

**Олена Зимомря
Іван Зимомря**

**ІМАГОЛОГІЧНИЙ ЛАНДШАФТ
ТВОРЧОСТІ ЛАСЛА БАЛЛИ**

Монографія



1256 1233 **Львів – Торунь**
1996 **Liha-Pres**
LIHA-PRES 2026

УДК 82'282=511.141(477)»19/20»
3-62

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
(протокол № 3 від 5 березня 2026 року)*

Рецензенти:

Денис Чик – доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри іноземних мов і методик їх навчання
гуманітарно-технологічного факультету Кременецької
обласної гуманітарно-педагогічної академії
імені Тараса Шевченка Департаменту освіти і науки
Тернопільської обласної державної адміністрації
Тетяна Ліхтей – кандидат філологічних наук, доцент
кафедри словацької філології ДВНЗ «Ужгородський
національний університет»

Зимомя О. М., Зимомя І. М.

3-62 Імагологічний ландшафт творчості Ласла Балли :
монографія. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2026. –
386 с.

ISBN 978-966-397-595-5

DOI 10.36059/978-966-397-595-5

У виданні здійснено комплексне імагологічне дослідження творчості Ласла Балли – знакового представника угорськомовної літератури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Монографія зосереджується на аналізі художніх моделей репрезентації Свого й Іншого, механізмів формування авто- та гетерообразів, а також на виявленні способів конструювання національної, регіональної й культурної ідентичності в умовах поліетнічного прикордонного простору Закарпаття.

УДК 82'282=511.141(477)»19/20»

ISBN 978-966-397-595-5

© О. Зимомя, 2026

© І. Зимомя, 2026

Зміст

Вступ	4
Розділ I. Інтеркультурна парадигма творчості Ласла Балли: межі, коди, ідентичності	24
1.1. Поетика прикордоння: культурно-історичні параметри українсько-угорського літературного простору	30
1.2. Міжетнічна комунікація та діалог культур: трансформації досвіду пограниччя	60
РОЗДІЛ II. Переклад як форма міжкультурного посередництва у творчій практиці Ласла Балли	116
2.1. Перекладацький доробок Ласла Балли: традиція, метод, культурологічні орієнтири	125
2.2. Інтерпретація та репрезентація Іншого: імагологічна перспектива перекладу	151
РОЗДІЛ III. Імагологічні образи українців та угорців у художньому світі Ласла Балли	177
3.1. Моделювання реальності: естетичні та ціннісні імпульси творчості	182
3.2. Імагологічний ландшафт: нарративні стратегії та художні репрезентації	226
3.3. Ідентифікаційна амбівалентність і взаємні образи: оцінні виміри імагології Ласла Балли	268
Автоімагологія творчості Ласла Балли: діалог про ідентичність, пам'ять і слово	314
Слово й знак: автографи Ласла Балли у просторі культурної пам'яті	327
Висновки	341
Список використаних джерел	357

Вступ



У другій половині ХХ століття ім'я Ласла Балли (1927–2010) утвердилося в літературному просторі Закарпаття як одне з найбільш знакових у процесах українсько-угорської культурної взаємодії. Доробок митця, що охоплює поезію, прозу, есеїстику та переклади, вирізняється жанровим розмаїттям, особливою здатністю трансформувати досвід прикордоння в модель міжкультурного порозуміння. Творчість Л. Балли набула широкої рецепції серед критиків і читачів, про що свідчать переклади його текстів українською, російською, німецькою, словацькою, азербайджанською мовами, а також відзначення престижними преміями – Міжнародною премією ім. І. Франка та премією Літературного товариства Угорської Республіки ім. Л. Надя. Попри це, їй досі залишається відчутною відсутність цілісних студій, які б системно розкривали художній світ Л. Балли, його мисленнєві моделі й образотворчі стратегії в контексті українсько-угорського діалогу. У науковому обігу присутні дослідження, присвячені окремим аспектам творчості митця, проте виникає потреба у широкій методологічній рамці, що дозволила б зрозуміти, як у його текстах вибудовується образ Іншого, в який спосіб функціонують взаємні культурні уявлення українців та угорців, наскільки автор відтворює, трансформує чи деконструює стереотипи прикордонного регіону.

Творчість Л. Балли, позначена історичною й соціокультурною специфікою Закарпаття, постає цінним матеріалом для аналізу міжетнічного порозуміння, формування колективних уявлень та еволюції рецепції сусідніх народів. Відтак інтерпретація художнього світу Л. Балли – це не лише реконструкція його індивідуального стилю, а й можливість ширше осягнути динаміку

українсько-угорських культурних контактів, їхню історичну мінливість і сучасні інтерпретації. Саме тому імагологічна перспектива – спрямована на дослідження літературних образів народів, культурних стереотипів, механізмів репрезентації та взаємсприйняття¹ – набуває тут ключового значення: вона дозволяє пояснити механізми виникнення та художнього моделювання національних образів у прозовій, поетичній і перекладацькій спадщині Л. Балли. У цьому контексті продуктивною є концепція Гомі Бгаби, зокрема його ідея «третього простору» – зони взаємодії та культурної гібридності². У подібному проміжному просторі розгортається художній світ Л. Балли: укорінений в угорській традиції й водночас відкритий до української, він творить поліфонічне середовище, в якому виникає нова якість культурного діалогу. Такий підхід дає змогу побачити, що прикордоння для письменника – не лише географічна, а передусім смислова територія, де відбувається постійний «переклад» між культурами. Важливими для аналізу є й ідеї Стюарта Голла, який трактує культурну ідентичність як процес безперервного становлення³. Процесуальний характер ідентичності особливо помітний у творчості Л. Балли: його персонажі й наративні моделі перебувають у постійному русі між двома культурами, засвоюючи різноманітні елементи й водночас зберігаючи внутрішню цілісність. Письменник не стільки фіксує ідентичність, скільки

¹ Beller M. *Eingebildete Nationalcharaktere: Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. Göttingen: V&R unipress, 2006. 278 p.; Beller M. *Perception, image, imagology*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 3–16; Leerssen J. T. *National thought in Europe: A cultural history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 332 p.; Leerssen J. T. *Image*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 342–344; Leerssen J. T. *Imagology: History and method*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 26–32.

² Bhabha Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. P. 37–39.

³ Hall S. *Cultural Identity and Diaspora*. J. Rutherford (Ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–224.

