Неповторність*) i *Żagle* (ukr. *Вітрила*). Ich przekłady autorstwa Andrzeja Nowaka zostały omówione w zestawieniu z propozycjami Autorki artykułu.

Na tej podstawie można stwierdzić, że zarówno samo tłumaczenie tekstu artystycznego, jak i dokonanie oceny takiego przekładu jest zadaniem bardzo trudnym. Szczególnie dlatego, że przekład literacki to efekt subiektywnej interpretacji oryginału przez tłumacza, który następnie w procesie produkcji przyjmuje na siebie rolę twórcy tekstu, przewidzianego tak, aby samodzielnie funkcjonował w przestrzeni kultury docelowej. Wielość potencjalnych sposobów percepcji oryginalnego utworu i alternatywnych środków wyrazu umożliwia powstawanie serii translatorskich.

Podjmując się próby przekładu, tłumacz już na samym początku określa, jakie składowe planu formy i treści uważa za kluczowe dla interpretacji utworu oraz dla zapewnienia odbiorcy analogicznych ważeń estetycznych, a które z nich gotów jest pominąć lub przekształcić w sytuacji, gdy stanie się to konieczne ze względu na różnice pomiędzy systemami językowymi.

W przypadku przekładu poetyckiego z języka ukraińskiego na język polski ogromnym wyzwaniem dla tłumacza jest zachowanie rytmu, gdyż cechy prozodyczne języka polskiego, a szczególnie obecność akcentu paroksytonicznego, sprawiają, że zestroje akcentowe układają się inaczej, niż w oryginale, w którym ruchomy akcent zapewnia większy wachlarz możliwości ich konfiguracji.

Słowa kluczowe: *dylematy tłumacza, Lina Kostenko, liryka, przekład artystyczny, strategie tłumaczeniowe.*

LYRIC POETRY OF LINA KOSTENKO IN POLISH TRANSLATION (TRANSLATOR'S DILEMMAS)

Magdalena Ambra WÓJCIK

PhD student, Jan Kochanowski University of Kielce, Poland

Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce

ORCID: 0000-0002-9094-435X

magdawojcik@onet.pl

This article deals with the problem of artistic translation and, more specifically, poetic translation. The difficulties faced by the translator in the process of translation and the strategies adopted in the face of them were considered. Selected poems of Lina Kostenko were used as illustrative material: *I will not ask people for strength* (Ukr. *Я в людей не проситиму сили*), *Let it be light. By the touch of a pen* (Ukr. *Хай буде легко. Дотиком пера*) and *Bright lakes have blushed* (Ukr. *Заширились ясні озера*), from the poetry collections *Rays of the earth* (ukr. *Проміння землі*), *Uniqueness* (ukr. *Неповторність*) and *Sails* (ukr. *Вітрила*) respectively. Their translations by Andrzej Nowak were discussed in juxtaposition with the proposals of the Author of the article.

On this basis, it can be concluded that both the translation of an artistic text itself and the evaluation of such a translation is a very difficult task. Particularly because literary translation is the result of a subjective interpretation of the original text by the translator, who then, in the production process, assumes the role of creator of the text, envisaged to function independently in the space of the target culture. The multiplicity of potential ways of perceiving the original work and alternative means of expression enables translator series to emerge.

When attempting a translation, the translator determines from the outset which components of the plan of form and content he or she considers crucial to interpreting the work and to providing the addressee with analogous aesthetic impressions, and which of these he or she is prepared to omit or transform when this becomes necessary due to differences between language systems.

In the case of poetic translation from Ukrainian into Polish, it is a huge challenge for the translator to maintain rhythm, as the prosodic features of Polish language, especially the presence of a paroxytonic accent, cause phonological words to be arranged differently than in the original text, in which a variable accent provides a greater range of possibilities for their configuration.

Keywords: *artistic translation, Lina Kostenko, lyric poetry, translator's dilemmas, translation strategies.*

ЛІРИКА ЛІНИ КОСТЕНКО У ПЕРЕКЛАДІ ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ (ДИЛЕМИ ПЕРЕКЛАДАЧА)

Магдалена Амбра ВУЙЦІК

Аспірантка Університету ім. Яна Кохановського, Кельце, Польща

вул. Університетська 17, 25-406 Кельце

ORCID: 0000-0002-9094-435X

magdawojcik@onet.pl

У цій статті було порушено проблему художнього перекладу, а точніше, поетичного. Предметом розгляду стали труднощі, з якими стикається перекладач у процесі перекладу, а також стратегії, що приймаються для їх подолання. Ілюстративним матеріалом послужили вибрані вірші Ліни Костенко: *Я в людей не прошитиму сили, Хай буде легко. Дотиком пера та Зашарілись ясні озера*, які походять з поетичних збірок *Проміння землі, Неповторність і Вітрила* відповідно. Їхні переклади авторства Анджея Новака було обговорено у зіставленні з пропозиціями Авторки статті.

На основі цього можна констатувати, що як сам переклад художнього тексту, так і здійснення оцінки такого перекладу є дуже складним завданням. Зокрема тому, що художній переклад – це результат суб'єктивної інтерпретації оригіналу перекладачем, який потім, у процесі породження, бере на себе роль творця тексту, розрахованого так, щоб він самостійного функціонував у просторі цільової культури. Численність потенційних способів сприйняття оригінального твору й альтернативних засобів вираження уможливорює появу перекладацьких серій.

Намагаючись перекласти, перекладач уже з самого початку визначає, які складові плану форми й змісту він вважає ключовими для інтерпретації твору та забезпечення адресата аналогічними естетичними враженнями, а які з них він готовий опустити чи трансформувати в ситуації, коли це стане необхідним через відмінності між мовними системами.

У випадку поетичного перекладу з української польською мовою величезним викликом для перекладача є дотримання ритму, адже просодичні характеристики польської мови, особливо наявність парокситонного наголосу, призводять до того, що фонетичні слова розташовуються інакше, ніж в оригіналі, в якому рухомий наголосом, забезпечує більший діапазон можливостей їхньої конфігурації.

Ключові слова: *дилеми перекладача, Ліна Костенко, лірика, перекладацькі стратегії, художній переклад.*

Wprowadzenie

Przekład artystyczny, a szczególnie poetycki, stanowi nie lada wyzwanie nawet dla doświadczonego tłumacza. Wymaga bowiem nie tylko dogłębnej interpretacji oryginalnego utworu [2, s. 10], ale także podjęcia niezwykle trudnej decyzji w kwestii tego, które elementy w planie formy i w planie treści są w jej kontekście najistotniejsze.

Dokonanie takiego wyboru jest niezbędne, gdyż osiągnięcie głównego celu przekładu, jakim jest wywarcie na odbiorcy wrażenia estetycznego zbitego lub bardzo zbitego do wywoływanego przez oryginał [2, s. 11-12], a tym samym „wzbogacanie własnej kultury przez dialog z kulturą obcą” [7, s. 10], często wiąże się z pójściem na pewne ustępstwa [2, s. 11-12].

Taka sytuacja ma miejsce, gdy w przypadku przekładu dosłownego dobór ekwiwalentnych środków językowych (jeśli takie istnieją w kulturze docelowej) zaburza rytmikę wiersza, więc tłumaczenie go wymaga wprowadzenia zmian w warstwie znaczeniowej i / lub brzmieniowej. Najczęściej ze względu na specyfikę tekstu poetyckiego kluczowe staje się zachowanie „formy intonacyjno-rytmicznej” [6, s. 1], a co za tym idzie obserwuje się prymat formy nad treścią. Jak postuluje Stanisław Barańczak, „odstępstwa znaczeniowe [...] [należy] oceniać w kategoriach ich funkcjonalnej użyteczności, estetycznego efektu” [2, s. 35]. Wyjątek może, ale nie musi (tym bardziej, że w rzeczywistości forma i treść wspólnie tworzą „pełnię semantycznego potencjału” utworu) stanowić sytuacja, gdy w utworze wyraźnie wyodrębnia się dominanta semantyczna, której odtworzenie w przekładzie jest niezbędne do późniejszego odczytania przez odbiorcę sensu w sposób zgodny z intencją autora oryginału [2, s. 36].

Zarysowany problem jest szczególnie widoczny w przypadku tłumaczeń z języków wschodniosłowiańskich, które znacznie różnią się od języka polskiego pod względem cech artykulacyjnych i prozodycznych. Charakterystyczny jest dla nich m.in. ruchomy akcent, który w utworze poetyckim sprzyja dyferencjacji stóp wersyfikacyjnych i w ten sposób pozwala zróżnicować rytm tekstu. Tymczasem w języku polskim mamy do czynienia z akcentem stałym, najczęściej paroksytonicznym. Dlatego też w procesie tłumaczenia typowych dla literatury ukraińskiej (jako obecnych w niej już od czasów Iwana Kotlarewskiego i Tarasa Szewczenki) wierszy sylabotonicznych możliwe jest przyjęcie jednej z dwóch strategii, a mianowicie: albo podjęcie próby zachowania sylabotonicznej formy liryku albo przekształcenie go w wiersz toniczny, a nawet wolny [3, s. 62]. Zatem tłumacz może zrezygnować z utworzenia metrum w ogóle, naśladować je lub też postawić na „dobór form ekwiwalentnych, istniejących w tradycji i akceptowanych przez język i kulturę docelową” [5, s. 112].

W niniejszym artykule zagadnienie dylematów, w obliczu których staje tłumacz, zostanie omówione na przykładzie wybranych wierszy z tomiku *I dzień, i noc, i mgnienie...* (ukr. *І день, і ніч, і мить...*) autorstwa Liny Kostenko. Przy czym należy zaznaczyć, że zawarte w nim utwory w rzeczywistości pochodzą z różnych zbiorów poetyckich, dobór których należał do zadań tłumacza [4, s. 128-129]. Ze względu na różnorodność hipotetycznych interpretacji tego samego utworu przekłady Andrzeja Nowaka zostaną zestawione z alternatywnymi propozycjami autorki artykułu, co pozwoli na bardziej dogłębną analizę przyjętych przez niego rozwiązań, a jednocześnie stanie się wkładem w powstanie serii translatorskiej, a według Edwarda Balcerzana to właśnie „seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego” [1, s. 17-18].

Analiza tekstów poetyckich

W pierwszej kolejności obiektem rozważań będzie następujący liryk ze zbioru poezji *Promienie ziemi* (ukr. *Проміння землі*) z 1957 roku [9]:

Я в людей не проситиму сили,
я нічого в житті не просила,
як не просять гранітні схили,
щоб у спеку дощі їх зросили.

*Я в людей попрошу тільки віри
в кожне слово, почуте від мене,
в кожний погляд очей моїх сірих,
в кожну ласку рук нестудених...* [4, s. 18].

Przytoczony wiersz charakteryzuje się dość dużą regularnością pod względem liczby sylab w wersie. Z wyjątkiem wersu trzeciego i ostatniego, które zbudowane są z dziewięciu zgłosek, w każdej linijce jest ich po dziesięć. Pod względem metrycznym jest to trójstopowiec anapestyczny z hiperkataleksą. Ponadto utwór posiada dominantę semantyczną, gdyż jego treść konstruowana jest wokół motywu prośby. Podmiot liryczny zapowiada, że nie będzie prosił ludzi o siłę, ponieważ nie przywykł do tego, aby o coś prosić. W drugiej strofie liryczne ja stwierdza jednak, że poprosi ludzi o jedno – o wiarę w to, co stara się przekazać słowem, spojrzeniem czy gestem. Jednocześnie zarówno siła, jak i wiara są dla bohaterki lirycznej bardzo istotne, są jej niezbędne. Na ich decydujące znaczenie wskazuje obecność powtórzeń. Słowo *siła*, najczęściej wbudowane w strukturę morfologiczną innych wyrazów, pojawia się na końcu każdego wersu pierwszej zwrotki w różnych formach (*сили, просила, схили, зросили*), a efekt jest wzmocniony poprzez powstające w ten sposób rymy ABAB (odpowiednio dokładny i niedokładny). Z kolei poprzez anaforyczne wykorzystanie zaimka uogólniającego *każdy* (*в кожне слово, в кожний погляд, в кожну ласку*) zaakcentowany został fakt, że wiara, której oczekuje od ludzi liryczne ja powinna być bezgraniczna.

Przekład Andrzeja Nowaka
Nie, od ludzi nie żądałam siły,
nigdy o nic nie błagałam życia;
wszak granitu złomy nie prosiły,
by je rosa skropiła ożywcza.

Propozycja autorki artykułu
Nie poproszę ludzi o krztę siły,
nigdy o nic w życiu nie prosiłam,
górskie zbocza też nie prosiły,
by im deszcze w upał się przyśniły.

Ja – od ludzi pragnę tylko wiary,
w każde słowo, jakie powiem do nich
i w spojrzenie moich oczu szarych,
gest przyjazny niestrudzonej dłoni... [4, s. 19].

Ludzi proszę tylko o dar wiary
w każde słowo słyszane ode mnie,
w każde lśnienie oczu moich szarych,
w każdą czułość mych dłoni ciepłych...

Andrzej Nowak zdecydował się przekształcić utwór w wiersz w pełni regularny pod względem liczby sylab w wersie, każdy z nich składa się z dziesięciu zgłosek. Układ

i charakter rymów w pierwszej strofie został zachowany, natomiast w drugiej można już dostrzec zmianę, gdyż w odróżnieniu od oryginału, gdzie para *vipu – cipux* tworzy rym pełny, a para *мене – нестудених* – przybliżony, w przekładzie w obydwu przypadkach rym jest dokładny. Choć tłumaczowi udało się zachować ogólną tendencję metryczną, to w pierwszych wersach strof trójstopowość zostaje zaburzona na rzecz czterostopowości wprowadzonej poprzez wydzielenie *Nie* oraz *Ja*, co z kolei powoduje powstanie nieobecnej w tekście wyjściowym pauzy. Ponadto zwraca uwagę fakt, że pierwsza zwrotka jest w całości zbudowana w oparciu o formy czasu przeszłego, podczas gdy w oryginale podmiot liryczny na początku posługuje się czasem przyszłym (*he nrocumy*), co wydaje się być istotne w kontekście dalszej części utworu, gdy liryczne ja decyduje się jednak o coś poprosić.

Jednocześnie w tłumaczeniu niejako zatraca się będący tutaj dominantą semantyczną motyw prośby, gdyż tłumacz rezygnuje z powtórzenia morfemu i zamiast tego sięga po wyrazy *żądałam, błagałam, pragnę*. Są one bardziej nacechowane semantycznie niż neutralna w tej sytuacji prośba, gdyż użycie czasownika *żądać* oznacza, że czegoś się oczekuje, wymaga, właściwie nie dopuszczając możliwości odmowy, a *błagać* wskazuje na to, że aby coś osiągnąć, człowiek jest w stanie nawet się poniżyć. Natomiast wyraz *pragnę* nadaje wypowiedzi charakteru życzeniowego, jednocześnie nie akcentując samego aktu prośby i w ten sposób niejako odsuwając na drugi plan aspekt impresywny komunikatu, a zatem próbę pobudzenia odbiorcy do podjęcia pewnych działań, do odpowiedzi z jego strony, którą prośba jako akt mowy zakłada.

Tłumacz nie powieliła również obecnego w pierwszej zwrotce schematu epifory, gdyż wyraz siła zostaje powtórzony tylko jednokrotnie (*siły – prosily*), ale w drugim przypadku A. Nowak podchodzi do powstałego problemu twórczo i dla odzwierciedlenia warstwy semantycznej oryginału zwraca się ku metaforze życia jako symbolu siły, energii witalnej (*życia – ożywcza*). Występujący w pozycji inicjalnej w kolejnych wersach drugiej strofy zaimek *który* również jest użyty tylko raz, a jego powtórzenie w tekście wyjściowym wydaje się celowe, gdyż podkreśla, jak już wspomniano, bezkrytyczny charakter wiary, na której zależy podmiotowi lirycznemu.