показує її динамічний розвиток. Своєю чергою, напрацювання Едварда Саїда щодо репрезентації Іншого дають змогу простежити, як у текстах автора функціонують культурні образи, наскільки вони є стереотипними, модифікованими чи переосмисленими⁴. Репрезентуючи угорців та українців, Л. Балла прагне уникати схематизму: митець виявляє ті точки, де звичні образи розходяться з реальністю, а усталені уявлення отримують новий зміст. Це уможливило розгляд його художнього доробку як форми критичної рефлексії над міжкультурними відносинами. Тексти постають своєрідним нарративним простором, де дві національні спільноти перебувають у діалозі, переглядаючи власні кордони та уявні проєкції. У цьому ж ключі важливими є напрацювання Пола Рікера, який концептуалізує поняття «нарративної ідентичності»⁵. У світомоделі Л. Балли ідентичність постає як нарратив: вона розповідається, моделюється й переосмислюється у грі різних художніх голосів. Таким чином, поєднання імагологічної перспективи з підходами Г. Бгаби, С. Голла, Е. Саїда та П. Рікера дозволяє реконструювати систему художніх образів Л. Балли, продемонструвати, як у межах прикордоння формуються нові моделі культурної взаємодії, гібридні ідентичності та складні форми репрезентації Іншого.

Художня манера Л. Балли упродовж 1950–2010 рр. була предметом дослідницьких зацікавлень з боку українських та угорських літературознавців. Проте цей інтерес не містив ознак системного характеру. Йдеться переважно про газетні публікації з акцентом на деталях біографічного плану та елементах змістово-тематичного аналізу поетичного доробку Л. Балли. Саме складові поетичної лабораторії творця таких угорськомовних збірок, як «Лунай голосніше» («Zengj hangosabban!», 1951), «Розкривши обіймами» («Kitárom karom», 1954), «У потоці швидкоплинних літ» («Rohanó évek sodrában», 1956), «Стук-стук, молоток» («Kip-kor, kalapács»,

⁴ Said E. W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. P. 1–4, 12, 207.

⁵ Ricœur P. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. P. 116–118, 140, 159.

1959), «Перші ластівки» («Csivi-csivi, megérkeztünk», 1960; переклад з угорської В. Ладичця, А. Патруса-Карпатського), «Літні вогні» («Nyári lángok», 1961), у 50–60-х рр. ХХ ст. стали поштовхом до становлення своєрідного «ласлознавства». Частково цьому сприяло й пожвавлення культурної комунікації між українськими та угорськими письменницькими середовищами в повоєнний період, що віддзеркалювалося у перекладацьких практиках та взаємних літературних візитах. Водночас поява інтересу до Л. Балли була закономірною частиною ширшого процесу формування закарпатсько-угорського культурного простору, де літературна комунікація після 1945 р. поступово нормалізувалася⁶. Читацький інтерес поглибили також перекладні видання книжок Л. Балли українською («Перші ластівки», 1960; «Льодохід», 1960) та російською («Непокоренная волна», 1962) мовами.

Уже ранні віршовані спроби Л. Балли викликали помітний резонанс в літературному процесі. Його контури охопили насамперед культурний простір народів-сусідів – українського й угорського. Одним із перших, хто зауважив появу знакової постаті у мистецтві слова, був відомий угорський поет, перекладач і драматург Андор Ґабор (1884–1953). А. Ґабор наголошував на тому, що поезія молодого автора вирізняється щирістю інтонацій, увагою до соціальної тематики та здатністю пов'язувати локальне з універсальним⁷ – риси, які й надалі визначали естетику Л. Балли. Цей ранній відгук важливий тим, що він належав одному з центральних діячів угорської літературної сцени першої половини ХХ ст., чия рецепційна чутливість визначала літературні орієнтири повоєнного періоду⁸. Про поетичні знахідки Л. Балли позитивно відгукнулись у різних періодичних виданнях («Літературна Україна», «Правда

⁶ Марченко Г. В. Радянсько-угорські культурні зв'язки в перші роки після другої світової війни. *Українсько-угорські історичні зв'язки*; [ред. кол.: І. М. Гранчак, І. Ф. Євсєєв, В. І. Клоков, Л. Г. Лященко, Ф. П. Шевченко]. Київ: Наукова думка, 1964. С. 60–77.

⁷ Ґабор А. Magyar költő a Szovjetunióban. Bakó László versei. *Irodalmi Újság*. 1951. Szeptember 13. O. 4.

⁸ Diószegi A. Ґабор Andor. Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Szerk. Szabolcsi Miklós és Illés László. 1962. O. 163–222.

України», «Закарпатська правда», «Літературна газета», «Радянське Закарпаття», «Молодь Закарпаття», «Карпаті Ігос Со», «Карпаток», «Іродалмі уйшаг», «Уй со», «Кіодовгівотол», «Ейлет ейш іродолом») також Семен Панько⁹, Йозеф Балог¹⁰, Юрій Шкробинець¹¹, Тібор Баржо¹², Іштван Кулчар¹³, Ержебет Гортвай¹⁴, Карл Лустіг¹⁵, Іван Чендей¹⁶, Микола Сидоряк¹⁷, Ласло Герейбейш¹⁸, Андор Шош¹⁹, Міклош Фогороші²⁰. Йдеться про короткі рецензії та нариси, покликані представити автора широкому загалу, однак вони не формували ґрунтового аналітичного поля, необхідного для об'єктивного осмислення поезики Л. Балли.

Примітно, що 1966 року в ужгородському видавництві «Карпати» світ побачила окрема брошура, адресована безпосередньо

⁹ Панько С. Друга книжка віршів поета. *Закарпатська правда*. 1954. 27 серпня. С. 4; Панько С. Первая книга молодого поэта. *Советское Закарпатье*. 1951. 21 апреля. С. 3; Панько С. Щирый голос. *Літературна газета*. 1957. 15 листопада. № 90 (1396). С. 31; Panyko S. A költő második verseskötete. *Kárpáti Igaz Szó*. 1954. Aug. 27. O. 4.

¹⁰ Балог Й. С открытым сердцем. Творчество поэта Ласло Балла. *Правда Украины*. 1956. 21 марта. № 69 (4270). С. 4.

¹¹ Шкробинець Ю. Годинник не зупиняється. *Закарпатська правда*. 1970. 31 грудня. С. 3; Шкробинець Ю. І роздуми, і почуття. *Закарпатська правда*. 1962. № 25 (5664). С. 4; Шкробинець Ю. Нариси поета. *Закарпатська правда*. 1961. 15 червня. С. 4; Шкробинець Ю. Розвіюючи хмари. *Закарпатська правда*. 1964. 30 жовтня. С. 4; Шкробинець Ю. Слово угорського поета. *Закарпатська правда*. Ужгород, 1957. 4 січня. № 4108. С. 3; Skrobinec J. Elmélkedések, érzelmek. *Kárpáti Igaz Szó*. 1962. Jan. 31. O. 4; Skrobinec J. Magyar költő szól. *Kárpáti Igaz Szó*. 1957. Jan. 4. O. 3.

¹² Баржо Т. В потоке бурных лет. *Советское Закарпатье*. 1957. 27 февраля. С. 2.

¹³ Кулчар І. Втілення дружби народів. *Літературна газета*. 1960. 8 квітня. С. 3.

¹⁴ Гортвай Є. Вірші для дітей. *Закарпатська правда*. 1960. 3 лютого. С. 4; Гортвай Є. Лірика громадянського звучання. *Молодь Закарпаття*. 1961. 3 вересня. С. 3; Gortvay E. Gyermekversek. *Kárpáti Igaz Szó*. 1960. Febr. 3. O. 4.

¹⁵ Лустіг К. Вірші угорського поета Ласло Балли. *Літературна газета*. 1961. 24 січня. С. 4; Lusztig K. Balla László ukrán nyelvű verseskötete. *Kárpáti Igaz Szó*. 1961. Jan. 7. O. 3; Lusztig K. Bíráló, és könyvismertetés. A kor szelleme. *Kárpáti Igaz Szó*. 1961. Május 6. 106. sz. O. 4.

¹⁶ Чендей І. Мовою великого народу. *Закарпатська правда*. 1962. 16 грудня. № 5933. С. 4; Csendej I. A testvérnép nyelvén. *Kárpáti Igaz Szó*. 1962. Dec. 16. O. 4.

¹⁷ Сидоряк М. Поет Ласло Балла. *Літературна Україна*. 1962. 27 вересня. С. 4.

¹⁸ Gereblyés L. Kitarom karom. *Irodalmi Újság*. 1954. Június 26. O. 2.

¹⁹ Sas A. Magyar verseskötet Kárpát-Ukrajnából. *Kiadóhivatal*. Bratislava, 1957. Március 10. O. 7; Sas A. Magyar verseskötet Kárpát-Ukrajnából. *Új Szó*. 1957. 3. sz. O. 3.

²⁰ Fogarassy M. Nyári lángok. Balla László versei. *Élet és Irodalom*. 1962. Febr. 24. O. 8.

читацькому загалові. Вона мала назву «Ласло Балла. Пам'ятка читачеві»²¹. Подібні видання, характерні для видавничої практики 1960-х років, виконували промоційну й просвітницьку функції, забезпечуючи своєрідний «місток» між автором і читачем та формуючи первинний літературно-критичний дискурс навколо творчості письменника. Брошура стала однією з перших спроб інституціоналізувати Л. Баллу як представника угорськомовної літератури Закарпаття, а отже – інтегрувати його творчість у ширший український літературний контекст, що відповідало державній культурній політиці 1960-х рр. та паралельно віддзеркалювало емансипаційні процеси всередині регіональної угорськомовної спільноти. Такий хід містив раціональне підґрунтя в умовах полікультурного середовища, означеного для реципієнтів у Закарпатті помежів'ям між Україною, з одного боку, та Угорщиною, Словаччиною, Румунією, Польщею – з іншого. Саме в такому поліетнічному контексті поява Л. Балли та його рання рецепція репрезентують важливий культурний феномен – становлення локальної моделі літератури пограниччя, що поєднувала елементи різних національних традицій і формувала нові механізми міжкультурного прочитання.

У контексті сучасних гуманітарних студій процес формування ранньої рецепції Л. Балли у 1950–1960-х рр. доцільно розглядати крізь призму концепції «контактних зон» Мері Луїз Пратт – просторів, в яких різні культури взаємодіють, конфліктують, виробляють нові форми комунікації та взаємного прочитання²². Така перспектива дозволяє точніше зрозуміти, чому поява Л. Балли – угорськомовного автора в українському літературному середовищі Закарпаття – одразу ж стала подією регіонального масштабу. Його тексти сприймалися не як явище ізольованої національної літератури, а як продукт поліфонічного культурного поля, де традиції творили

²¹ A Kárpátomtúl írói. Balla László. Tájékoztató. Uzsgorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1966. 4 o.

²² Pratt M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge, 1992. P. 8.

складний багатомовний і багатонаціональний дискурс. У такому середовищі рецепція Л. Балли виконувала функцію катализатора: вона активізувала міжкультурні обміни, змінювала способи читання та сприяла народженню нових інтерпретаційних підходів на пограниччі. Відтак, рання критика, хоч і не завжди системна, фіксує важливий момент – входження творчості Л. Балли до тієї «контактної зони», де література стає інструментом міжкультурної взаємодії.

Органічною складовою парадигми духовних і культурних змагань поліетнічного простору українського прикордоння є угорськомовна література Закарпаття, яка сформувалася як самодостатній, але водночас відкритий до діалогу сегмент регіонального літературного процесу. Вона позначена жанрово-стильовим розмаїттям, внутрішньою типологічною неоднорідністю та здатністю акумулювати досвід життя на межі мов, культур і історичних наративів. Саме тому її функціонування доцільно розглядати не лише в межах «літератури меншини», а як частину ширшої моделі літератури пограниччя, де художній текст виконує роль медіатора між національними традиціями. Її здобутки у вимірах українсько-угорського дискурсу закономірно привертати й продовжують привертати увагу дослідників, насамперед у контексті проблем ідентичності, культурної пам'яті та міжетнічної комунікації. Помітні кроки на шляху осмислення цього феномена належать Ержебет Гортваї²³, Миколі Зимомрі²⁴, Карлу Лустігу²⁵, Петру Лизанцю, Вірі Васовчик²⁶, Івану Мегелі²⁷, Бор-

²³ Гортваї Е. В єдиному строю. *Літературна Україна*. 1975. 16 грудня. С. 3.

²⁴ Зимомря М. Скарбниця дружби [Про художні надбання письменників Закарпаття: Ласло Балла, Семен Панько, Михайло Томчаний, Іван Чендей]. *Закарпатська правда*. Ужгород, 1975. 18 травня. № 115 (9733). С. 3.

²⁵ Лустіг К. Взаємне зближення і збагачення. *Закарпатська правда*. 1984. 10 квітня. № 83 (12416). С. 3.

²⁶ Lizanec P., Gortvay E., Vaszócsik V. A Kárpátontúli magyar nyelvű irodalom. *Kárpáti Igaz Szó*. 1985. 110 (12663). sz. Május 14. O. 2–4.

²⁷ Мегела І. Очима друзів. Українська література в Угорщині. *Вітчизна*. 1982. № 1. С. 157–164; Мегела І. «Хай слово мовлене інакше...». Угорська література на Закарпатті. *Літературна Україна*. 1986. № 47. 20 листопада. С. 6.