Zastanawiające jest także to, jak należy interpretować ostatni wers utworu, gdyż zastosowane w tekście oryginalnym połączenie wyrazowe *рук нестудених* można zrozumieć dwojako. Objasniający *Słownik Języka Ukraińskiego* (ukr. *Словник української мови*), podaje, że *студениї* dosłownie jest rozumiany jako „bardzo zimny”, a w znaczeniu przenośnym jako „obojętny, bezstronny (o spojrzeniu, wyrazie twarzy, słowach)” [10, tłum. własne – M.A.W.]. Zatem w powyższym kontekście być może trafniej byłoby użyć w odniesieniu do rąk (w przekładzie A. Nowaka i moim dłoni, gdyż to nimi najczęściej dotyka się czegoś, a nie całą ręką) określenia *cieple*, którym posługuję się w swoim przekładzie, lub też *nieobojętne* czy *wrażliwe*, jeśli tłumacz zdecydowałby się potraktować to połączenie wyrazowe bardziej metaforycznie, gdyż, pisząc o *nieustrudzonych* dłoniach, A. Nowak osiąga podobieństwo brzmieniowe kosztem przekształcenia w planie treści.

Przyznaję, że w mojej propozycji postawiłam sobie za cel przede wszystkim zachowanie prośby jako dominanty semantycznej oraz intensyfikujących ją anafor

i epifor. Pozostawiłam także zgodną z oryginałem liczbę sylab w wersach oraz niezmienny charakter rymów, choć w pierwszej strofie ich układ różni się od oryginału (AABB). Pod względem wersyfikacyjnym przekład odzwierciedla trójstopowość liryku, ale w związku z opisanymi wyżej założeniami nie zawsze możliwe było zachowanie zgodnego z oryginałem rytmu, co szczególnie widoczne jest w ostatnim wersie.

Przy tym tłumaczenie to nie jest wolne także od, według mnie, drobnych zmian w warstwie treści. Poprzez wstawienie do pierwszej zwrotki rzeczownika *krztę* oraz przysłówka *nigdy* (wykorzystanego tutaj również przez A. Nowaka) jeszcze wyraźniej, niż w zostało to zrobione w tekście wyjściowym, podkreśliłam brak gotowości podmiotu lirycznego do proszenia o cokolwiek, nawet o najdrobniejszą rzecz. Ze względu na ramy, jakie narzucała liczba sylab, w pierwszym wersie drugiej strofy pojawiło się połączenie wyrazowe *dar wiary*, ale nie wydaje się to być zbyt dużym nadużyciem, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że wszystko, o co człowiek prosi i co otrzymuje od innych w odpowiedzi na tę prośbę, jest dla niego darem. Jednocześnie, zdając sobie sprawę z tego, że tłumacz szczególnie w przypadku tekstów poetyckich pełni rolę twórcy, postanowiłam nieco zmodyfikować oryginał, posługując się metaforą o deszczach, które miałyby się górskim zboczom przyśnić oraz zastępując obecny w oryginale leksem *погляд* (pol. spojrzenie) połączeniem wyrazowym *lśnienie oczu*.

Kolejnym obiektem analizy stanie się utwór, pochodzący z tomiku *Niepowtarzalność* (ukr. *Неповторність*) wydanego w 1980 roku [9, online]:

*Хай буде легко. Дотиком пера.
Хай буде вічно. Спомином пресвітлим.
Цей білий світ – березова кора,
по чорних днях побілена десь звідтам.*

*Сьогодні сніг іти вже поривавсь.
Сьогодні осінь похлинула димом.
Хай буде гірко. Спогадом про Вас.
Хай буде світло, спогадом предивним.*

*Хай не розбудить смутку телефон.
Нехай печаль не зрушиться листами.
Хай буде легко. Це був тільки сон,
що ледь торкнувся нам'яті вустами [4, s. 104].*

Powyższy liryk w wersach nieparzystych ma po dziesięć, a w parzystych – po jedenaście zgłosek. Natomiast jeśli uwzględnić zestroje akcentowe, jest to nieregularny pięciostopowiec jambiczny z hiperkataleksami ze średniówką po piątej lub czwartej sylabie. We wszystkich strofach autorka posługuje się rymami krzyżowymi ABAB, przy czym w pierwszych dwóch rym A jest dokładny, a B – niedokładny, podczas gdy w trzeciej zwrotce obydwie są pełne.

Podmiot liryczny ma nadzieję, że po trudnym okresie w jego życiu nastaną wreszcie lepsze chwile. Dzięki anaforze (*не)хай* (pol. niech) oraz *сьогодні* (pol. dzisiaj, dziś), a także opartej na kontraście czarnego z białym metaforze (*Цей білий світ – березова кора, // по чорних днях побілена десь звідтам*) zestawia obecny stan rzeczy ze stanem, który jest pożądany. Liryczne ja marzy o świecie, w którym będzie się dobrze żyło, będzie lekko. Pragnie, aby ta nowa rzeczywistość trwała wiecznie, nie chce wracać do koszmarów z przeszłości. Szczęśliwe momenty powinny zapaść w pamięć, zasługują na to, aby uwiecznić je w twórczości pisarskiej. Jednocześnie bohater liryczny zdaje sobie sprawę, że nie jest możliwe, aby w pełni odciąć się od tego, co było. Gorzkie wspomnienia pozostaną i aby je rozbudzić wystarczy telefon czy list, ale nawet jeżeli uda się tego uniknąć, na co liryczne ja liczy, będą one powracały w snach. Zresztą trudne momenty są w życiu czymś naturalnym, a powrót do nich, choć gorzki, bolesny, będzie uświadamiał podmiotowi lirycznemu, że warto doceniać to, co się ma.

Przekład Andrzeja Nowaka
Niech będzie lekko. Wraz z przemknieniem
pióra.

Niech będzie wiecznie. Świetlistym
wspomnieniem.

Gdyż świat ten biały – to brzozowa kora,
bielona pośród dni zasnutych cieniem.

Dziś nawet śnieg już próbował popadać.

Dzisiaj się jesień zachłysłęła dymem.

Niech będzie gorzko. Kiedy wspomnę pana.

Niech przyjdzie jasność. Wspomnienie
przedziwne.

Niechaj telefon żalością nie brzęczy.

I niechże żalność nie nurza się w listach.

Niech będzie lekko. To był sen, nic więcej,
że dzień musnęły dziś pamięci usta
[4, s. 105].

Propozycja autorki artykułu
Niech będzie lekko. Muśnięciem
pióra.

Niech będzie wiecznie.

Wspomnieniem płomiennym.

Ten biały świat – brzozowa tu kora,
po czarnych dniach bielony jeszcze
wtedy.

Dzisiaj już śnieg padać się porywał.

Dzisiaj się jesień zachłysłęła dymem.

*Niech będzie gorzko. Wspomnieniem
o Was.*

*Niech będzie jasno, wspomnieniem
przedziwnym.*

Niech nie budzi smutku telefon ten.

Niech zniknie żal wywołany listami.

*Niech będzie lekko. To był tylko sen,
co ledwo dotknął pamięci ustami.*

W przekładzie Andrzeja Nowaka wiersz staje się w pełni regularny pod względem liczby sylab w wersie, gdyż każdy z nich zbudowany jest z jedenastu zgłosek. Stałe umiejscowienie (po piątej sylabie) ma również średniówka. Tłumaczowi udało się zachować nieregularną pięciostopowość utworu, choć nie zawsze w tekście oryginału i przekładu w odpowiadających sobie wersach liczba zestrojów akcentowych się pokrywa (*Хай буде гірко. Сьогодні про Вас vs. Niech będzie gorzko. Kiedy wspomnę pana*). Różnicę w stosunku do tekstu wyjściowego można dostrzec także na poziomie rymów, gdyż pozostają krzyżowe, ale w drugiej i trzeciej zwrotce są wyłącznie

niedokładne (w tekście wyjściowym tylko jeden z nich ma taki charakter), a w pierwszej – następuje zmiana ich konfiguracji, ponieważ A to rym przybliżony, a B – pełny.

Przedstawiając oczekiwania podmiotu lirycznego wobec nowej rzeczywistości, tłumacz zachował anaforyczną partykułę *niech*, natomiast wskazując na obecną sytuację, użył już dwóch różnych form przysłówka – *dzisiaj* oraz *dziś*, mimo to osiągnął współbrzmienie. Kontrastowe zestawienie kolorów odtworzył za pomocą, według mnie, niezwykle trafnej i adekwatnej tutaj metafory cienia, który również kojarzy się z czymś ciemnym, mrocznym (*Gdyż świat ten biały – to brzoza kora, // bielona pośród dni zasnutych cieniem*). Dzięki przebudowaniu ostatniej strofy i wprowadzeniu przemyślanych metafor, nieco odmiennych od tych, które zostały zastosowane w tekście wyjściowym (*Niechaj telefon żalnością nie brzęczy. // I niechże żalność nie nurza się w listach, dzień musnęły dziś pamięci usta*), zyskała ona na obrazowości. Tłumacz starał się także, jeśli posłużyć się sformułowaniem S. Barańczaka, „ocalić” [2, s. 12] inwersje (*Wspomnienie przedziwne, pośród dni zasnutych cieniem*), choć nie w każdym przypadku było to możliwe (*Świetlistym wspomnieniem, Niechaj telefon żalnością nie brzęczy*) i mogło być spowodowane powstającymi w tych miejscach rymami.

W moim wariacie przekładu liczba zgłosek w poszczególnych wersach jest zgodna z oryginałem. Udało się również pozostawić identyczne, jak w tekście wyjściowym, położenie średniówki odpowiednio po czwartej lub piątej sylabie. Wyjątek stanowi pierwszy wers trzeciej strofy, gdzie próba zachowania treści oraz rymu (w drugiej i trzeciej zwrotce układ i charakter rymów pokrywa się z oryginałem, a w pierwszej – rym A staje się niedokładny) wymagała jej przesunięcia. Przekład odzwierciedla również nieregularną pięciozestrojowość utworu, chociaż, podobnie jak u A. Nowaka, są wersy, w których liczba zestrojów w oryginale i tłumaczeniu jest odmienna (*Хай не розбудить смутку телефон* vs. *Niech nie budzi smutku telefon ten*), co nie pozostaje bez znaczenia dla jego rytmiki.

Na poziomie środków stylistycznych odtworzone zostały anafory (*niech, dzisiaj*), inwersje (*Wspomnieniem płomiennym, po czarnych dniach, wspomnieniem przedziwnym, Niech nie budzi smutku telefon ten*) oraz kontrast czerni i bieli (*po czarnych dniach bielony jeszcze wtedy*). Z kolei w przypadku przenośni niekiedy chęć zachowania rytmu powodowała, że musiały one zostać nieco zmienione. Jako przykład może posłużyć drugi wers trzeciej strofy (*Hexай печаль не зрушиться листаму*), gdzie podmiot liryczny wyraża nadzieję na to, że listy nie będą poruszać w nim tej struny duszy, powracanie do której jest dla niego bolesne. Z treści liryku wynika, że bohater liryczny pisze z własnego doświadczenia (zapewne dostawał już listy, które budziły w nim podobne uczucia) i pragnie zapomnieć o tym, co przeżył, dlatego też na potrzeby metryczne zdecydowałam się przekształcić analizowany wers i zbudować go w oparciu o odniesienie do przeszłości, wyrażając życzenie lirycznego ja, aby żal wywołany listami zniknął. W tym kontekście warto również zaznaczyć, że u A. Nowaka w metaforze *To był sen, nic więcej, // że dzień musnęły dziś pamięci usta* personifikacji ulega pamięć, podczas gdy w oryginale uosabiany jest sen, dzięki czemu podkreślony zostaje fakt, że wspomnienia wracają we śnie. Uznając ten element za istotny aspekt

planu treści, w swoim przekładzie pozostałam pod tym względem wierna oryginałowi (*To był tylko sen, // co ledwo dotknął pamięci ustami*).

Kolejnym i zarazem ostatnim analizowanym w niniejszym artykule utworem będzie liryk z tomiku *Вітрила* (pol. *Żagle*) z 1958 roku [9]:

*Заширилися ясні озера,
помарніли барвисті луки,
пересохли кленові пера
опадають мені на руки.
І здається – клени з журбою
познімали жовті папачи,
з непокритою головою
проводжають у вирій птахів* [4, s. 22].

Pod względem budowy powyższy tekst poetycki to trójzestrojowy wiersz toniczny z dziewięciogłoskowymi wersami. Rymy są krzyżowe ABAB oraz CDCD, dokładne, z wyjątkiem rymu D, który jest przybliżony. Utwór stanowi przykład tzw. liryki pejzażowej, gdyż przedmiotem opisu staje się w nim jesienny krajobraz. Podmiot liryczny kontempluje przyrodę, zauważając zachodzące w niej zmiany, spowodowane zbliżającą się zimą.

Przekład Andrzeja Nowaka
Poszarzały świetliste jeziora
i wyblakły łąki różnobarwne;
pióropuszm klonu schnąć już pora,
rychło garście ich pełne nagarnę.
Rzekłbyś – klony, wielce zasmucone,
pościągały swe żółte papachy
i żegnają, z głową odsłonioną,
ku południu wędrujące ptaki

Propozycja autorki artykułu
Rumiane świetliste jeziora,
Zmarniałe wielobarwne łąki,
i wyschnięte klonowe pióra
opadają mi wprost do ręki.
Zdaje się – klony pełne żalu
pościągały żółte papachy,
z głową odkrytą w każdym calu
żegnają wędrujące ptaki.

[4, s. 23].

Przekład A. Nowaka odzwierciedla trójstopowość (jest pod tym względem bardziej jednolity niż tekst wyjściowy, gdzie w przedostatnim wersie rytm się załamuje) i toniczność oryginału oraz wykazuje regularność pod względem liczby zgłosek, ale tu jest ich po dziesięć. Rymy pozostają krzyżowe, choć w strofie drugiej obydwie są niedokładne.

Z punktu widzenia treści warto zwrócić uwagę na incypit, gdyż w języku ukraińskim *заширити* oznacza „zaczernieć się, okryć się rumieńcem” [8, tłum. własne – M.A.W.], co postanowiłam odtworzyć w swoim tłumaczeniu. Natomiast A. Nowak zadbał tutaj o podobieństwo brzmieniowe (*заширилися* vs. *poszarzały*) kosztem zmiany barwy, choć w dalszej części zachował grę kolorów i kontrast między tym, co było, a tym, co jest teraz, zastępując czasownik *помарніли* (pol. zmarniały) bliskim semantycznie ekwiwalentem *wyblakły*, w ten sposób ponownie kładąc akcent na zabarwienie. Z kolei zaproponowana przez niego metafora *pióropusze klonów* przemawia do wyobraźni, zwiększa obrazowość.

W przekładzie mojego autorstwa liryk zachowuje cechy trójstopowego wiersza tonicznego o dziewięciosylabowych wersach, ale w przeciwieństwie do oryginału rytm w przedostatnim wersie również nie zostaje zachwiany. Układ i charakter rymów są takie same, jak w tekście wyjściowym.