балі Салаї²⁸, Анжелі Гедеш²⁹, Лесі Мушкетик³⁰, Ервіну Говошу³¹, Алмошу Чонгару³², Розалії Булеці³³, Дйєрдю Палу³⁴. Їхні праці, попри різну методологічну оптику, сходяться в одному принциповому положенні: угорськомовна література Закарпаття є не периферійним явищем, а важливим чинником формування міжкультурного діалогу в Центральній-Східній Європі. Водночас ці дослідження переважно мають фрагментарний характер і лише частково торкаються проблем імагологічної репрезентації Іншого.

У цьому зв'язку особливо змістовною постає монографія Якова Штернберга (1924 – 1992) як одна з перших спроб системного осмислення українсько-угорських літературних контактів у широкій історико-культурній перспективі. Йдеться про працю «Світ поезії та дружби: Пошуки та знахідки. Дослідження в галузі російсько-угорських та українсько-угорських взаємодій» (1981)³⁵. Хоча методологія Я. Штернберга формувалася в межах гуманітарних парадигм свого часу, його студії, спрямовані «на розкриття сутнісного плану угорсько-українських стосунків у минулому»³⁶, зберігають наукову

²⁸ Szalai B. Magyar irodalom Ukrajnában. *Szovjet irodalom*. 1986. 1. sz. O. 135–140.

²⁹ Гедеш А. А. Біля джерел становлення українсько-угорських літературних взаємин повоєнного періоду. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évf. C. 64–67.

³⁰ Мушкетик Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: На матеріалі оповідальної традиції українців та угорців. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. 320 с.; Мушкетик Л. Переклади угорської літератури українською мовою. *Vsesvit*. 2006. № 9/10. С. 224–227.

³¹ Havas E. Magyarul és oroszul. Balla Lászlóról és a kárpát-ukrajnai magyar irodalomról. *Népszabadság*. 1984. Február 3. O. 7.

³² Csongar A. Laszlo Balla. Zu: Sowjet-ungarische Literatur in der Karpato-Ukraine. *Sonntag*. Berlin, 1987. Nr. 34. S. 2.

³³ Bulecza R. R. Igaz repülések állomásai. *Évgyűriük '89 : Irodalmi, művészeti, társadalompolitikai kiadvány az Ukrajnai Írószövetség Kárpátontúli területi szervezete magyar csoportja és a Kárpáti Kiadó gondozásában*. Ungvár: Kárpáti Kiadó, 1989. O. 109–111.

³⁴ Pál G. A magyar irodalom Kárpátalján, 1945–1990. Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Megyei és Városi Könyvtár Kiadója, 1990. 242 o.

³⁵ Штернберг Я. И. Мир поэзии и дружбы: Поиски и находки. Исследования в области русско-венгерских и украинско-венгерских связей. Ужгород: Карпати, 1981. 372 с.

³⁶ Зимомря М. Відданість Срібній землі: Яків Штернберг. М. *Зимомря. Долі в людях. Нариси. Інтерв'ю*; [упоряд. І. Зимомря]. Дрогобич: Коло, 2006. С. 144.

цінність завдяки глибині історіософського мислення, увазі до культурного контексту та прагненню подолати вузьконаціональні інтерпретаційні рамки. Ця праця заклала підвалини для подальших міждисциплінарних студій у сфері українсько-угорських літературних взаємин.

Предметом досліджень, присвячених творчості Л. Балли на етапі його становлення як митця, часто ставав її емоційний, ідейний та образний потенціал, а також здатність текстів виходити за межі угорської національної традиції. Художній світ Л. Балли увібрав відкриті, напіввідкриті та закодовані реалії прикордонного буття: культурні образи, стереотипи й автостереотипи, моделі міжлюдських взаємин, характерні для субкультури українсько-угорського порубіжжя. У цьому сенсі доробок Л. Балли може розглядатись як форма художньої рефлексії над досвідом життя меншини, що постійно перебуває у полі напруги між збереженням власної ідентичності та необхідністю міжкультурної адаптації. Аналіз мистецької діяльності Л. Балли переконливо засвідчує, що йому вдалося художньо реконструювати ключові соціокультурні концепти, витворені угорцями Закарпаття у статусі національної меншини. Найповніше його бачення інтегральних і диференційних ознак національної ідентичності реалізується у прозових творах, де особистий життєвий досвід автора трансформується у наративну модель колективної пам'яті. Завдяки повторюваності тематичних мотивів і варіативності сюжетних рішень у реципієнта формується відчуття внутрішньої єдності різножанрових епічних текстів, які від 1960-х рр. домінують у творчому доробку Л. Балли.

Вагомим є внесок Л. Балли в образно-стильове оновлення малої прози, що простежується від ранніх книжок 1960-х рр. до пізніх текстів початку XXI століття. Йдеться про збірки а) нарисів («Піднімається завіса» («*És felgördül a függöny*», 1961), «За завтрашню радість» («*A holnap örömeért*», 1961), «Люди одного міста» («*Es az a város*», 1962), «Сяючі, вогненні барви ріднокраю» («*Csillogó, lobogó, vibráló tájak*», 1975)), б) новел, оповідань («Жарина в снігу» («*Parázs a hóban*», 1967; російською мовою – 1975), «Стукіт

всесвітнього годинника» («A világra ketyegése», 1970), «Чайки» (українськомовна інтерпретація Юрія Шкробинця – 1974), «Дзеркало зворотнього огляду» («Visszapillantó tükör», 1977), «При повному освітленні» («Totális fényben», 1983), «Знову життя» (російськомовна інтерпретація Євгенії Терновської – 1983), «Найвищий наказ» («A legfőbb parancs», 1986), «Пам'ять про небували польоти» («Sosemvolt repülések emléke», 1989), «Скульптура на центральній площі» («Szobor a főtéren», 2001), «Самотні золоті дощики» («Árva aranyesők», 2004), «Осінні тополи» («Őszi nyárfák», 2007)) та в) гуморесок («Засідаю, отже, існую» (Értekezem, tehát vagyok, 1973)). Їхня рецепція була зафіксована в широкому мас-медійному літературно-критичному дискурсі на сторінках українських, російських та угорських періодичних видань («Літературна Україна», «Закарпатська правда», «Карпати Ігоз Со»; «Дружба народів»; «Соболч-Сотмарі Семле», «Тісотай», «Келет-Модьорорсаг-Вошарнопі», «Олфелд», «Келет Модьорорсаг», «Форраш», «Уй Форраш», «Модьор Со», «Модьор Немзет», «Совіет іродолом», «Земплені Мужо»). Цей багатомовний критичний резонанс підтверджує, що творчість Л. Балли виходила за межі локального явища й сприймалася як значущий компонент транскордонного культурного простору. Розгорнутий корпус рецензій і статей з-під Юрія Балеги³⁷, Юрія Шкробинця³⁸, Кіри Шахової³⁹, Борбали Салаї⁴⁰, Івана Мегели⁴¹, Карла Лустіґа⁴², Ержебет Гортваї⁴³, Яноша Селеші⁴⁴, Бейли Дьормоті⁴⁵, Дйєрдя

³⁷ Балега Ю. Психологічні картинки. *Закарпатська правда*. 1967. 14 грудня. С. 4.