W celu jednoczesnego zachowania zgodnej z oryginałem gry barw oraz trójstopowości i stałej liczby sylab w pierwszych dwóch wersach zamiast form czasu przeszłego pojawiają się imiesłowy, przez co zaakcentowany został obecny stan, w jakim znajduje się przyroda, a nie proces, w wyniku którego do tego doszło. Ponadto w ostatnim wersie brak jednoznacznego wskazania na to, że ptaki odlatują do ciepłych krajów, pozostawiam to w domyśle, podczas gdy w oryginale i przekładzie A. Nowaka element ten jest obecny. Tłumacz osiągnął opisywany efekt, przenosząc wyraz *żegnają* do wersu poprzedniego.

Wnioski

Przeprowadzona analiza utworów literackich oraz ich przekładów pokazuje, że zarówno samo tłumaczenie tekstu artystycznego, jak i dokonanie oceny takiego przekładu jest zadaniem bardzo trudnym. Szczególnie dlatego, że przekład literacki jest efektem subiektywnej interpretacji oryginału przez tłumacza, który następnie w procesie produkcji przyjmuje na siebie rolę twórcy i staje się autorem bądź co bądź nowego tekstu, przewidzianego tak, aby samodzielnie funkcjonował w przestrzeni kultury docelowej. A wielość potencjalnych sposobów percepcji oryginalnego utworu i alternatywnych środków wyrazu umożliwia powstawanie serii translatorskich.

W związku z powyższym, dokonując krytyki przekładu artystycznego, należy uwzględnić fakt, że tłumaczenie poezji z natury nie jest dosłowne, a jego autor już na samym początku określa, jakie składowe warstwy wyrażeniowej i treściowej uważa za kluczowe dla interpretacji utworu oraz dla zapewnienia odbiorcy analogicznych wrażeń estetycznych, a które z nich jest gotów pominąć lub przekształcić w sytuacji, gdy stanie się to konieczne ze względu na różnice w systemach językowych. Przekład literacki nie może być zatem rozpatrywany ani w kategoriach wierności – niewierności wobec sensu, o czym wspomina S. Barańczak w swoim manifestie [2, s. 10], ani w kategoriach poprawny – niepoprawny.

Przeanalizowany materiał pozwala jednak stwierdzić, że przekładom autorstwa Andrzeja Nowaka nie sposób odmówić pomysłowości i twórczego podejścia. Tłumacz z jednej strony próbuje pozostać, na ile to możliwe, wierny oryginałowi, czasem nawet wzbogacając utwór poprzez zwiększenie jego obrazowości dzięki kunsztownie konstruowanym metaforom. Z drugiej strony zaś świadomie rezygnuje z pewnych aspektów formy czy treści na rzecz zachowania innych.

Jednocześnie zestawienie tłumaczeń Andrzeja Nowaka z własnymi propozycjami (one również nie są pozbawione mankamentów i mogą zostać poddane krytyce) umożliwiło mi spojrzenie na przekład z perspektywy tłumacza i uświadomiło, że w przypadku przekładu poetyckiego z języka ukraińskiego na język polski ogromnym wyzwaniem dla tłumacza jest zachowanie stóp wersyfikacyjnych, gdyż normy prozodyczne języka

polskiego, a szczególnie obecność akcentu paroksytonicznego, sprawiają, że zestroje akcentowe układają się inaczej, niż w oryginale, w którym ruchomy akcent zapewnia większy wachlarz możliwości ich konfiguracji.

BIBLIOGRAFIA

1. Balcerzan, E. (1998). *Poetyka przekładu artystycznego*. W: tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice. 17-31.
2. Barańczak, S. (1990). *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3. 7-66.
3. Korniejenko, A. (2018). *Wstęp [Do Poezji Wasyla Stusa]*. W: Стусознавчі зошити. Науковий альманах, z. 4. Упорядники: О. Соловей, О. Пуніна. Вінниця: Простір Літератури. 44-66.
4. Kostenko, L. (1997). *I dzień, i noc, i mgnienie...*, przeł. A. Nowak. Kraków: Oficyna Literacka.
5. Krysztofiak, M. (1996). *Przekład literacki a translatologia*, wyd. II, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
6. Szczerbowski, T. (2011). *Rosyjskie teorie przekładu literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
7. Tokarz, B. (2010). *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
8. Словник української мови: в 11 томах. Том 3, 1972. С. 412. *Зашаритися*. URL: <http://sum.in.ua/s/zasharitysja> [21.01.2023].
9. Костенко, Л. *Поезія*. Електронна Бібліотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=266487&p=1> [21.01.2023].
10. Словник української мови: в 11 томах. Том 9, 1978. С. 799. *Студений*. URL: <http://sum.in.ua/s/studenyj> [21.01.2023].

REFERENCES

1. Balcerzan, E. (1998). *Poetyka przekładu artystycznego [The Poetics of Artistic Translation]*. In: Ibid., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy) [Literature from Literature (translators' strategies)]*. Katowice. 17-31. [in Polish]
2. Barańczak, S. (1990). *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia [A Small but Maximalist Translatological Manifesto or: Explaining that one also translates poems in order to explain to other translators that for most translations of poems there is no explanation]*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” [„The Second Texts: literary theory, criticism, interpretation”], Vol 3. pp. 7-66. [in Polish]
3. Korniejenko A. (2018). *Wstęp [Do Poezji Wasyla Stusa] [Introduction [To the Poetry of Vasyl Stus]]*. Stusoznavchi zoshyty. Naukovyy almanach, b. 4. Vinnystya: Prostir Literatury. pp. 44-66. [in Ukrainian]

4. Kostenko, L. (1997). *I dzień, i noc, i mgnienie...* [*And the day, and the night, and the flicker...*], przeł. A. Nowak. Kraków: Oficyna Literacka. [in Ukrainian]
5. Krysztofiak, M. (1996). *Przekład literacki a translatoologia* [*Literary Translation and Translatology*], ed. II, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. [in Polish]
6. Szczerbowski, T. (2011). *Rosyjskie teorie przekładu literackiego* [*Russian Literary Translation Theories*]. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego. [in Polish]
7. Tokarz, B. (2010). *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* [*Meetings. The Time-space of Artistic Translation*]. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. [in Polish]
8. Slovník ukrajskoi movy (1972). *Zasharitysya* [*Blush*]. Tom 3, P. 412. Retrieved from: <http://sum.in.ua/s/zasharitysja> [in Ukrainian]
9. Kostenko, L. *Poeziya* [*Poetry*]. Elektronna Biblioteka [The Electronic Library]. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=266487&p=1> [21.01.2023] [in Ukrainian]
10. Slovník ukrajskoi movy (1978). *Studeniy* [*Freezing*]. Tom 9. P. 799. Retrieved from: <http://sum.in.ua/s/studeniyj> [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКО-КИТАЙСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКО-ЯПОНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ В КОМПАРАТИВНОМУ ВИМІРІ

Ольга КРИЖАНОВСЬКА

*доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри української та зарубіжної літератури,
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Коваля, 3, м. Полтава
ORCID: 0000-0001-9840-270X
overnik16@gmail.com*

У статті підкреслюється, що дослідження зв'язків різних національних літератур базується на теоретико-методологічних роботах, присвячених проблемам порівняльного літературознавства. З'ясовано, що порівняльно-історичний метод враховує схожість і відмінність явищ, визначає інтенсивність повторень тих чи інших ознак. Вивчення українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків потребує звернення до генетичного (історико-генетичного), контактологічного і типологічного методологій. З'ясовано, що компаративний підхід до вивчення літературних зв'язків потребує врахування передумов виникнення типологічних спільностей на різних рівнях (стилістичному, жанрово-видовому, ідейному). Компаративне дослідження художніх текстів різних національних літератур потребує урахування культурно-історичного контексту. Наголошено, що вивчення українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків потребує врахування типологічної схожості та відмінності втілення теми та ідеї, мотиву, проблематики, персонажів, розробки сюжетів та ін., урахування типології міжлітературного діалогізму. З'ясовано, що в українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язках найбільш активним є непрямий діалог, який простежується на всіх рівнях художніх творів. Авторка розкриває можливості компаративного підходу в дослідженні спільностей та відмінностей у художній репрезентації вічних образів, образу міста в українських, китайських та японських художніх текстах, порівнянні трансформації жіночих образів у творах сучасних українських, китайських, японських письменниць. Рецептивна естетика дозволяє з'ясувати специфіку інтерпретації творчості українських митців критикою та літературознавством Китаю та Японії, а також розглянути рецептивні студії українських дослідників про художні явища китайської та японської літератури. Авторка наголошує, що звернення до інтертекстуального аналізу дозволяє виявлення ремінісценцій, алюзій, цитат, різнорівневий розгляд українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків у художніх текстах письменників.

Ключові слова: діалогізм, інтертекстуальний аналіз, китайська література, компаративістика, літературні зв'язки, рецептивна естетика, українська література, японська література.

UKRAINIAN-CHINESE AND UKRAINIAN-JAPANESE LITERARY RELATIONS IN A COMPARATIVE DIMENSION

Olha KRYZHANOVSKA

*Doctor of Philological Sciences, Associate Professor,
Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature,
Luhansk Taras Shevchenko National University*

Kovalya str., 3, Poltava

ORCID: 0000-0001-9840-270X

overnik16@gmail.com

In the article, the author writes about the importance of the comparative method for the study of literary connections. The author draws attention to the literary ties between Ukraine, China and Japan. Researchers who study literature use the comparative method, looking for similar and distinctive features in the works of writers. A scientist should use genetic, contactological and typological methodologies. This helps to study the literary connections of Ukraine, China and Japan more deeply. The author found out that for the comparative method of studying literary connections, it is necessary to know the cultural and historical context. The cultural and historical context reveals the deep meanings of artistic works. The author writes that in order to study Ukrainian-Chinese and Ukrainian-Japanese literary relations, it is necessary to understand the similarities and differences of the theme and idea of a literary work, motives, problems, characters, plot. The author reveals the possibilities of the comparative method in comparing eternal images, the image of the city, and female images in Ukrainian, Chinese, and Japanese artistic texts. Receptive aesthetics makes it possible to find out the specifics of the interpretation of the work of Ukrainian writers by criticism of China and Japan. It is necessary to consider receptive articles of Ukrainian researchers about the works of Chinese and Japanese literature. The author writes that it is necessary to use the comparative method to study reminiscences, allusions, and quotations in the artistic texts of Ukrainian, Chinese, and Japanese writers.

Key words: *comparative studies, Chinese literature, dialogism, intertextual analysis, literary connections, receptive aesthetics, Ukrainian literature, Japanese literature.*

Сучасна компаративістика звертається до порівняльного вивчення творів різних національних літератур, оскільки природа літературного тексту зумовлює звернення до такої методології. Компаративний підхід дозволяє усвідомити зв'язок українських митців зі світовою літературою, побачити багатогранність художніх текстів. Дослідження зв'язків різних національних літератур базується на теоретико-методологічних роботах, присвячених проблемам порівняльного літературознавства (В. Астаф'єв, В. Будний, О. Веселовський, Л. Грицик, Р. Гром'як, В. Дмитренко, Д. Дюришин, І. Жиленко, О. Жолковський, О. Кеба, Д. Наливайко, Л. Оляндер, Д. Чижевський, Al. Dima та ін.). Вивчення методології літературних

зв'язків України та Китаю, України та Японії потребує більш глибокого розгляду. Ми вже писали про перспективи порівняльно-типологічного дослідження літератур [1]. Компаративна методологія є базовою в діахронічному і синхронічному дослідженні українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків, дозволяє виявити естетичні, ідейні, проблемно-тематичні, жанрові подібності й відмінності. Це зумовлює актуальність статті. Отже, мета нашого дослідження – вивчити можливості компаративної методології у вивченні українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків.

«Лексикон загального та порівняльного літературознавства» дає визначення компаративістики як дисципліни, що вивчає «явища мистецтва слова шляхом зіставлення їх з іншими подібними явищами переважно в різних національних письменствах. Інколи в цьому значенні вживається термін «компаративізм» <...> Сучасна компаративістика зближується з іншими літературознавчими дисциплінами, насамперед з теорією літератури; не обмежуючись конкретними зіставленнями, прагне до встановлення ширших закономірностей, поєднує генетичний, контактологічний і типологічний підходи, надаючи останньому переважного значення» [2].

Літературознавчий словник-довідник визначає предмет компаративістики таким чином: «Генетичні, генетично-контактні зв'язки і типологічні збіги в національних, регіональних і світових літературах. Вивчаються форми зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міжлітературної рецепції, посередницькі функції художніх перекладів <...> компаративістика є аспектом літературознавчих студій, а порівняльно-історичне вивчення літературних явищ має бути основою різноманітних жанрів історико-літературних і літературно-критичних праць» [3, с. 360].

М. Будний, Л. Грицик, М. Ільницький, Ю. Ковалів, М. Наєнко, Д. Наливайко, І. Папуша виділяють донаукові тенденції порівняльного літературознавства. Д. Наливайко висвітлює різні етапи розвитку порівняльного літературознавства: «Перший із них припадає на другу половину ХІХ – першу третину ХХ ст. і характеризується домінуванням генетико-контактологічних методологій та методик у порівняльних літературних дослідженнях. У середині ХХ ст. цей напрям літературної компаративістики входить у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка в центр уваги ставить вивчення типологічних відповідностей і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Домінування цього напрямку триває до 80-х рр. ХХ ст., коли розпочинається третій, сучасний етап літературної компаративістики, означений відсутністю домінуючої теоретико-методологічної парадигми, методологічним плюралізмом, корелятивним добі постмодерну» [4]. Це суголосно науковим розвідкам Р. Гром'яка про сучасну компаративістику, в яких зазначено, що «розробка теорії перекладу, контрастивної і порівняльної граматики (лінгвістики) певною мірою компенсували лакуни критикованої традиційної літературознавчої компаративістики. А гематологічна критика, імагологія, генологія, історична поетика, рецептивна естетика, компаративістична версологія і метрика виводять сучасну компаративістику на ширше поле методологічного плюралізму, відновлюючи її колишній авторитет» [5].

Порівняльно-історичний метод враховує схожість і відмінність явищ, визначає інтенсивність повторень тих чи інших ознак. Тому, на думку І. Папуши, «в кожній з моделей компаративістики: в позитивістському порівняльному літературознавстві предметом досліджень стають, з одного боку, типологічні збіги в розвитку різних літератур, а з іншого – літературні впливи, запозичення та міжлітературні контакти; для формалістів – формальні аспекти літератури: жанри, форми, сюжети, прийоми; в архетипній моделі компаративістики – теми, топоси, архетипи, міфи; у структуралістській моделі – структури, правила побудови як однонаціональних, так і різнонаціональних текстів; у рецептивній моделі – простеження руху читацького сприймання літературних творів в історії» [6].

Подібні принципи компаративного вивчення літературного твору зумовлюють залежність від позиції науковця, від його схильності до певної методології дослідження. Погоджуємося із Д. Дюришиним у тому, що художній текст потрібно розглядати у світлі його різноманітних зв'язків з «літературним середовищем», з «літературним життям» [7].

Дослідження українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків потребує урахування таких ключових методологій: генетичної (історико-генетичної), контактологічної і типологічної. Генетичний підхід – «пояснення близькості явищ спільністю походження», контактологічний – з'ясовує подібності «рецепцією, взаємовпливами досліджуваних об'єктів» [2]. Контактні зв'язки визначаються особистим знайомством письменників або з творчістю один одного. Типологічні збіги (схожості) виявляють спільну тематику та проблематику, що незалежно один від одного розробляються митцями.

«Прагнення до максимально об'єктивних висновків спонукає виходити за межі однієї національної літератури до вищих, міжлітературних утворень і в кінцевому підсумку – до виходу у світову літературу. Порівняльний підхід, таким чином, приводить до узагальнення закономірностей розвитку окремих національних літератур», – наголошує Д. Дюришин [7]. Дослідник порівняльного вивчення літератур розрізняє генетичні (контактні) міжлітературні зв'язки й типологічні аналогії. Останні Д. Дюришин поділяє на суспільно-типологічні схожості, літературно-типологічні спільності та психологічно-типологічні подібності. Дослідження українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків базується головним чином на порівняльно-типологічній методології.

Компаративне вивчення літературних зв'язків вимагає врахування передумов типологічних спільностей на стилістичному, жанрово-видовому, ідейному рівнях художнього явища. Дослідження типологічних аналогій та відмінностей українських, китайських та японських літературних текстів повинно розглядатися «не тільки на тлі літературних напрямів, жанрів і жанрових форм, але водночас і під кутом зору таких складників художнього твору, як ідейно-психологічна спрямованість, характеристика персонажів, композиція та сюжетотворення, мотиви, образна система, художні прийоми та засоби, елементи метричної організації та інші компоненти твору» [7]. Отже, вивчення українсько-китайських та

українсько-японських літературних зв'язків потребує врахування типологічної схожості та відмінності втілення теми та ідеї, мотиву, проблематики, персонажів, розробки сюжетів та ін.

Компаративне дослідження художніх текстів різних національних літератур потребує врахування культурно-історичного контексту, який зумовлює появу творів. У 1920–1930-ті роках в Україні та Китаї історичні події привели до незворотних зрушень у житті пересічної людини, існування котрої поєднувалось із особистими переживаннями та важким побутом і розрухою. Мистецьке сприйняття дозволило письменникам гостріше бачити те, що їхніми сучасниками розумілося інакше. Трагічне сприйняття сучасності пронизує твори митців. Г. Косинка у творах «За земельку», «Перед світом», «Десять», «Темна ніч», «В хаті Штурми», «Мент», «Анархісти», «Гармонія», «Серце» та Мао Дунь «Перед сходом сонця», «Шовкопряди», «Крамниця пана Ліня» зображують сучасність через відтворення драматизму й трагічності людської долі. Зображення пореволюційної дійсності, трагічної долі жінки у великому місті, її страх перед можливими злиднями типологічно зближують епічні твори української письменниці М. Галич («Хліба нема», «До біржі», «Друкарка») та китайської авторки Дін Лін («Новина», «Мати», «Повінь»).

Вивчення українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків потребує врахування типології міжлітературного діалогізму, що була розроблена Л. Оляндер. Дослідниця виокремлює «прямий, безпосередній діалог письменника з письменником, непрямий, опосередкований через тезаурус реципієнта діалог між літературними явищами, що виникли незалежно одне від одного; змішані форми діалогу» [8].

Найбільш поширений в українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язках непрямий діалог, котрий «виникає завдяки тезаурусу, здійснюється навколо загальнолюдських проблем і подій – світові війни, екологія, катастрофи планетарного масштабу, тоталітаризм тощо» [8]. Такий тип діалогу простежується майже на всіх рівнях дослідження українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків: у розробці сюжетів, образів, звернення до проблематики, тематики, модернізації жанрово-родових властивостей текстів та ін.

Продуктивним виявляється порівняння творів В. Підмогильного «Місто», Вей Хой «Заміжня за Буддою», Танідзакі Джюнічіро «Хвала тіні». Дослідження спільностей та відмінностей у художній репрезентації образу міста в українських, китайських та японських художніх текстах дозволяє поглибити розуміння про специфіку літературних зв'язків.

Компаративна методологія дозволяє порівняти трансформацію жіночих образів у творах сучасних українських (О. Забужко, І. Карпа, Є. Кононенко, М. Матіос, І. Роздобудько, Г. Тарасюк та ін.), китайських (Те Нін, Чи Лі, Цань Сюе, Сюй Сяобінь), японських (Йоко Огава, Хіромі Кавакамі, Саяка Мурата, Банана Йосімото, Мієко Кавакамі) письменниць. З'ясування спільностей дає можливість усвідомити тенденції, які об'єднують сучасну українську літературу з літературами

Далекого Сходу. Відмінності дозволяють побачити специфіку національного світосприйняття.

Порівняння вічних образів у творах митців також сприяє більш глибокому розумінню специфіки літературних зв'язків. Образ матері в епічних творах Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою», Жоу Ши «Матір-рабиня» та Осама Дадзай «Дружина Війона» має схожість, яка розкривається через такі маркери, як: материнське кохання, смирення, самопожертва, духовна перевага над чоловіком, безкорисливість, захист, доброта. Твори українського, китайського та японського письменників демонструють наявність образу інфантильного чоловіка, який постійно страждає і це приносить йому насолоду. Письменники акцентують на силі жінки, на тому, що вона дбає про чоловіка, про свою Батьківщину, зрікається власних бажань, жертвує собою, смиренно сприймає жорстокість чоловіків та навколишнього світу. Покірливе сприйняття жорстоких вчинків у творах Б. Антоненка-Давидовича, Жоу Ши та Осама Дадзай свідчить про смиренність жінки перед долею, про її покірність. Констатуємо, що покірність долі, чоловікові, обставинам – це домінуючі риси образу матері в епічних творах письменників. Водночас цей персонаж ілюструє величезну духовну силу, готовність жертвувати собою заради благополуччя родини.

Підкреслимо, що обмеження винятково типологічним методом не дозволить усвідомити повноту українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків, оскільки «засоби порівняння – історико-типологічний, історико-генетичний і контактологічний (взаємодії)» і «явища літературної подібності на основі самостійного виникнення, спільного походження чи взаємодій не слід відривати одне від одного. Вони перебувають у діалектичній єдності. В усіх випадках ідеться про виникнення подібних літературних явищ на подібному соціальному ґрунті. Що ж до історичних, генетичних та контактних чинників, то хоча вони принципово відмінні, але під час аналізу конкретних казусів їх важко розмежовувати» [2]. У цьому контексті потрібно звернути увагу на можливість компаративного вивчення творів китайської письменниці Лі Чінчжао «Післямова до нотаток про написі на бронзі і каменях» та японської авторки Сей Сьонагон «Записки край узголів'я», що репрезентують суб'єктивну авторську свідомість, внутрішній світ героїнь, фемінні маркери художніх текстів.

Компаративне дослідження українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків дозволяє усвідомити традиції та новації художніх пошуків митців. Р. Гром'як підкреслив, що «дослідник-компаративіст мусить не тільки спиратись на власний читацький досвід, а й дбати про актуалізацію рецептивного досвіду свого слухача/читача» [5]. Звернення до рецептивної естетики дозволяє, з одного боку, з'ясувати специфіку інтерпретації творчості українських митців критикою та літературознавством Китаю та Японії, а також розглянути рецептивні студії українських дослідників про художні явища китайської та японської літератури.

Методологія вивчення українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків потребує залучення інтертекстуального аналізу. Досліднику

треба мати ерудицію та інтуїцію, які сприятимуть науковому пошуку інтекстів. Ж. Женетт називає інтертекстуальність «транстекстуальністю», яка зумовлюється відкритим або прихованим зв'язком одного тексту з іншим. Цитати, плагіат, алюзію дослідник називає інтертекстуальністю, епіграфи, заголовки, передмови, післямови, ілюстрації та ін. – паратекстуальністю, полеміку одного тексту з іншим – метатекстуальністю, імітації, трансформації та пародіювання попередніх текстів – гіпертекстуальністю, зв'язок та співвідношення тексту з архітектором, з жанрово-видовою структурою створює архітекстуальність. Дослідники І. Арнольд, Ж. Женетт, О. Жолковський, П. Тороп, М. Шаповал та ін. зазначають, що інтертекстуальний аналіз передбачає виявлення ремінісценцій, алюзій, цитат, різнорівневий розгляд українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків у художніх текстах письменників.

Отже, можемо констатувати, що компаративне вивчення творів національних літератур є одним із центральних зацікавлень сучасних філологічних досліджень. Порівняльне дослідження українсько-китайських та українсько-японських літературних зв'язків дозволяє усвідомити спільність та своєрідність художніх процесів у національних літературах, висвітлити схожість та відмінність в індивідуально-авторському втіленні ідей, тем, мотивів, проблематики, образів та ін. Наша розвідка тільки відкриває можливості компаративного аспекту вивчення зв'язків літератури України з літературами Далекого Сходу. Перспективи вбачаємо у порівнянні конкретних художніх творів українських, китайських та японських письменників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крижановська О. «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: порівняльно-типологічний аспект : монографія. Київ : ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2021. 352 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva/.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. 752 с.
4. Наливайко Д. Інтродукція. Національні варіанти літературної компаративістики : колективна монографія. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. 750 с. URL: <http://1576.ua/books/3207>.
5. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / Редактори: Р.Т. Гром'як, І.В. Папуша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
6. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ. 2002. 331 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>
7. Дюришин Д. Теорія порівняльного вивчення літератури. 318 с.
8. Оляндер Л. Проблеми міжлітературного діалогізму: компаративістський аспект. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ. 2002. 331 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1045701/>.

9. Дмитренко В. Основні мотиви творчості Дмитра Фальківського. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка (філологічні науки)*. Луганськ : Альма-матер, 2011. Вип. 17. С. 66–72.

REFERENCES

1. Kryzhanovska, O. (2021). «Lanka»-MARS ta «Serapionovi braty»: porivnialno-typolohichni aspekt [“Lanka”-MARS and “Serapion Brothers”: a comparative-typological aspect]. Kyiv: TOV NVP “Interservis”, 352 p. [in Ukrainian].

2. Volkov, A. (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literature]. Chernivtsi: Zoloti lytavry. 634 s. [in Ukrainian].

3. Hromiak, R., Kovaliv, Yu., Teremok, V. (2007). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr «Akademiia». 752 s. [in Ukrainian].

4. Nalyvaiko, D. (2009). *Introduktsiia* [Introduction]. *Natsionalni varianty literaturnoi komparatyvistyky: kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Vydavnychiy dim «Stylos». 750 s. [in Ukrainian].

5. Hromiak, R.T, Papusha, I.V. (2004). *Literaturoznavcha retsepsiia i komparatyvistychnyi diskurs* [Literary reception and comparative discourse]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. 378 s. [in Ukrainian].

6. Papusha, I. (2002). *Do metodolohii literaturoznavchoi komparatyvistyky* [To the methodology of literary comparative studies]. Ternopil: Redaktsiino-vidavnychiy viddil TDPU. 331 s. [in Ukrainian].

7. Diuryshyn, D. *Teoriia porivnialnoho vuvchennia literatury* [The theory of comparative study of literature]. 318 s. [in Ukrainian].

8. Oliander, L. (2002). *Problemy mizhliteraturnoho dialohizmu: komparatyvistskyi aspekt* [Problems of interliterary dialogism: comparativist aspect.]. Ternopil: Redaktsiino-vidavnychiy viddil TDPU. 331 s. [in Ukrainian].

9. Dmytrenko, V. (2011). *Osnovni motyvy tvorchosti Dmytra Falkivskoho* [The main motives of Dmytro Falkivskyi’s work]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka (filolohichni nauky)*. Luhansk: Alma-mater. Vyp. 17. S. 66–72 [in Ukrainian].

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У ПІДРУЧНИКАХ З ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Анастасія СЕМ'ЯНІВ

*аспірант кафедри загальної педагогіки і педагогіки вищої школи
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
м. Харків, вул. Алчевських (Артема), 29
a_semianiv@gmail.com*

У статті представлена компетентісна модель підручника з іноземної мови, яка визначається структурою іншомовної комунікативної компетенції, яка є основною метою мовної підготовки студентів. Компетентісний підхід до навчання мови спрямований на розвиток базових предметних компетентностей мовної особистості, передбачає створення внутрішніх мотивів, що визначають готовність студента до такої навчально-пізнавальної діяльності, в основі якої лежать компетентності; формування розуміння суті мовних компетентностей як мети-результату мовної освіти; вироблення суб'єктивного досвіду застосування предметних компетенцій під час мовленнєвих завдань у різних навчальних і життєвих соціально-комунікативних ситуаціях; використання рефлексії, аналізу власної навчальної діяльності та її результатів. Компетентність – уміння застосовувати як вербальні, так і невербальні засоби мови на практиці для розв'язання комунікативних завдань у різноманітних життєвих ситуаціях. Навчальна діяльність студентів спрямована на вдосконалення їхніх компетентностей, сприяє інтелектуальному, духовно-моральному й культурному розвитку, формуванню здатності конструктивно й уміло реагувати на запити суспільства і потреби сьогодення. Саме формування ключових навичок та предметних компетентностей забезпечує ефективне їх використання у різноманітних галузях. Сучасний підручник з іноземної мови має бути спрямований на формування чотирьох груп компетенцій: 1) лінгвістичних, 2) соціокультурних, 3) професійно-комунікативних та 4) лінгводидактичних. Усі групи представлені набором субкомпетенцій, що є об'єктом цілеспрямованого формування у роботі з навчальним посібником. Розгляд комунікативної компетенції та її складників як мети навчання іноземних мов з урахуванням компетентісної моделі зумовлює єдність трьох елементів освітнього процесу: змісту навчання, змісту та структури контрольних вимірювальних матеріалів, які перевіряють ступінь оволодіння студентами системою знань, умінь і навичок, та змісту підручника.

Ключові слова: компетентісний підхід до навчання, складники комунікативної компетенції, компетентісна модель підручника, зміст навчання, зміст і структура контрольних вимірювальних матеріалів, зміст підручника.

COMPETENT APPROACH TO INSTRUCTIONS FROM FOREIGN LANGUAGE

Anastasiia SEMIANIV

*Postgraduate Student of the Department of General Pedagogy
and Pedagogy of the Higher School*

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

29, Alchevskyyh (Artema) Str., Kharkiv

a_semianiv@gmail.com

The article presents a competence-based model of a textbook for training a foreign language, which is determined by the structure of foreign language communicative competence, which is the main purpose of language training of students. Competence-based approach to language learning, aimed at the development of basic subject competencies of the linguistic personality, involves the creation of internal motives that determine the readiness of the student to such educational and cognitive activities, which are based on competence; the formation of an understanding of the essence of language competence as a goal-result of language education; the development of subjective experience of the application of subject competencies during speech tasks in different educational and life social and communicative situations; the use of reflection, analysis of their own learning activities and its results. Competence – the ability to apply both verbal and non-verbal means of language in practice to solve communicative problems in different situations. Educational activity of students is aimed at improving their competencies, promotes intellectual, spiritual, moral and cultural development, the formation of the ability to respond to the needs of society. It is the formation of key skills and subject competencies that ensures their effective use in various industries. Modern textbooks for teaching foreign language should be aimed at the formation of four groups of competences: 1) linguistic, 2) sociocultural, 3) professional communication, and 4) linguodidactics. All groups are represented by a set of sub-competencies that are the object of purposeful formation when working with the textbook. Consideration of communicative competence and its components as the purpose of teaching foreign languages determines the unity of the three main elements of the educational process: the content of training, the content and structure of the control measuring materials and the content of the textbook.