³⁸ Шкробинець Ю. Годинник не зупиняється. *Закарпатська правда*. 1970. 31 грудня. С. 3; Шкробинець Ю. Нариси поета. *Закарпатська правда*. 1961. 15 червня. С. 4.

³⁹ Шахова К. З побаченого й пережитого. *Літературна Україна*. 1971. 20 липня. С. 4.

⁴⁰ Салаї Б. Висока оцінка угорською пресою книг Л. Балли «Суцільне світло», «Снова жизнь». *Літературна Україна*. 1987. № 39. 24 вересня. С. 2.

⁴¹ Мегела І. В перекладі з венгерського. *Дружба народів*. 1985. № 4. С. 259–261.

⁴² Лустіґ К. У тотальному світлі. Нотатки про новелістику Ласло Балли. *Закарпатська правда*. Ужгород, 1987. 17 травня. С. 3.

⁴³ Gortvay E. A legfőbb parancsot követve. *Kárpáti Igaz Szó*. 1987. Aug. 16. O. 3–4.

⁴⁴ Szőlősi J. Kinyílt az Aranyeső. *Kárpáti Igaz Szó*. 2007. I. 30. O. 4.

⁴⁵ Gyarmati B. Balla László : Parázs a hóban. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. 1967. III. évf. 1. sz. O. 117–118.

Морі⁴⁶, Йозефа Марґочі⁴⁷, Дйєрдя Пала⁴⁸, Ержебет М. Оберлендер⁴⁹, Гейзи Югаса⁵⁰, Ласла Шандора⁵¹, Імре Бото⁵², Ласла Міклоша Мезея⁵³, Йозефа Маріаша⁵⁴ створив передумови для сучасного імагологічного прочитання спадщини Л. Балли як одного з ключових репрезентантів літератури українсько-угорського пограниччя.

У художньому доробку Ласла Балли тексти великої епічної форми становлять одну з концептуально найвагоміших і найрепрезентативніших складових, оскільки саме в них найповніше реалізуються його історіософське мислення, наративна стратегія та проблематика ідентичності. Це – повісті для юнацтва, у тім числі «На старті – супутник «Ювентус-1» («A «Juventus-1» úrtutásai», 1963), «Іде Пішта на велосипеді» («Hídi Pista biciklista», 1965; російськомовна інтерпретація Є. Терновської – 1970), «Лолі у лігві левів» («Lali az oroslánbarlangban», 1999), а також повість «Хмари без дощу» («Meddőfelhők regény», 1964; українськомовний переклад Ю. Шкробинця – 1965; російськомовний переклад Є. Терновської – 1968). Ці тексти виконують подвійну функцію: з одного боку, вони зорієнтовані на юного читача, з іншого – містять складну систему соціальних, моральних і культурних координат, що виходять

⁴⁶ Mari G. Balla László: Parázs a hóban. *Tiszatáj*. 1969. XXIII. évf. 2. sz. O. 187.

⁴⁷ Margócsy J. Balla László: A legfőbb parancs. *Kelet-Magyarország*. 1987. III. 28. XLIV. évf. O. 3; Margócsy J. Balla László legújabb kötete. A világóra ketyegése. *Kelet-Magyarország – Vasárnapi*. 1970. Szeptember 6. XVIII évf. 209. sz. O. 9.

⁴⁸ Pál G. Balla László: Totális fényben. *Alföld*. 1985. 5. sz. O. 83–85; Pál G. Balla László: Visszapillantó tükör. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. 1978. 3. sz. O. 111–117.

⁴⁹ Oberländer E. M. Egy kárpát-ukrajnai novelláskötet. *Forrás*. Kecskemét. 1970. 6. sz. November-December. O. 93–94.

⁵⁰ Juhász G. Három magyar könyv – három országból. 3. Két előjelű megrázkódtatások. *Magyar Szó*. 1972. Aug. 19. O. 10.

⁵¹ Sándor L. A legfőbb parancs. Balla László novelláskötete. *Magyar Nemzet*. 1987. Július 20. O. 6.

⁵² Bata I. Balla László: A legfőbb parancs. *Szovjet Irodalom*. Budapest, 1988. 2 sz. O. 177–179.

⁵³ Mezey L. M. A legfőbb parancs. Balla Lászlóról és válogatott novelláiról. *Új Forrás*. 1988. 1. sz. O. 66–69.

⁵⁴ Máriás J. Száz tárca Balla Lászlótól. *Zempléni Múza*. 2006. VI. évf. 2. sz. O. 95–97; Máriás J. Szemle. «...van egy legfőbb parancs: az Élet». *Szabolcs-Szatmár – Beregi Szemle*. 2006. 2. sz. XLI. évf. O. 243–245.

за межі вікової адресації та тяжіють до універсального прочитання. Популяризації зазначених творів сприяли критичні відгуки й аналітичні спостереження Юрія Шкробинця⁵⁵, Шандорне Барань⁵⁶, Мирослава Дочинця⁵⁷, Василя Поліщука⁵⁸, Людмили Лавріненко⁵⁹, Золтана Гойнадя⁶⁰, Пала Ф. Товта⁶¹, Дйердя Пала⁶². Втім, ці рецензії здебільшого фіксували ідейно-тематичні параметри текстів і лише частково торкалися їхньої складної композиційної організації та нарративної логіки.

Справжньою вершиною прозового мислення Л. Балли є цикл із семи романів, до якого входять «Кого любить, того й карає» («Az t bünteti, kit szeret», 1990), «Велике ніщо» («A Nagy Semmi», 1993), «Зустрінуться в неосяжності» («A végtelenben találkoznak», 1994), «Перукарня для сліпого» («Borbélyműhely a Vakhoz», 1995), «Ааронове благословення» («Ároni áldás», 1996), «На грані буття» («A lét határán», 2001), «Прекрасне, бо безнадійне» («Szép, mert reménytelen», 2008). Цей романний цикл можна трактувати як цілісний епічний проект, у межах якого автор здійснює масштабну реконструкцію історичного досвіду прикордоння Центральної та Східної Європи ХХ століття. Реалізація цього монументального задуму закономірно припала на новітній етап історії України, коли зникли ідеологічні обмеження, що раніше змушували письменника маскувати власне світобачення в межах дозволених нарративів. Відтак художній світ Балли звільняється від необхідності корелювати з «загальноприйнятими засадами

⁵⁵ Шкробинець Ю. Розвіюючи хмари. *Закарпатська правда*. 1964. 30 жовтня. С. 4.