Key words: *competence-based approach to teaching, communicative competence components, competence-based model of a textbook, content of teaching, content and structure of control and measurement material, textbook content.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку методики викладання іноземних мов особлива увага приділяється проблемі формування мовної компетентності як одного з провідних складників мовної підготовки й розвитку особистості, що забезпечує ефективне використання досвіду спілкування в різноманітних сферах

діяльності і синтаксичної компетентності як складника граматичної компетентності. Відповідно до Закону України «Про освіту», Державної національної програми «Освіта» (Україна XXI століття), Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті, Державного стандарту базової й повної загальної середньої освіти, Загальноєвропейських рекомендацій із мовної освіти, що відображають ті зміни, що відбулися за останні десятиліття в освіті України, посилено практичний аспект навчання мови, визначено вимоги до формування ключових і предметних компетентностей, окреслено орієнтири в досягненні результатів навчання шляхом спрямування їх на предметні компетентності. Отже, постає необхідність удосконалення методики складання навчального матеріалу, а саме підручника з іноземної мови, який має бути спрямований на формування чотирьох груп компетенцій: лінгвістичних, соціокультурних, професійно-комунікативних та лінгводидактичних.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Компетентнісний підхід у навчальній діяльності зумовлений новим концептуальним напрямом сучасної освіти в Україні, який націлений на покращення рівня освіти, що буде сприяти кращій адаптації учнів у соціумі. Компетентнісне навчання стало предметом досліджень багатьох українських дослідників. Базою для творчої розробки та упровадження компетентнісного підходу у навчанні стали роботи таких українських та зарубіжних учених, як: Н. Авдєєва, Н. Бібік, О. Божович, Л. Ващенко, О. Гойхман, І. Гудзик, Е. Зеєр, І. Зимня, В. Краєвський, А. Маркова, Л. Мітіна, О. Овчарук, Ч. Осгуд, Л. Петровська, О. Пометун, Дж. Равен, І. Родигіна, Г. Селевко, О. Савченко, С. Сисоєва, Т. Смагіна, С. Трубачова, А. Хуторський та ін.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на велику кількість досліджень, присвячених вивченню компетентнісного підходу у навчанні іноземної мови, компетентнісна модель підручника з іноземної мови, яка визначається структурою іншомовної комунікативної компетенції і є основною метою мовної підготовки студентів, досі не була досконало розроблена.

Саме тому **метою статті** буде розгляд компетентнісного підходу у процесі навчання іноземної мови та формування компетентнісної моделі підручника з іноземної мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. На думку таких дослідників, як О. Акулова, А. Андрєєв, Н. Кузьміна, компетентнісний підхід – це «дієвий освітній інструмент розвитку особистості, спрямований на активне й конструктивне входження людини в сучасні суспільні процеси, досягнення» [2, с. 20–21].

На думку І. Зимньої, компетентнісний підхід може зберегти культурно-історичні, етносоціальні цінності у разі розгляду компетенцій, які лежать в його основі, як складних особистісних утворень, що охоплюють пізнавально-інтелектуальні, емоційні та моральні складники.

Різні підходи до компетентнісного навчання представлені у сучасних наукових працях:

– встановлення загальнопедагогічних основ компетентнісного підходу (Т. Байбара, Н. Бібік, І. Єрмаков, І. Зимня та ін.)

- визначення сутності та структури компетентності (С. Бондар, Л. Гузеєв, І. Гушлевська та ін.)
- вивчення окремих груп предметних і ключових (основних, життєвих) компетентностей (Л. Бондар, М. Вашуленко, М. Гончарова-Горянська та ін.)
- вивчення тенденцій розвитку компетентнісного підходу в освітніх системах Західної Європи (Е. Абель, К. Абротс, Дж. Думас та ін.)
- застосування компетентнісного підходу в лінгводидактиці (Н. Бондаренко, М. Вашуленко, В. Шляхова та ін.) [4, с. 13].

Незважаючи на велику кількість досліджень у галузі компетентнісного підходу до навчання, у науковій літературі досі не визначено поняття «граматична компетентність», що свідчить про багатоаспектність цього явища. Тому слід визначити сутність таких понять, як «компетенція», «компетентність» та «граматична компетентність».

Термін «компетенція» у науковому обігу був впроваджений А. Хуторським, на думку якого компетенція є сукупністю взаємопов'язаних якостей особистості (знань, умінь, навичок, способів діяльності), які відносяться до певного кола предметів і процесів та є необхідними для якісної продуктивної дії стосовно них [7].

За А. Хуторським, компетенція є заданою вимогою, нормою освітньої підготовки учня. А компетентність, на думку вченого, – це «володіння людиною відповідною компетенцією, що містить її особистісне ставлення до предмета діяльності» [7]. Відповідно до цього поняття «компетентність» є масштабнішим, на відміну від терміна «компетенція».

На думку І. Зимньої, «компетенція» відноситься до потенціальної якості особистості, а «компетентність» – до «актуальної, формуючої особистісної якості» [3], тим самим вчена розмежовує поняття «компетентність» і «компетенція».

С. Бондар визначає «компетенції як здатності розв'язувати проблеми, що забезпечується не лише володінням готовою інформацією, а й інтенсивною участю розуму, досвіду, творчих здібностей учнів» [1, с. 8–9]. На думку дослідника, «... компетентність – це здатність особистості діяти, але жодна людина не діятиме, якщо вона особисто не зацікавлена в цьому. Природа компетентності така, що вона може проявлятися лише в органічній єдності з цінностями людини, тобто в умовах глибокої особистісної зацікавленості в цьому виді діяльності. Отже, цінності є основою будь-яких компетенцій» [1, с. 8–9].

Виходячи з отриманої інформації про компетенцію, погодимося з думкою, що компетенція є загальною соціальною нормою; сформульованими й визначеними правилами; сукупністю знань, умінь і навичок, якими учні мають оволодіти відповідно до чинної програми, освітніх цілей і завдань. Компетенція реалізується в компетентності [5, с. 8–10].

Навчальна книга відіграє важливу роль в освітньому процесі та є одним із основних засобів передачі знань. Освітні реформи, що відбуваються в Україні, стосуються оновлення змісту освіти, а разом з цим і модернізації підручників. Структура підручника базується на принципах науковості, доступності, зв'язку

теорії з практикою, систематичності, послідовності, наступності та наочності. Створюючи нині нові підручники, автори мають чітко усвідомлювати, що навчальний матеріал має слугувати формуванню духовно-емоційного світу учнів, їхнього світогляду, моральних цінностей, громадянських якостей, надихати учнів на розуміння того, що книга – це духовний провідник людського буття.

Вихідним для нас є положення про те, що навчання іноземної мови спрямоване на формування іншомовної комунікативної компетенції учнів, яка є складним, багатоплановим і структурно неоднорідним утворенням. Вона може бути представлена як ієрархія складників, що входять до її складу [3, с. 118]. У цій ієрархії ми виділили чотири групи компетенцій: лінгвістичні, соціокультурні, професійно-комунікативні та лінгводидактичні.

Формування лінгвістичних компетенцій під час вивчення іноземної мови йде за двома основними напрямками, яким традиційно приділялася головна увага в процесах викладання мови.

Першим є формування, розвиток і вдосконалення мовної компетенції, пов'язаної з вивченням мови як системи лінгвістичних знань фонетичного, лексичного, граматичного і стилістичного характеру. Аж до другої половини минулого століття навчальні посібники були переважно орієнтовані на розвиток мовної компетенції учнів. Однак мовні знання самі по собі не забезпечують володіння мовою, а лише становлять її основу. Діяльнісний підхід до навчання іноземної мови та розробка теорії мовленнєвої діяльності відкрили принципово нове розуміння того, що можна називати володінням іноземною мовою, завдяки чому акцент перемістився з вивчення системи мови на оволодіння видами мовленнєвої діяльності. Мова в рамках цієї теорії розглядається як засіб формування і формулювання думки [3], без якого неможлива мовна діяльність.

Говорячи про розвиток мовної компетенції, необхідно зазначити, що значна частина мовної системи освоюється студентами в період шкільного вивчення мови. У вищому навчальному закладі найбільша увага приділяється вивченню лексичних і стилістичних особливостей мови. При цьому дуже важливо мати на увазі, що вивчення лексики не має повністю ґрунтуватися на використанні мовних вправ для її закріплення. Значно важливіше вміти використовувати вивчену лексику в процесі спілкування, для чого розробляються спеціальні мовні вправи і моделюються ситуації, які відтворюють природні умови спілкування.

Вивчення стилістичних особливостей мовної поведінки стає особливо актуальним під час оволодіння мовою усного та письмового ділового та професійного спілкування, ступінь формальності й офіційності якого значно вищий, ніж у ситуаціях повсякденного спілкування.

Нині незаперечним є той факт, що центральним і найбільш важливим аспектом формування іншомовної комунікативної компетенції є мовна компетенція, тобто здатність ефективно брати участь у процесах усної та письмової комунікації в режимі рецепції і продукції. Мовна компетенція передбачає вільне володіння всіма видами мовленнєвої діяльності.

У сфері аудіювання студент має бути здатний розуміти під час прослуховування монологічного або діалогічного тексту фактичну інформацію (імена, дати, числа, адреси тощо), основну ідею тексту і весь текст загалом, включаючи деталі, утримувати цю інформацію в оперативній пам'яті і використовувати її надалі в процесі спілкування. Перераховані навички становлять основу компетенції у сфері сприйняття і розуміння усного повідомлення, а отже, на їх розвиток мають бути спрямовані дидактичні матеріали навчального посібника.

У сфері читання студент має оволодіти різними технологіями читання і здатністю розуміти прочитаний текст повсякденно-побутової, наукової та професійно-ділової спрямованості. Він має вміти читати текст з різними цільовими установками: з метою розуміння основної ідеї прочитаного, логічної структури і зв'язності тексту, а також з метою повного детального розуміння прочитаного для подальшого використання інформації в процесах усного і письмового спілкування. Одним із варіантів такого використання тексту є проведення логіко-сміслової обробки тексту з метою його реферування та анотування. Компетенція в сфері читання складається з перерахованих вище навичок, для формування яких необхідний певний набір дидактичних матеріалів і перш за все текстів.

У сфері говоріння учень має бути здатний повноцінно брати участь у діалогічному мовленні, виступаючи або в ролі мовця, або в ролі слухача, а також продукувати чітке, логічно структуроване та змістовне висловлювання монологічного характеру з широкого кола тем, зокрема професійно-ділового характеру.

У сфері письма студент має володіти навичками здійснення ділової комунікації (листи, електронні повідомлення, службові записки, звіти та ін.), а також складання письмових рефератів і анотацій.

Компетенції у сфері монологічної та діалогічної мови та письма мають більш складну структуру, ніж рецептивні компетенції [7, с. 346]. Сучасний навчальний посібник має включати в себе достатню кількість вправ і завдань, що дають змогу розвивати весь спектр навичок, пов'язаних з продукуванням усного та письмового тексту.

Оскільки мовленнєва компетенція передбачає наявність у студента всіх перерахованих вище мовних здібностей, цілком очевидно, що навчальний посібник має містити достатню кількість матеріалів для їх формування: тексти, зразки письмової та усної мови, вправи, рольові ігри, кейсові ситуації, що передбачають вирішення ділових проблем тощо. При цьому кількість мовних комунікативно спрямованих вправ і завдань має значно перевищувати кількість мовних вправ.

Необхідно відзначити ще один важливий аспект формування мовної компетенції. У реальних ситуаціях спілкування всі види мовної діяльності найтіснішим чином взаємопов'язані. Так, наприклад, прослуханий або прочитаний текст, як правило, стає об'єктом обговорення, висловлювання своєї точки зору щодо його змісту, складання усного або письмового реферативного викладу, використання як матеріалу у підготовці наукової доповіді тощо. Оскільки в реальному спілкуванні всі види мовленнєвої діяльності переплетені, цю особливість слід

поширювати на модельовані у навчальних цілях ситуації спілкування, які розробники підручників завжди намагаються максимально наблизити до природних умов. У них види мовної діяльності теж мають бути тісно взаємопов'язані, наприклад аудіювання і говоріння у ситуаціях діалогічної мови.

Дидактичні матеріали для формування лінгвістичних компетенцій є найголовнішим, але не єдиним елементом моделі розвиваючого навчального посібника. Для сучасного студента дуже важливо отримати імпульс для розвитку всіх складників іншомовної комунікативної компетенції, в тому числі і тих, які входять до складу соціокультурних компетенцій.

Соціокультурні компетенції включають у себе інтерактивну, міжкультурну і соціолінгвістичну компетенції.

Інтерактивна компетенція виражається в здатності вести діалог з носіями мови або з людьми, для яких іноземна мова є засобом повсякденного, ділового та професійного спілкування. Для цього студенту необхідно володіти соціальними нормами і правилами мовної взаємодії між людьми в різних ситуаціях спілкування. Заняття з іноземної мови є дуже важливим джерелом набуття таких знань. Крім того, студенти мають оволодіти лексикою, необхідною для мовного спілкування: ведення і підтримка бесіди, здійснення процесу ділової взаємодії, наукового спілкування тощо. Сучасний навчальний посібник має містити всі необхідні дидактичні матеріали, спрямовані на вироблення цих вмій, і перш за все велику кількість мовних зразків і вправ, в яких відпрацьовуються різні способи здійснення взаємодії у діалогічному мовленні.

Формування міжкультурної компетенції є одним із пріоритетів мовної підготовки з іноземної мови. Цей складник комунікативної компетенції передбачає знання культурних і поведінкових особливостей носіїв мови, що вивчається, вміння враховувати міжкультурні відмінності і дотримуватися етичних норм мовної і немовної поведінки. Тому основна вимога до змісту дидактичних матеріалів полягає в тому, що вони мають допомогти студентам усвідомити міжкультурні відмінності та особливості вербальної і невербальної поведінки представників іншої культури, опанувати їх і правильно використовувати отримані знання і навички в різних ситуаціях ділового і професійного спілкування.

Соціолінгвістична компетенція є тією складовою частиною іншомовної комунікативної компетенції, якій традиційно приділяється мало уваги в процесі навчання іноземної мови. Соціолінгвістична компетенція, заснована на теорії соціальних ролей, пов'язана з умінням враховувати відносини між партнерами, що спілкуються (їхні соціальний статус, стать, вік, сфера діяльності, професійні інтереси тощо), конкретні умови і реєстр спілкування. Сучасний навчальний посібник має містити спеціально змодельовані ситуації спілкування, які вимагають аналізу можливих варіантів поведінки, свідомий вибір стратегії на основі знань і навичок, що утворюють соціолінгвістичну компетенцію.

Професійно-комунікативні компетенції мають особливий статус у сучасній освітній парадигмі і є підставою складної компетентнісної моделі навчального

посібника, в якому має бути представлена система завдань для формування цих компетенцій. Як приклад може виступити складне професійно орієнтоване завдання, в якому студентам пропонується створити власну компанію, написати перспективний план розвитку (бізнес-план) та підготувати презентацію нової компанії для певного контингенту слухачів, наприклад, потенційних партнерів.

Компетентнісна модель навчання та навчального посібника, за допомогою якого воно здійснюється, була б неповною без групи лінгводидактичних компетенцій, до складу яких входять стратегічна, когнітивна та компенсаторна компетенції.

Стратегічна компетенція пов'язана з розвитком стратегічного мислення учнів. Під час освоєння будь-якого виду діяльності дуже важливий стратегічний складник, що полягає в умінні вибрати найбільш ефективний спосіб досягнення результату. Наприклад, опора на ключові слова є однією з основних стратегій розуміння основної ідеї прослуханого або прочитаного тексту. Стратегічна компетенція формується в оволодінні різними видами читання тексту з різними цільовими установками: пошук інформації, швидкий перегляд тексту, детальне вивчення текстової інформації тощо. Наявність у навчальному посібнику достатнього матеріалу для формування, розвитку та вдосконалення стратегічної компетенції суттєво підвищує його дидактичну цінність. Однак стратегічна компетенція відрізняється тим, що, крім дидактичних матеріалів (текстів, тестових завдань та інших), для її формування необхідна активна участь викладача, який усвідомлює необхідність формування цієї компетенції і транслює це своїй аудиторії.

Когнітивна компетенція передбачає вміння отримувати знання і вдосконалювати навички не тільки під керівництвом викладача, а й самостійно. Для розвитку когнітивної компетенції сучасні навчальні посібники мають перш за все містити актуальну інформацію пізнавального характеру, а також посилання на джерела, за допомогою яких можна самостійно отримати додаткові знання й удосконалити певні навички. З цією метою у навчальному посібнику з іноземної мови доцільно давати посилання на різні джерела, в тому числі інтернет-сайти, які стимулюють додаткову роботу студентів. При цьому необхідно познайомити студентів з усіма можливостями пропонованого ресурсу, траєкторією його використання та можливими способами самоконтролю. Деякі завдання подібного роду мають містити покрокові інструкції, які допоможуть студентам рухатися в потрібному напрямі.

Істотна роль у формуванні когнітивної компетенції відводиться текстам, яким у будь-якому навчальному посібнику має приділятися дуже велика увага. По-перше, текст має бути інформаційно насиченим і містити нову для студента інформацію або новий погляд на давно обговорювану проблему. По-друге, текст має бути бездоганим з точки зору логічної організації і мусить мати високий ступінь зв'язності на всіх рівнях: на рівні смислових і логічних зв'язків всередині речення, між реченнями, між абзацами, тобто на рівні всього тексту в цілому. Ця вимога є однією з основних, оскільки для студента текст, як правило, є зразком для побудови власного висловлювання. По-третє, текст має бути досконалим у мовному відношенні (лексично, граматично і стилістично). Він має бути

лексично насиченим і бути джерелом розширення словникового запасу студентів. Текст має містити певну кількість нових слів і виразів, які необхідно активно використовувати у власному мовленні, а також дидактично допустима кількість незнайомих слів, які рідко вживаються в мові і не мають великої лексичної цінності. Крім того, текст має служити моделлю граматичного і стилістичного оформлення висловлювання.

Відбір текстів для включення в навчальний посібник проводиться не тільки за тематичним принципом, але і на основі перерахованих вище вимог. Є й інші критерії відбору текстового матеріалу, одним з яких є комунікативна спрямованість тексту. Працюючи з матеріалами одного навчального посібника, студент мусить мати можливість познайомитися з текстами описово-розповідного характеру, текстами-міркуваннями, текстами-поясненнями, текстами, спрямованими на доказ або спростування певної точки зору тощо.

У вивченні іноземної мови великим джерелом комунікативної спроможності студента є компенсаторна компетенція. Вона виражається у здатності використовувати різні способи компенсації відсутніх знань, умінь і навичок, які є у студента. Для її розвитку важливі насамперед лінгвістичні знання і розуміння того, що кожную думку можна висловити за допомогою різних мовних засобів, використовуючи, наприклад, синоніми та антоніми, похідні від одного і того ж кореня, що є різними частинами мови, схожі за значенням тощо. Готовність використовувати різні способи компенсації (перифразування, синонімію, побудова висловлювання за аналогією) свідчить про рівень володіння мовою. Чим вищий рівень, тим більше свободи у виборі способу і засобів вираження власної думки, тобто тим більше сформованою є компенсаторна компетентність. Відповідно, сучасний навчальний посібник має включати в себе завдання, спрямовані на її розвиток.

Висновки і перспективи. Розглянута нами компетентнісна модель, що являє собою складну ієрархію компетенцій і субкомпетенцій у складі іншомовної комунікативної компетенції, поширюється насамперед на зміст і цільову установку навчання іноземної мови. З урахуванням цієї моделі розробляється структура і зміст контрольних вимірювальних матеріалів, які перевіряють якість навчання, з одного боку, і ступінь оволодіння студентами системою знань, умінь і навичок, що лежать в основі комунікативної компетенції, – з іншого. На основі цієї ж моделі розробляються всі дидактичні матеріали, головними серед яких є навчальні посібники з іноземної мови. На наш погляд, тільки такий підхід до викладання навчальної дисципліни «Іноземна мова» можна вважати системно-комплексним і таким, що відповідає запитам часу і вимогам сучасного освітнього середовища. Перспективу подальших досліджень вбачаємо у дослідженні і методичній розробці змісту контрольних-вимірювальних матеріалів з перевірки рівня сформованості комунікативної компетенції з іноземної мови.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Бондар С. Компетентність особистості – інтегрований компонент навчальних досягнень учнів. *Біологія і хімія в школі*. 2003. № 2. С. 8–9.
- 2.Єрмаков І.Г. Структура життєвої компетентності: життєтворчі компетенції особистості / І.Г. Єрмаков, Д.О. Пузіков. *Компетентнісно спрямована освіта: перший досвід, порівняльні підходи, перспективи* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 28 квітня 2011 року. Київ : Київ. ін.-т сучасн. підр., 2011. С. 20–25.
- 3.Кобзева Н.А. Комунікативна компетенція як базисна категорія сучасної теорії та практики навчання іноземної мови. *Молодий вчений*. 2011. № 3. Т. 2. С. 118–121.
- 4.Кушнір Т.І. Формування граматичної компетенції учнів 8-х–9-х класів у процесі вивчення синтаксису : дис. на здобуття наук. ступ. к. п. н. : 13.00.02. «Теорія та методика навчання (українська мова)». Київ, 2016. 294 с.
- 5.Мамчур Л. Перспективність і наступність у формуванні комунікативної компетентності учнів основної школи : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Херсон. держ. ун-т. Херсон : Б. в., 2012. 44 с.
- 6.Салосіна І.В. Формування текстової компетентності майбутніх вчителів як основа професійної педагогічної підготовки. *Текст та мовна особистість*. 2007. С. 346–351.
- 7.Хуторський А. Ключові освітні компетентності. 2018. *Освіта.ua*. URL: <http://ru.osvita.ua/school/theory/2340/>

REFERENCES

- 1.Bondar S. (2003). Kompetentnist osobystosti – intehrovanyi komponent navchalnykh dosiahnen uchniv [Personal competence is an integrated component of students' educational achievements]. *Biology and chemistry at school*. № 2. pp. 8–9. [in Ukrainian]
- 2.Iermakov I.H. (2011). Struktura zhyttievoi kompetentnosti: zhyttietvorchi kompetentsii osobystosti [The structure of life competence: life-creating competences of the individual] *Competence-oriented education: first experience, comparative approaches, perspectives: Mater. All-Ukrainian science and practice conference*. Kyiv. pp. 20–25. [in Ukrainian]
- 3.Kobzieva N.A. (2011). Komunikatyvna kompetentsiia yak bazysna katehoriia suchasnoi teorii ta praktyky navchannia inozemnoi movy [Communicative competence as a basic category of modern theory and practice of foreign language learning]. *Molodyi vchenyi*. № 3. T. 2. pp. 118–121. [in Ukrainian]
- 4.Kushnir T.I. (2016). Formuvannia hramatychnoi kompetentsii uchniv 8-kh–9-kh klasiv u protsesi vyvchennia syntaksysu : dys. na zdobuttia nauk. stup. k. p. n. : 13.00.02. «Teoriia ta metodyka navchannia (ukrainska mova)» [Formation of grammatical competence of 8th-9th grade students in the process of studying syntax: dissertation. for obtaining sciences. stupa Ph.D. : 13.00.02. "Theory and teaching methods (Ukrainian language)"]. Kyiv. 294 p. [in Ukrainian]

5.Mamchur L. (2012). Perspektyvnist i nastupnist u formuvanni komunikatyvnoi kompetentnosti uchniv osnovnoi shkoly : avtoref. dys. ... d-ra ped. nauk : 13.00.02 [Perspective and continuity in the formation of communicative competence of elementary school students: author's abstract. thesis ... Dr. Ped. Sciences: 13.00.02.] Kherson. derzh. un-t. Kherson. 44 p. [in Ukrainian]

6.Salosina I.V. (2007). Formuvannia tekstovoi kompetentnosti maibutnikh vchyteliv yak osnova profesiinoi pedahohichnoi pidhotovky [Formation of textual competence of future teachers as the basis of professional pedagogical training.]. *Text and linguistic personality*. pp. 346–351 [in Ukrainian]

7.Khutorskyi A. (2018). Kliuchovi osvitni kompetentnosti [Key educational competencies]. Retrieved from: <http://ru.osvita.ua/school/theory/2340/> [in Ukrainian]

КОНЦЕПТ «БАГАТСТВО» В СУЧАСНИХ ВІРУВАННЯХ УКРАЇНЦІВ: СПОСОБИ ЗАКЛИКАННЯ ГРОШЕЙ

Катерина ТРАЧУК

*здобувачка кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
вул. М. Кривоноса, 2, м. Тернопіль
ORCID: 0000-0002-0057-4464*

У статті розглядається, як концепт «багатство» реалізується у фольклорі сучасної української спільноти. Термін «концепт», є базовим теоретичним поняттям для статті. Фольклористика активно використовує цей термін. Ми приймаємо розуміння концепту, як ментальної одиниці, функція якої полягає в збереженні знань про світ, культуру та комунікацію у групі. Особливості функціонування концепту «багатство» у сучасному фольклорі визначаються соціальними, економічними та політичними факторами, що впливають на світогляд людини, визначаючи раціональні та ірраціональні способи, якими вона забезпечує собі достаток.

Проаналізовано матеріал, зібраний методом якісного нарративного інтерв'ю на основі розширеного питальника. Встановлено, що концепт «багатство» репрезентується за допомогою трьох форм вираження: атрибутивної, акціональної та вербальної. Концепт «багатство» в сучасному фольклорі реалізується через атрибутивну форму вираження: монети, червоний гаманець, грошове дерево; вербальну форму вираження: примовки під час обрядів, благопобажання, магичні формули тощо; акціональну форму вираження: закладання, посівання, садіння.

Запропоновано розширення змісту концепту "багатство" в українському фольклорі, яке ґрунтується не лише на традиційному, але й на сучасному матеріалі. Вивчення концепту «багатство» в сучасному українському фольклорі є актуальним та важливим завданням, оскільки дозволяє краще зрозуміти не лише традиційну національну культуру, але й способи художнього самовираження сучасних українців.

Ключові слова: сучасний фольклор, наратив, концепт «багатство», форми вираження концепту, вербальний компонент, акціональний компонент, атрибутивний компонент.

THE CONCEPT OF "WEALTH" IN MODERN BELIEFS OF UKRAINIANS: WAYS OF CALLING MONEY

Kateryna TRACHUK

*Applicant of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Methods
of their Teaching*

of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Str. M. Krivonosy, 2, Ternopil

ORCID: 0000-0002-0057-4464

The article considers how the concept of «wealth» is realized in the folklore of modern Ukrainian communities. The term "concept", is the basic theoretical concept for the article. Folklore actively uses this term. We accept the understanding of the concept as a mental unit whose function is to preserve knowledge about the world, culture and communication in the group. The peculiarities of functioning of the concept of "wealth" in modern folklore are determined by social, economic and political factors that affect a person's worldview, determining rational and irrational ways in which he ensures prosperity.

It has been analyzed the material collected by the method of questionnaire. It has been established that concepts are represented by means of three forms of expression: attributive, actional and verbal. The concept of "wealth" in modern folklore is realized through the attributive form of expression: coins, red wallet, fixed note/coin; verbal form of expression: sayings during rituals, well-being, magic formulas, etc.; actional form of expression: laying, sowing, planting.

It has been proposed an expansion of the content of the concept of "wealth" in Ukrainian folklore, which is based not only on traditional but also on modern material. The study of the concept of "wealth" in modern Ukrainian folklore is an urgent and important task, as it allows to better understand not only traditional national culture, but also ways of artistic expression of modern Ukrainians.

Key words: *modern folklore, narrative, concept of "wealth", forms of expression of the concept, verbal component, action component, attributive component.*

Постановка проблеми. Український фольклор є важливою складовою національної культури, в якому відображаються цінності, традиції та уявлення українського народу. Один із ключових концептів, що пронизує український фольклор, є концепт «багатство». Багатство, у всій його різноманітності, виявляється у розмаїтті форм, символічних вираженнях та функціях у фольклорних текстах.

У цій статті ми розглянемо, як концепт «багатство» реалізується в сучасному українському фольклорі. Метою дослідження є на основі аналізу наративних текстів виявити форми реалізації концепту «багатство», встановити його значення

та ролі в сучасній українській фольклорній традиції. Дослідження буде базуватися на аналізі нарративних текстів, зібраних методом якісного інтерв'ю з використанням розширеного питальника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепт – це ментальна одиниця, елемент свідомості, який виконує роль посередника між культурою та мовою. Саме у свідомість надходить культурна інформація, вона фільтрується, обробляється, систематизується і фіксується у вигляді концепту, відповідального за відбір мовних засобів передачі інформації в конкретній ситуації спілкування для досягнення конкретної комунікаційної мети.

Подібний підхід до тлумачення сутності концепту дотримується німецький вчений М. Шварц, який підкреслює, що концепти — це ментальні одиниці, функція яких полягає в збереженні знань про світ. За допомогою концептів стає можливим не тільки економне її зберігання, а й обробка суб'єктивного досвіду шляхом поділу інформації на класи за певними ознаками [3, с. 55].

Сукупність знаку, образу та символу породжують уявлення про концепт та його розуміння. Слід розрізняти концепт та значення слова, оскільки «концепт» є результатом когнітивної діяльності, тоді як значення – мовної [1; 2; 4].

Концепт є когнітивною конструкцією, що відображає спосіб, яким ми сприймаємо та розуміємо світ. Він є результатом когнітивної діяльності, яка включає у себе класифікацію, організацію, асоціації та взаємозв'язки між ідеями та об'єктами. Концепти можуть бути універсальними (присутніми у багатьох культурах) або культурно специфічними (властиві лише певній групі людей або конкретній культурі) [17].

Значення слова відноситься до мови і визначається тим, яким чином слово використовується для передачі конкретного смислу або інформації. Значення слова є лексико-семантичними характеристиками, які відображають його смислову вартість у мовленні. Значення може бути загальним або специфічним для певного контексту або вживання [2].

Хоча концепти та значення слова пов'язані між собою, вони представляють різні аспекти мовного та когнітивного функціонування. Концепти визначають наш спосіб сприйняття світу, тоді як значення слова відноситься до його смислового використання у мовленні.

Мета статті. Простежити вербальні, атрибутивні, акціональні форми вираження концепту «багатство» в сучасному українському фольклорі.

Виклад основного матеріалу. Фольклорна наука вивчає різноманітні аспекти народної творчості. У процесі фольклорних досліджень використовуються різні терміни для аналізу та пояснення феноменів фольклору, одним з яких є «концепт».

У сучасному міждисциплінарному дослідженні використовується термінологічне поняття "концепт", що є важливим інструментом для розуміння та аналізу явищ із перспективи кількох дисциплін, і він широко використовується в гуманітарних, соціальних і природничих науках.

Концепт відіграє важливу роль у фольклорних дослідженнях, оскільки дозволяє аналізувати та інтерпретувати народні твори з різних аспектів. Використання

концепту допомагає розкрити глибинні смисли фольклору, розібратися у символічних кодах та образах, виявити основні теми та проблеми, що виникають у текстах народної творчості.

Атрибутивна форма вираження концепту відноситься до способу передачі концептуальних ідей або відчуття шляхом прив'язки їх до певних атрибутів, ознак або характеристик. Цей підхід використовується для більш конкретного або образного вираження концепту через використання атрибутів, які зазвичай не є його безпосередньою частиною. Атрибутивна форма може бути виражена через опис конкретного об'єкта або явища, які ми сприймаємо як «багатство».