⁵⁶ Bágány S. A «Juventus–1» úrtasai. *Kárpáti Igaz Szó*. 1964. Okt. 30. O. 3.

⁵⁷ Дочинець М. Нефертити и не снилось... *Закарпатская правда*. 1985. 15 сентября. № 213 (12846). С. 3.

⁵⁸ Полищук В. Исцеление Имре Неймета. Размышления над прочитанной книгой. *Закарпатская правда*. 1966. 9 января. № 7 (6876). С. 4.

⁵⁹ Лавріненко Л. За святе в душі. *Літературна Україна*. 1985. 28 листопада. № 48. С. 6.

⁶⁰ Haynady Z. Balla László: Meddőfelhők. *Tiszatáj*. 1970. Március. XXVI. évf. 3. sz. O. 270.

⁶¹ Tóth P. F. Látóhatár. Bemutatjuk Balla Lászlót. *Petőfi Népe*. Kecskemét, 1970. VII. 5. XXV. évf. O. 4.

⁶² Pál G. Balla László két regénye. *Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis*. Nyíregyháza, 1985. Tomus 10/d. O. 61–65.

імперської доктрини історії»⁶³ і постає як простір відкритої історичної рефлексії. У цьому сенсі цикл романів наближається до концепції наративної цілісності як синтезу досвіду, яка, за Полом Рікером, поєднує індивідуальний досвід із колективною пам'яттю та надає ідентичності наративної форми⁶⁴.

Метафорично узагальнена назва циклу – «Зустрінуться в неосяжності» – задає ключовий вектор інтерпретації: йдеться про нескінченний процес пошуку «Я» у межах історії, культури й родової пам'яті. В усіх частинах епопеї домінує мотив самоідентифікації особистості, співвіднесеної з травматичним досвідом ХХ століття. На тлі долі трьох поколінь родини Герлоці письменник відтворює драматичні й часто трагічні сторінки історії українсько-угорсько-словацького прикордоння – війни, депортації, зміни кордонів, ідеологічні злами. Проблематиці сюжетотворення та композиційної логіки романів присвячені праці таких дослідників, як Дйєрдь Пал⁶⁵, Іштван Петровац⁶⁶, Ласло Міклош Мезей⁶⁷, Ондраш Фодор⁶⁸, Йозеф Векерді⁶⁹, Емике Чука⁷⁰, Борбала Салаї⁷¹.

⁶³ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ: Академвидав, 2008. С. 48.

⁶⁴ Ricoeur P. Time and narrative; [translated by K. McLaughlin, D. Pellauer]. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984. Vol. 1. P. 52–87.

⁶⁵ Pál G. Balla László: Azt bünteti, kit szeret. *Acta Academiae Paedagogicae Nyiregyháziensis*. Nyiregyháza, 1992. Tomus 13/E. O. 265–276.

⁶⁶ Petrovácz I. Színe és fonákja. Egyetlen nap történetének regénye. *Vasárnapi Hírek*. 1990. December 2. O. 2.

⁶⁷ Mezey L. M. A nagy semmi. Korrajz Kárpátalja negyven évéről. *Pesti Hírlap*. 1993. 2 (152) évf. 163. sz. Július 15. O. 5; Mezey L. M. A sorsrontó kor emberi galériája. Balla László: Borbélyműhely a Vahhoz. *Somogy*. 1996. 2. sz. Március-április. O. 194–195; Mezey L. M. Kárpátaljai sorstrológia. *Hitel*. 1995. Június. 6. sz. O. 101–102.

⁶⁸ Fodor A. Balla László új könyveiről. Fodor András levele a szerzőhöz. *Pánsíp*. 1993. 94/1 sz. O. 22–23; Fodor A. Balla László új könyveiről. Fodor András levele a szerzőhöz. *Pánsíp*. 1995. 96/2 sz. O. 31; Fodor A. Levél Balla Lászlónak Ungvárra. *Népszava szombat*. 1991. Február 23. O. 8.

⁶⁹ Vekerdí J. Balla László: A Nagy Semmi. Kortörténeti regény. *Confessio*. 1994. 2. sz. O. 115–116; Vekerdí J. Balla László: Szegény ember vízzel főz. *Confessio*. 2003. 1. sz. O. 127–128.

⁷⁰ Чука Е. Проблематика историко-документальных романів «Кого любить, того і карає» та «Зустрінуться в неосяжності» Ласло Балли. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2003. Вип. 8. С. 112–114; Csuka E. A nőalakok problémája Balla László Azt bünteti, kit szeret c. regényében. *Acta Hungarica*. Ungvár, 2003. X–XI. sz. –1999–2000 évf. O. 182–187.

⁷¹ Szalai B. Késői bemutatkozás. *Kárpáti Igaz Szó*. 2008. Január 26. O. 3.

Критики переконливо доводять принципову художню дистанцію між ранніми епічними творами Балли та романним циклом 1990–2000-х років, наголошуючи на зростанні психологічної глибини, ускладненні часових планів і переході до поліфонічної структури наративу. Йдеться не лише про кількісне розширення текстів, а про якісний злам у способі мислення – від лінійного оповідання до багатовимірної епічної моделі. Особливо прикريم видається той факт, що попри очевидну культурну значущість цього романного циклу, жоден із семи романів досі не перекладений українською мовою, що істотно обмежує можливості їхньої повноцінної інтеграції в український літературний канон і компаративні студії. Така лакуна перекладів є симптомом глибшої асиметрії в рецепції літератури пограниччя.

Творчий поступ Ласла Балли формувався в умовах постійної напруги між особистісним прагненням до самореалізації та колективною потребою культурного самоствердження угорської спільноти Закарпаття в складному соціально-історичному контексті другої половини ХХ століття. У цьому сенсі його творчість набуває значення як індивідуальний мистецький проєкт, так і форма символічної консолідації духовних змагань національної меншини, що змушена була артикулювати власну ідентичність у межах політично та ідеологічно регламентованого простору. Такий тип письма корелює з концепцією «міноритарної літератури», запропонованою Жилем Дельозом і Феліксом Гваттарі, відповідно до якої література, створювана в умовах культурної та мовної меншини, характеризується нерозривним зв'язком естетичного й політичного вимірів. У межах цього підходу індивідуальне авторське висловлювання набуває колективної цінності, оскільки приватний досвід митця функціонує як форма репрезентації ширшого соціального та національного досвіду спільноти. Міноритарне письмо, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, постає простором інтенсивної символічної продукції, в якому література стає засобом культурного самоствердження

та політичної артикуляції «ще не цілком сформованого колективного суб'єкта»⁷².