Вербальна форма вираження концепту у фольклорі допомагає створити живі, образні та емоційно заряджені вирази. Вона використовується для трансляції цінностей, традицій та уявлень народу через різні жанри та мовні засоби фольклору.

Акціональна форма вираження концепту використовується через дії, події та вчинки, що передають поняття та ідеї, пов'язані з концептом. Цей підхід базується на використанні життєвих ситуацій та вчинків, що допомагають передати концептуальні значення.

Як стверджує Оксана Лабашук у дослідженні «Українська примовка: структура, побутування, фуункції», «специфіку функціонування примовки не можна вивчати лише через модель дослідження фольклорно-етнографічних записів, зроблених у минулому» [18, с. 80], тому ми вважаємо необхідним дослідити живе побутування фольклорного тексту.

Гроші в сучасному українському фольклорі відображають сучасні реалії та соціально-економічні зміни. Вони виступають як символи матеріального достатку, споживання, економічної стабільності та індивідуального успіху. Гроші можуть мати різні конотації та значення залежно від контексту, в якому вони використовуються у фольклорних виразах.

Український сучасний фольклор, включаючи пісні, гумористичні оповіді та анекдоти, може містити віджилі фразеологізми та вирази, що стосуються грошей. Наприклад, пісні або анекдоти можуть розповідати про людей, які здобувають багатство через підприємницьку активність, успішні бізнеси або лотерейні виграші.

Також, український фольклор може висміювати або критикувати спекуляцію, корупцію та бездушний матеріалізм, пов'язаний з грошима. Усе це відображає зміни, які склались у ставленні до грошей у сучасному суспільстві.

Загалом, гроші в сучасному українському фольклорі виступають як важливий елемент, що відображає економічні та соціальні тенденції, зміни в цінностях та сприйнятті матеріального багатства в українському суспільстві.

Досліджуючи зібраний матеріал, можемо зазначити, що місцем, де людина зєрігає гроші, є банківські рахунки, гаманець та скарбнички. Останні ж втрачають свою популярність з розвитком сучасних технологій. Так у текстах респондентів знаходимо *«То шо ті копійки, зара вон пластик – єдина копїлка. Всі гроші тудя. А шо, в магазині –карточка, в аптеці – карточка, та всюда карточка»* [6]. Тобто,

функцію грошей виконує пластикова банківська картка, в якій люди вбачають втілення багатства: *«я раз забула карточку на касі в магазині. А там всі гроші. І всьо, думаю, буду місяць бідувати. То ж тільки зарплата прийшла, зараз хтось зніме чи розрахується. Та та карточка – то є всьо на нинішній день. Тільки то й робиш, шо переживаєш шоб які шахраї не зняли. А гроші в кошильку – то швидше хтось вкраде, ніж з карточки»* [9]. В минулому для українського селянина багатство втілювалось у кількості землі, врожаї збіжжя, кількості худоби тощо. Наші сучасники вимірюють матеріальне благополуччя у грошах. Як не дивно, але для людей, навіть старшого покоління, мірилом багатства є кількість грошей на банківській карті.

Близько третини опитаних вважають, що не можна тратити чи знімати гроші з картки в перший день їх надходження: *«Як прийшли гроші, то я їх 2 дні не чіпаю, не знімаю, тримаю на розмноження»* [11]; *«мені зарплату... та всім колись на руки давали, то в нас так прийнято не тратити ні копійки в перший день. А то знаєш, як треба шось купити, і хочеться, але не можна, то так ше мама казала...»* [7]. В цих текстах можемо виділити акціональну форму вираження концепту «багатство» - заборона на витрачання грошей в перший день їх надходження.

Символіка червоного кольору, як втілення плідності, багатства, бере початок з давніх давен. Так у попередньому розділі ми згадували про магічне значення цього кольору. Вірування у цю силу збереглося і до сьогодні. Хочемо зазначити, що цією інформацією володіють люди різного віку. Зі зберіганням грошей пов'язані повір'я про гаманець. Концепт «багатство» реалізується через атрибутивну форму – червоний/чорний гаманець: *«є дуже багато повір'їв, але я добре знаю, при покупці гаманця треба звернути увагу на червоний колір, або гаманець має бути в червоних відтінках. Вважають, що це веде до грошей»* [5].

Окрім гаманця, знаходимо згадку про червоний мішечок з монетами, який потрібно покласти в кутку кімнати: *«Потім, казали, шо...колись сусідка мені говорила, шо пошила такі навіть мішечок червоний і його в куточку тримати і там наложити копійок, такі гроші, шоб вони там стояли в куточку якомусь, я вже забула з якої сторони, тоді вони, шо завжди будуть вестися гроші в хаті»* [13].

Повір'я про нерозмінний долар (гривню/монету) знаходить місце у згадках наших респондентів, які вірять, що ця річ магічним чином повинна приносити достаток та примножувати кількість купюр в гаманці. *«А ще мені один знайомий розказував, що його дідусь мав купюру два долари, яка була колись у малій кількості випущена і він витрачав гроші, а ту купюру зберігав і не витрачав. І так весь час в нього запаси грошей поповнювалися і він думав, що це завдяки цій купюрі»* [6]; *«Наприклад, говорять, шоб велися гроші потрібно мати в гаманці хоча б одну копійку, ну як сказати на розплід»* [8]; *«Як казала ще моя прабабуся, шоб велися гроші, в гаманці потрібно мати хоча б копійку на, так би мовити «розподіл»»* [14]. Фольклору притаманна варіативність, тому зустрічаємо у згадках респондентів монету, гривню, долар.

Пов'язаним з гаманцем повір'ям є також про порядок в ньому. Респонденти переконані, що не можна тримати гроші в ньому аби-як, завжди потрібно при-тримуватись порядку: *«І в гаманці гроші повинні бути покладані з повагою від... лицем до себе від вищої купюри і <...> до нижчої в порядку від зростання до спа-дання, і ніяких лишніх там папірців, сміття і чогось лишніх чеків якихось непо-тріб... не має бути, все має бути акуратно покладано з повагою до грошей, тоді є прикмета, що якщо ти до грошей з повагою відносишся, відповідно вони будуть в тебе водитися»* [15], а також про перерахунок грошей щодня: *«щоб гроші водилися також чула, що кишенькові гроші потрібно перераховувати щонайменше три рази в день, а от ну є гроші, які отримали зарплата там чи ще якийсь прибуток їх потрібно перераховувати одразу при отриманні при чому, що від чужого імені»*[7], *«Це ти, коли їх перераховуєш, ти, получається, віддаєш їм шану. І якби їх самих люди возвеличують»* [16].

Нами досліджено, що ще однією атрибутивною формою вираження концепту «багатство» є монети. З цим предметом пов'язані низка ритуальних дій. Перш за все у текстах знаходимо таке повір'я, як закладання монет у фундамент майбутнього дому з метою забезпечення багатства та достатку: *«Щоб велися гроші, то під час будівлі, коли закладають фундамент, на кути ставлять монети»* [10]; *«Ще пам'ятаю, бабушка розказувала, що вони як хату будували, брали пляшку, в пляшку накидували монети і клали звичайні гроші, а може й купони... Не пам'ятаю... І з ним заливали фундамент, щоб завжди були гроші в сім'ї»* [16].

Під час першого кування зозулі навесні важливо мати монети у кишені: *«Колись люди вірили, що коли закує перший раз зозуля, а ти маєш при собі гроші, то цілий рік, знову до першого кування зозулі будеш багатим»* [12]; *«Ну, щоб завжди мати гроші, кажуть, що якщо почувеш... Ну особливо навесні носити завжди з собою гроші. Коли закує зозуля, щоб при тобі були гроші. І сказати про це зозулі: «Так, так, зозулько, в мене є гроші». А якщо навіть і не маєш, то треба сказати: «Я маю, але вдома в кушельку чи в мене в сумці»* [9].

З магічною силою монет пов'язані також такі обряди, як посипання ними нової квартири/дому: *«Знаю, щоб в новій оселі велися гроші при вході потрібно поси-пати на підлогу срібні монети, а ще пам'ятаю, коли до нас приходять посіваль-ники і в пшениці є монети, то тато їх зберігає до наступного року і каже «щоб на наступний рік, ще більше велося»* [9]. Цей обряд перегукується з календарною обрядовістю – обрядом посівання, та є акціональною формою вираження кон-цепту «багатство».

У досліджуваних наративних текстах знаходимо обряд закопування монет, в якому важливу роль відіграє чисте небо та кількість зірок: *«береш трохи насіння і копійок. Йдеш в поле. Але йди в таке поле, де ніхто нічо не садить. Але йди вночі, аби було небо чисте, зірки видно. Воду, не забудь взяти воду. І кажеш: як насіннячко зростає, так монетка хай множитья, як зірочок не злічити, так грошиків не полічити, як водичку люю, та й в гаманець»* [15]. В цьому контексті можемо виділити три форми вираження концепту «багатство»: вербальна форма у

примовці під час обряду, акціональна форма – посадження, атрибутивна форма – насіння, монети.

Висновки. Як бачимо, сучасний фольклор дає нові форми реалізації концепту «багатство». Засобами досягнення багатства є заборона тратити гроші з банківської карти одразу після отримання, вибір гаманця червоного кольору, дбайливе ставлення до грошових купюр, нерозмінна гривня, яку потрібно зберігати в гаманці, примовляння під час першого кування зозулі, магічний обряд «садіння» монет. Соціальні, економічні та політичні фактори встановлюють особливості функціонування концепту «багатство». Тому, якщо для українського селянина багатство втілювалось у кількості землі, врожаї збіжжя, кількості худоби тощо, то наші сучасники вимірюють матеріальне благополуччя у грошах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jackendoff R. *The Architecture of the Language Faculty*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997.
2. Lakoff G. *The Invariance Hypothesis: Is abstract reason based on imageschemes?*. *Cognitive Linguistics*, 1990. Vol. 1, N 1. P. 39-74.
3. Schwarz M. *Einführung in die kognitive Linguistik*. Tübingen : UTB für Wissenschaft; UniTaschenbücher, 1996. 195 S.
4. Taylor J. R. *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon, 1995. 270 p.
5. Запис: від К.О.Б., с. Дмухівці, Козівського р-ну (тепер Тернопільський р-н) Тернопільська обл.
6. Запис: від Л.В.П., м. Тернопіль.
7. Запис: від М.М.І. м. Тернопіль.
8. Запис: від П.А.А., с. Старий Олексинець, Кременецького р-ну, Тернопільська обл.
9. Запис: від С.В.В., м. Тернопіль.
10. Запис: від С.В.М., с. Медова, Козівського р-ну (тепер Тернопільський р-н) Тернопільська обл.
11. Запис: від С.І.П., с. Осівці, Бучацького р-ну, Тернопільська обл.
12. Запис: від С.О.Ф., с. Білявинці, Бучацького р-ну, Тернопільська обл.
13. Запис: від Ч.О.Б., с. Соснів, Тербовлянського р-ну, Тернопільська обл.
14. Запис: від Ч.Ю.В., с. Мислова, Тернопільського р-ну, Тернопільська обл.
15. Запис: від Ш.Н.М., м. Тернопіль.
16. Запис: від Ю.І.О., с. Повча, Дубенського р-ну, Рівненська обл. 10
17. Іващенко В. *Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології)*. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.
18. Лабашук О. *Українська примовка: структура, побутування, функції*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 154 с.

REFERENCES

1. Jackendoff, R. (1997). *The Architecture of the Language Faculty*. Cambridge (Mass.), The MIT Press. [in English]
2. Lakoff, G. (1990). *The Invariance Hypothesis: Is abstract reason based on imageschemes?*. *Cognitive Linguistics*. Vol. 1, N 1. – P. 39-74. [in English]
3. Schwarz, M. (1996). *Einführung in die kognitive Linguistik*. Tübingen : UTB für Wissenschaft; UniTaschenbücher. 195 p. [in English]
4. Taylor, J.R. (1995). *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon. 270 p. [in English]
5. Recording: from K.O.B., Dmukhivtsi village, Kozova district (now is Ternopil district) Ternopil region. [in Ukrainian]
6. Recording: from L.V.P., Ternopil [in Ukrainian]
7. Recording: from M.M.I. m. Ternopil [in Ukrainian]
8. Recording: from P.A.A., Staryi Oleksynets village, Kremenets district, Ternopil region. [in Ukrainian]
9. Recording: from S.V.V., m. Ternopil [in Ukrainian]
10. Recording: from S.V.M., Medova village, Kozova district (now is Ternopil district) Ternopil region. [in Ukrainian]
11. Recording: from S.I.P., Osivtsi village, Buchach district, Ternopil region. [in Ukrainian]
12. Recording: from S.O.F., Biliavyntsi village, Buchach district, Ternopil region. [in Ukrainian]
13. Recording: from Ch.O.B., Sosniv village, Terebovlia district, Ternopil region. [in Ukrainian]
14. Recording: from Ch.Iu.V., Myslova village, Ternopil district, Ternopil region. [in Ukrainian]
15. Recording: from Sh.N.M., m. Ternopil [in Ukrainian]
16. Recording: from Yu.I.O., Povcha village, Dubensk district, Rivne region. [in Ukrainian]
17. Ivashchenko, V. (2006). *Kontseptualna reprezentatsiia frahmentiv znannia v nauково-mystetskii kartyni svitu (na materialy ukrainskoi mystetstvoznavchoi terminolohii)*. [Conceptual Representation of Knowledge Fragments in Scientific Art World Image (based on the material of the Ukrainian art studies terminology)]. K.: Vydavnychi Dim Dmytra Buraho. 328 p. [in Ukrainian]
18. Labashchuk, O. (2004). *Ukrainska prymovka: struktura, pobutuvannia, fuhktsii*. [Ukrainian proverb: structure, prevalence, functions]. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky. 154 p. [in Ukrainian]

НАПРЯМИ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ ДОРΟΣЛИХ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Інна ЯКУШЕНКО

викладач кафедри іноземних мов

Херсонський національний технічний університет

Бериславське шосе, 24, м. Херсон

Yakushenko@gmail.com

У статті розглядаються методологічні засади напрямів технології навчання дорослих в умовах безперервної освіти. Указуються головні важелі соціально-економічного розвитку суспільства, які є головними чинниками внесення змін у традиційну освіту й розширення її меж в умовах глобалізації. Дорослому учневі та викладачу надається новий статус. Розкривається вплив концепції вільного навчання на сферу навчання та її поступовий перехід у сферу освітніх послуг в умовах вільного навчання. Підкреслюється важливість застосування освітніх технологій для задоволення попиту, що зростає, дорослого населення на якісні освітні послуги. Акцентується увага на основних напрямках розвитку освіти в другій половині ХХ століття. Розглядаються поняття науки андрагогіки, андрагогічної моделі навчання й умови її виникнення. З'ясовується причина наповнення новим змістом поняття освітніх технологій у навчальному процесі. Аналізується кожна умова андрагогічної моделі та доводиться важливість дотримання перерахованих умов у навчальному процесі. Формулюються цілі навчання дорослих учнів та акцентується увага на обов'язковості врахування вікових і психолого-лінгвістичних особливостей навчання дорослих людей іноземної мови. Порівнюється навчання іноземної мови дорослих учнів і людей молодшого віку з метою з'ясувати ступінь глибини розуміння й осмислення. Виокремлюється 10 андрагогічних принципів навчання дорослих людей. Детальний аналіз кожного принципу має на меті допомогти викладачу під час навчання дорослих учнів сформулювати методично правильну структуру заняття й наповнити його необхідним змістом для досягнення цілей навчання.

Стаття розкриває шляхи реалізації напрямів технології навчання дорослих людей іноземної мови в площині безперервної освіти як складника розвитку особистості професіонала. Під час навчання дорослих іноземної мови пропонується застосовувати як основу андрагогічну модель навчання та андрагогічні принципи, що ґрунтуються на психологічних і педагогічних засадах.

Ключові слова: *напрями технології навчання, безперервна освіта, сфера освітніх послуг, андрагогічна модель, андрагогічні принципи.*

DIRECTIONS OF LEARNING TECHNIQUES FOR TEACHING FOREIGN LANGUAGE TO ADULT LEARNERS

Inna YAKUSHENKO

Teacher of the Department of Foreign Languages

Kherson National Technical University

Beryslavske Shosse, 24, Kherson

Yakushenko@gmail.com

The article describes the methodological basis of directions of adult learning techniques within continuous learning. Instruments of socio – economic development of society being main factors introducing changes to traditional education and expanding its scope within the context of globalization are defined. A new status is given to an adult learner and a teacher. Influence of the continuous education in the education sphere and its slowly moving to the sphere of educational services within continuous education are revealed. Importance of implementation of learning techniques for meeting increasing demand of adults for quality education is underlined. Much attention to main directions of education development in the second half of the 20th is paid. The notions of andragogics, andragogic model of learning, and conditions of its formation are considered. The reason for giving a new meaning to the term learning techniques in the education process is revealed. Each condition of andragogic model is analyzed and importance of their applying during the training is proved. Objectives for adult learning are defined and attention to the necessity of taking into account age and psycho – linguistic peculiarities in teaching adults a foreign language is focused. Language training of adults and younger adults aiming at determining the depth of understanding and conceptualization is compared. Ten basic principles of adult learning are stressed.

Detailed analysis of every principle will be of great importance for a teacher to structure a lesson and give concrete content for achieving educational objectives. The article reveals the ways of implementing directions in adult learning techniques a foreign language in the plane of continuous education as a part of development a professional. During teaching adult students a foreign language, it is suggested to use as a basis the andragogic model and andragogic principles based on psychological and pedagogical standards and rules.

Key words: *directions of adult learning techniques, continuous learning, sphere of educational services, andragogic model of learning, andragogic principles.*

Постановка проблеми. В умовах глобалізації та стрімкого розвитку науково-технічного прогресу людський інтелект і навчання стали головними важелями соціально-економічного розвитку. Людина, яка не володіє сучасною інформацією, не в змозі миттєво реагувати та адаптуватися до нових вимог під час швидких змін у суспільстві в різних сферах. У зв'язку з цим серед пріоритетів державної політики західних країн запропонована концепція неперервного навчання.

У цій концепції в центрі всіх освітніх процесів є людина, якій необхідно створити умови для повного розвитку її здібностей протягом усього життя. Зникають межі між поділом лінії життя на періоди навчання та праці. На думку С. Змейова, саме навчання дорослих є ключовою ланкою переходу від сфери навчання у сферу освітніх послуг, яка базується у своїй діяльності на концепціях безперервного та вільного навчання. Головний споживач освітніх послуг – це передусім доросла людина з її індивідуальними освітніми потребами. Розширення меж традиційної освіти, відмова від обмежень і надання більшої свободи людині, яка навчається, та викладачу стали головними напрямками в розвитку освіти в другій половині ХХ століття. Головним принципом освіти дорослого Т.Г. Браже вважає її гарантовану результативність (обов'язковість задоволення потреб людини в підвищенні її життєвого рівня шляхом отримання певних освітніх послуг) [3, с. 184].

Актуальність дослідження полягає в аналізі напрямів технологій навчання дорослих іноземної мови як підґрунтя ціложиттєвого навчання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему становлення й розвитку технології навчання дорослих можна прослідкувати за допомогою низки досліджень, що присвячені різним аспектам теорії і практики. Різноманітні аспекти навчання дорослої людини відображені в дослідженнях учених, таких як Ф. Персивал, Г. Еллінгтон, В. Беспалько, Д. Чернилевський, О. Філатов, С. Батишева, Н. Дем'яненко, Т. Десятова та інші.

Метою статті є систематизація понятійного апарату технології навчання дорослих, андрагогіки, андрагогічної моделі навчання, умов її виникнення, аналіз андрагогічних принципів навчання дорослих людей. Детальне вивчення методологічного інструментарію та проблем навчання дорослих дасть змогу методично коректно окреслити умови і стратегію оптимального навчання дорослих людей іноземної мови.

Виклад основного матеріалу. Термін «технологія навчання» з'явився через необхідність організації та систематизації процесу навчання з урахуванням нових потреб і дій щодо навчання. У центрі процесу навчання фігурує дві особи: вчитель – дорослий учень, утворюються партнерські взаємини під час навчання. Створення сприятливої атмосфери навчання та систематизація різних прийомів і методики є гарантією досягнення успіху. На думку С. Змейова, поява технології навчання як способу організації процесу навчання – закономірний наслідок розвитку сфери навчання й наук про освіту. Вона спричинена необхідністю підвищити ефективність процесу навчання, активізувати роль дорослого учня в його організації і стала логічним підсумком процесу навчання як діяльності, взаємодії всіх основних елементів навчання, а не лише того, кого навчають, яке спрямоване на досягнення чітко визначених цілей навчання.

С. Змейов стверджує, що технологія навчання дорослих включає два головні напрями, а саме: 1) систему науково обґрунтованих андрагогічними принципами навчання дій дорослих, які навчають, і тих, кого навчають, виконання яких із високим ступенем гарантії призведе до досягнення поставлених цілей навчання; 2) розділ андрагогіки, який вивчає та обґрунтовує систему дій цього навчання.

За тлумаченням, андрагогіка (від грец. *άνήρ* (*άνδρος*) – дорослий чоловік і грец. *αγωγή* – вести) – одна з назв галузі педагогічної науки, яка охоплює теоретичні і практичні проблеми освіти, навчання й виховання дорослих. Андрагогіка, об'єднуючи знання про специфіку навчання дорослої людини, враховує її вік, освітні та життєві потреби, реальні можливості, індивідуальні особливості й досвід, психіку та фізіологію.

Складний процес навчання неможливо уявити без дотримання певних умов. Тому варто розглянути обґрунтовану андрагогічну модель навчання, наслідування якої сприятиме позитивному результату під час навчання дорослої людини іноземної мови. Акцентується увага на таких умовах:

– Головна роль в організації процесу навчання на всіх його етапах належить тому, хто навчається. Доросла людина – активний елемент, є одним із рівноправних суб'єктів процесу навчання. Викладачу необхідно вислухати думку дорослого учня та за необхідності вміло скоректувати її.

– Доросла людина по мірі свого зростання й розвитку акумулює значний досвід, який може бути використаний як джерело навчання як того, кого навчають, так й інших людей. Викладач повинен допомогти дорослій людині з'ясувати її особистий досвід. Дискусії, ігри, вирішення конкретних завдань і проблемних ситуацій – саме такі форми допоможуть викладачеві вести рівноправний діалог з дорослим учнем. Відбувається обмін досвідом між викладачем і дорослим учнем.

– Дорослі люди хочуть застосувати отримані знання відразу, щоб бути більш компетентними у вирішенні будь-яких проблем, щоб ефективно діяти в житті. Відповідно, курс навчання будується на основі розвитку певних аспектів компетенції осіб, які навчаються, та орієнтується на вирішення їхніх конкретних життєвих завдань. Відбувається аналіз необхідних знань, навичок і вмінь особи, яка навчається. Викладач повинен систематизувати лексичний і граматичний матеріал з метою його засвоєння та використання. Методичні прийоми, запропоновані викладачем, повинні враховувати цілі навчання та вже сформовані компетенції дорослих учнів.

– Весь процес навчання будується на спільній діяльності того, хто навчає, і того, кого навчають (учитель – дорослий учень). Без такої форми навчання процес навчання не може бути реалізованим.

С. Змейов стверджує, що цілі навчання дорослих чіткі, тісно пов'язані з певними соціально-психологічними, професійними, побутовими, особистими проблемами або факторами з досить зрозумілими уявленнями про подальше застосування отриманих знань, умінь і навичок і якостей. Проте необхідно звернути увагу на низку недоліків під час навчання дорослих учнів. На думку Р. Преснер, одним із недоліків навчання дорослих є фонація, яка створюється зі складнощами, виявляється нестійкою, а акцент залишається постійним явищем [2, с. 252]. О. Яцишин підкреслює, що з віком деякі фізіологічні функції людського організму, пов'язані з процесом навчання, дещо слабшають: знижуються зір, слух, погіршуються пам'ять, швидкість і гнучкість мислення, швидкість реакції [4, с. 363]. На думку Т. Гончарової-Ільїної, на особливу увагу заслуговує необхідність врахування

психолого-лінгвістичних особливостей навчання дорослих людей іноземних мов, зокрема особливостей пам'яті в різні періоди дорослості [1, с. 120].

Поряд із цим з'являються позитивні якості, які сприяють навчанню: життєвий досвід, обґрунтованість, раціональність мислення, схильність до аналізу. Не випадково експерименти психологів показали, що в тих випадках, коли в навчанні необхідна глибина розуміння, осмислення, здатність спостерігати, робити висновки, дорослим це вдається краще, ніж людям молодшого віку [4, с. 364].

Для досягнення позитивних результатів під час навчання дорослих іноземної мови, викладачу необхідно спиратися на основні андрагогічні принципи навчання, а саме:

1.Пріоритет самостійного навчання. Під самостійною діяльністю розуміється самостійне здійснення дорослими людьми організації процесу свого навчання.

2.Принцип сукупної діяльності. Відбувається рівноправний діалог, співробітництво між викладачем і дорослим учнем щодо планування, реалізації, оцінювання та корекції процесу навчання.

3.Принцип опори на досвід дорослого учня. Згідно із цим принципом, життєвий досвід дорослого учня використовується як одне із джерел навчання як самого дорослого учня, так і його колег. Викладач повинен систематизувати вже отриманий досвід дорослого учня, виявляти проблеми під час засвоєння іншомовного матеріалу, слухати дорослого учня та аргументувати свою точку зору.

4.Індивідуалізація навчання. Відповідно до цього принципу, кожний дорослий учень спільно з викладачем, а в деяких випадках з іншими дорослими учнями створює індивідуальну програму навчання, яка орієнтується на конкретні освітні потреби й цілі навчання та враховує досвід, рівень підготовки, психофізіологічні, когнітивні особливості дорослого студента. Викладач повинен кожному приділяти увагу на занятті, коректно виправляти помилки та хвалити за успіхи.

5.Системність навчання. Цей принцип бере до уваги дотримання відповідності цілей, змісту, форм, методів, засобів навчання й оцінювання результатів навчання. Викладання має здійснюватися за принципом від викладання простого матеріалу до більш складного. У деяких випадках необхідно звертатися до вже пройденого матеріалу з метою узагальнення.

6.Контекстність навчання. З одного боку, переслідуються конкретні, життєво важливі для дорослого учня цілі, які орієнтуються на виконання ним соціальних ролей або вдосконалення особистості, з іншого – будується з урахуванням професійної, соціальної, побутової діяльності особистість, яка навчається, та її просторових, часових, професійних, побутових факторів. Викладач повинен правильно ставити цілі заняття й із допомогою методичних прийомів їх досягати. Використання правильно підбраного навчального матеріалу гарантує успіх.

7.Принцип актуалізації результатів навчання. Негайне використання на практиці отриманих знань, умінь і навичок є головною метою навчання дорослого учня. Вирішення проблемних завдань на занятті, складання діалогів сприяють засвоєнню мовного матеріалу.

8. Принцип ефективності навчання. Дорослому учневі надається певна свобода вибору цілей, змісту, форм, методів, джерел, засобів, термінів, часу, місця навчання, оцінювання результатів навчання, а також самих дорослих учнів. Дорослий учень допомагає викладачу окреслити межі заняття, пропонує звернути увагу на складнощі під час вивчення певного матеріалу. На заняттях застосовується робота в парах і групах.

9. Принцип розвитку навчальних потреб. Оцінювання результатів навчання здійснюється шляхом знаходження реального ступеня засвоєння навчального матеріалу та визначення тих матеріалів, без засвоєння яких неможливе досягнення поставленої мети навчання. Процес навчання будується з метою формування в дорослого учня нових освітніх потреб, конкретизація яких здійснюється після досягнення певної цілі навчання.

10. Принцип усвідомлення навчання. Дорослий учень і вчитель усвідомлюють усі параметри процесу навчання та свої дії щодо організації процесу навчання. У дорослого учня є мотивація та свідомість виконання своїх дій.

Висновки і пропозиції. Ми підтримуємо думку Л. Чхайло, що важливою умовою ефективної організації процесу навчання дорослих є створення сприятливої психологічної атмосфери навчання, яка характеризується передусім взаємною повагою учасників процесу навчання, доброзичливими взаєминами, взаємодопомогою та співпрацею [3, с. 183].

Отже, швидкі зміни в суспільстві призвели до суттєвих змін сучасної освіти й позитивно вплинули на розвиток традиційної освіти. Активізація наукових пошуків у сфері андрагогіки й розроблення освітніх технологій необхідні для задоволення попиту, що зростає, дорослого населення на якісні освітні послуги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончарова-Ільїна Т. Акмеологічний аспект в навчанні дорослих іноземній мові. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Філологічні науки»*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2016. Кн. 2. С. 116–120.

2. Преснер Р. Специфіка навчання іноземних мов дорослих. *Людинознавчі студії. Серія «Педагогіка»*. 2015. № 31. С. 251–259.

3. Чхайло Л. Андрагогіка: особливості і проблеми навчання дорослих. Андрагогічні засади післядипломної освіти. 2015. URL: <http://www.uk.x-pdf.ru/5pedagogika/47673-1-andragogichni-zasadi-pislyadiplomnoi-osviti-zbirnik-materialiv-vseukrainskoi-naukovo-metodichnoi-internet-konferencii-2.php>.

4. Яцишин О. Психолого-педагогічні особливості навчання іноземної мови дорослих слухачів. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2016. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe.

REFERENCES

1. Honcharova-Ilina T. (2016). Akmeolohichni aspekt v navchanni doroslykh inozemni movi [Acmeological aspect in teaching adults a foreign language] *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia. Seria «Filolohichni nauky»*. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. Vol. 2. pp. 116–120. [in Ukrainian]
2. Presner R. (2015). Spetsyfika navchannia inozemnykh mov doroslykh [The specifics of teaching foreign languages to adults]. *Liudynoznavchi studii. Seria «Pedahohika»*. № 31. pp. 251–259. [in Ukrainian]
3. Chkhailo L. (2015). Andrahohika: osoblyvosti i problemy navchannia doroslykh. Andrahohichni zasady pislyadyplomnoi osvity [Andragogy: features and problems of teaching adults. Andragogical principles of postgraduate education]. Retrieved from: <http://www.uk.x-pdf.ru/5pedagogika/47673-1-andragogichni-zasadi-pislyadyplomnoi-osviti-zbirnik-materialiv-vseukrainskoi-naukovo-metodichnoi-internet-konferencii-2.php> [in Ukrainian]
4. Yatsyshyn O. (2016). Psykholoho-pedahohichni osoblyvosti navchannia inozemnoi movy doroslykh slukhachiv [Psychological and pedagogical features of foreign language learning for adult listeners]. *Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia u pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy*. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe [in Ukrainian]

STUDIA
METHODOLOGICA
№ 55

Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2

Редакція наукового журналу *Studia methodologica*
Web: journals.tnpu.ternopil.ua/index.php/sm

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 13,02. Замов. № 0623/357.
Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.