Як активний учасник українсько-угорського міжкультурного діалогу Л. Балла репрезентував своє творче «Я» передусім у белетристиці, доповнюючи її публіцистичними виступами, що виконували функцію відкритого самокоментаря до власної художньої практики. Саме тому суспільно-політичні позиції, світоглядні орієнтири, естетичні декларації та авторські самооцінки Л. Балли закономірно опинилися в полі уваги літературознавців і критиків. Вони розглядалися не як позатекстові ремарки, а як важливі метатекстуальні ключі до інтерпретації його художнього світу. Особливо показовим у цьому плані є корпус інтерв'ю з письменником, записаних Василем Ниткою⁷³, Юрієм Боржавичем⁷⁴, Сергієм Федакою⁷⁵, Шандором Горватом⁷⁶, Яношем Нодем⁷⁷, Гейзою Паллом⁷⁸, Йожефом Боратом⁷⁹, Ласлом Мігаєм Молнаром⁸⁰. Безпосередня мовленнєва взаємодія в цих діалогах актуалізує живу рефлексію автора щодо подій літературного життя, трансформацій культурної політики та ролі письменника в поліетнічному суспільстві. Водночас інтерв'ю дозволяють виокремити

⁷² Deleuze G., Guattari F. *Kafka: Toward a minor literature*; [translated by D. Polan]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986. P. 16–19.

⁷³ Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

⁷⁴ Боржавич Ю. «Прибережена сила» пропадає марно. Ласло Баллі – 60. *Молодь Закарпаття*. Ужгород, 1987. 23 липня. С. 3.

⁷⁵ Федака С. Історія, розказана романістом. *Новини Закарпаття*. 2005. 16 квітня. С. 12; Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19-25 липня. С. 14.

⁷⁶ Horváth S. «Időmet és erőmet az írásra akarom felhasználni». *Kárpáti Igaz Szó*. 2007. 11. sz. Július 28. Szombat. O. 2.

⁷⁷ Nagy J. Egy külföldi magyar író. Balla László. *Alföld*. 1973. 24. évf. 8. sz. Augusztus. O. 87–89.

⁷⁸ Pál G. «Életem a lapnak köszönhetem...». A magyar irodalom apostola Kárpátalján. Beszélgetés a 60 esztendőös Balla Lászlóval. *Kelet-Magyarország*. 1986. November 7. O. 8–9.

⁷⁹ Barát J. Magyarország a Kárpátalján. Születésnap beszélgetés a hatvanéves Balla Lászlóval. *Magyar Hírek*. 1987. Június 13. O. 18–19.

⁸⁰ Mihályi Molnár L. Úttörő szerepben. Beszélgetés a hatvanéves Balla Lászlóval. *Új Szó*. Pozsony, 1987. 4. sz. VII. 27. O. 4.

індивідуальні риси Л. Балли як самобутнього представника угорського слова в Україні – стриману іронічність, історичну пам'ять, схильність до етичної самоцензури та відповідальності за слово. Відрадно, що авторам цих рядків також судилося бути безпосередніми учасниками комунікативного поля, пов'язаного з особистістю Л. Балли. Це уможливило фіксацію його роздумів про специфіку літературного процесу в Закарпатті другої половини ХХ століття. Ці спостереження мають характер джерела усної історії, оскільки відтворюють факти та способи їхньої інтерпретації самим письменником, його внутрішню ієрархію цінностей і культурних пріоритетів.

Свідомо артикульований аксіологічний вимір рецепції творчості Л. Балли особливо виразно проявляється у публікаціях, приурочених до його ювілейних дат – від п'ятдесятиріччя до вісімдесятиріччя. У таких текстах біографічний, критичний і культурологічний плани поєднуються, формуючи канонізуючий дискурс, у межах якого Л. Балла постає як письменник, а також як культурний медіатор між українським і угорським світами. До цього корпусу належать статті Юрія Балеги⁸¹, Степана Бобинця, Миколи Зимомрі⁸², Вікторії Кеслер⁸³, Борбали Салаї⁸⁴, Віри Васовчик⁸⁵, Василя Густі⁸⁶, Арпада Долмая⁸⁷, Йозефа Ботліка⁸⁸,

⁸¹ Балега Ю. Ласло Баллі – 50. *Літературна Україна*. 1977. 29 липня. С. 3; Балега Ю. У пошуках, у груді. Ласло Баллі – 50. *Закарпатська правда*. 1977. № 171 (10400). 23 липня. С. 4.

⁸² Бобинець С., Зимомря М. Ласло Баллі – 60. *Літературна Україна*. 1987. 23 липня. С. 5; Бобинець С., Зимомря М. Утверджувач прекрасного. *Молодь Закарпаття*. 1977. 1 вересня. С. 2.

⁸³ Кеслер В. Ласло Балла – письменник, літературознавець, перекладач. *Всесвіт*. 1987. № 12. С. 136.

⁸⁴ Салаї Б. Висока оцінка угорською пресою книг Л. Балли «Суцільне світло», «Снова жинь». *Літературна Україна*. 1987. № 39. 24 вересня. С. 2.

⁸⁵ Васовчик В. Яскраві грані таланту. До 60-річчя з дня народження Л. К. Балли. *Закарпатська правда*. 1987. 23 липня. № 169 (13403). С. 4.

⁸⁶ Густі В. Під знаком жнивної пори (Ласлові Баллі – 75). *Новини Закарпаття*. 2002. Серпень. С. 12.

⁸⁷ Dalma A. Irodalmunk, közéletünk jelese (Balla László 60 éves). *Kalendárium*. 1987. О. 90–91.

⁸⁸ Botlik J. Balla László 60 éves. *Magyar Nemzet*. 1987. Július 23. Csütörtök. О. 4.

Дйердя Пала⁸⁹, Йожефа Маріаша⁹⁰. Їх об'єднує прагнення осмислити творчість Л. Балли як складову тривалої традиції культурного співжиття, себто не як ізольоване явище локального масштабу.

У межах окресленої проблематики особливої уваги потребують розлогі біобібліографічні та довідково-аналітичні матеріали про Л. Баллу, уміщені в узагальнювальних виданнях з історії регіонального літературного процесу. Насамперед ідеться про працю Івана Хланти «Літературне Закарпаття у ХХ столітті»⁹¹, де постать письменника репрезентовано як складову цілісної моделі багатомовного й поліетнічного культурного простору, а також про книгу Петра Лизанця «Письменники Срібної Землі»⁹², що фіксує основні віхи його життєвого та творчого шляху в контексті формування угорськомовної літератури Закарпаття. Водночас обидві праці виконують передусім енциклопедично-інформаційну функцію, зосереджуючись на фактографії та загальній характеристиці доробку, не ставлячи за мету поглиблений аналіз поезики чи імагологічних параметрів художнього світу Л. Балли. Важливим доповненням до зазначеного корпусу джерел стала спеціальна бібліографічна праця «Ласло Балла – угорський письменник Закарпаття, поет, драматург, перекладач»⁹³, підготовлена до 85-річчя від дня народження митця. Це двомовне (українсько-угорське) видання має принципове значення для наукового осмислення спадщини письменника, оскільки вперше систематизує повний масив його

⁸⁹ Pál G. Balla László hatvan éves. *Kelet-Magyarország*. 1987. Július 25. O. 8–9.

⁹⁰ Máriás J. Balla László számvetése nyolcvanas éves határán. *Zempléni Műzsa*. 2008. VIII. évf. 1. 17. O. 98–103.

⁹¹ Хланта І. В. Ласло Балла. Поет, прозаїк, перекладач. *Літературне Закарпаття у ХХ столітті: Біобібліографічний покажчик*. Ужгород: Закарпаття, 1995. С. 28–38.

⁹² Лизанець П. Ласло Балла. Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України; [упоряд. П. М. Ходанич]. Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. С. 378–385.

⁹³ Ласло Балла – угорський письменник Закарпаття, поет, драматург, перекладач. Balla László – kárpátaljai magyar író, költő, dramaturg, műfordító: до 85-річчя від дня народження. Születése 85. évfordulójára: бібліографічний покажчик. Bibliográfiai mutató; [уклад.: М. Б. Бадіда, Є. Й. Слущка]. Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2012. 144 с.

творів, перекладів, критичних відгуків, інтерв'ю та публікацій про нього, охоплюючи як український, так і угорський науково-культурний простір. Функціонально цей показник фіксує асштаб творчого доробку Л. Балли, а також динаміку його рецепції в різних мовно-культурних середовищах, що робить його особливо цінним для імагологічних і рецептивних студій. Разом із тим і це видання, з огляду на свій жанр, не виходить за межі бібліографічно-документального опису, залишаючи відкритим питання інтерпретації художніх моделей і національних образів, закладених у текстах письменника, а також їхнього функціонування в контексті українсько-угорського прикордоння.

Єдиною ж на сьогодні спробою власне монографічного осмислення угорськомовної літератури Закарпаття другої половини ХХ століття, у межах якої системно розглянуто й творчість Л. Балли, залишається праця «Окреслення чину. Самобутність починань угорської літератури у Закарпатті другої половини двадцятого століття» («Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében», 2003)⁹⁴ Яноша Пенкофера. Саме вона репрезентує перехід від описової до аналітичної моделі вивчення регіонального літературного процесу, проте й у цій студії імагологічний вимір творчості Л. Балли не винесений у центр спеціального аналізу. Художню світобудову Л. Балли Я. Пенкофер інтерпретує в типологічному зіставленні з творчістю Гейзи Фодора, Вілмоша Ковача, Магди Фюзеші, Кароя Балли, Золтана Мігая Надя, Ласла Варі, наголошуючи на спільності естетичних стратегій, тематичних доміант і жанрових моделей із «материковою» угорською літературою. Примітно, що дослідник послідовно заперечує уявлення про вторинність чи маргінальність закарпатського угорськомовного письма, обґрунтовуючи його культурну самодостатність і історичну тяглість. Симптоматичним у цьому сенсі є програмний висновок ученого: «Було б кроком супроти природного життєвого

⁹⁴ Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2003. 293 o.

процесу, якщо б відсувати на другорядний план твори закарпатських письменників. Вони свідчать про їхню роль у культурному житті цього регіону, де упродовж століть сформовані власні, невід'ємні традиції»⁹⁵.

Поява монографії Я. Пенкофера засвідчує не лише персональний науковий інтерес до окремих постатей закарпатської угорськомовної літератури, а й ширше – включення творчих досягнень цього регіону в поле уваги угорської гуманітаристики. У такому контексті Л. Балла постає як репрезентативна фігура, чия спадщина стала предметом міжрегіональної рецепції і важливим чинником діалогу між літературними процесами України та Угорщини. Водночас саме часовий відступ від епохи створення його творів виразно виявляє ще одну суттєву обставину: оцінювальні критерії осмислення художнього доробку Л. Балли зазнали об'єктивної трансформації, що зумовлює потребу нового, методологічно оновленого прочитання його текстів.

Злободенність такого підходу посилюється актуальністю дослідження художнього тексту в контексті типологічних зіставлень зі спорідненими й неспорідненими національними літературами – одного з провідних напрямів сучасної словесної науки. Окреслена проблематика безпосередньо пов'язана з новітніми історичними викликами, процесами державотворення в Україні та переосмисленням місця українського письменства у ширшому європейському культурному просторі. У цьому сенсі особливого значення набуває аналіз міжлітературних взаємодій, спрямований на поглиблення культурного взаємопізнання, зокрема у прикордонних регіонах, де національні традиції співіснують й активно взаємодіють.

Угорськомовна творчість Ласла Балли є самотнім і водночас органічно інтегрованим явищем в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Його художнє слово концептуально розширило культурну карту як українського, так і угорського

⁹⁵ Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2003. O. 6.

письменства, запропонувавши оригінальні моделі осмислення досвіду прикордоння. Саме тому виникає потреба всебічного аналізу імагологічних вимірів його багатогранної спадщини – передусім у площині репрезентації Іншого, формування авто- та гетеростереотипів, а також багаторівневої рецепції літератур неспоріднених народів.

Водночас докладний аналіз наявних наукових джерел переконливо свідчить: комплексне дослідження творчості Л. Балли досі відсутнє. Не створено праці, яка б систематизувала провідні мотиви його художнього письма в контексті літературного процесу України другої половини ХХ століття, виявила специфіку поетики з урахуванням імагологічних параметрів та окреслила риси індивідуального стилю письменника як продукту прикордонного досвіду. Ця наукова лакуна й зумовлює доцільність та актуальність пропонованого дослідження, спрямованого на цілісне осмислення творчості Л. Балли у вимірах українсько-угорського культурного діалогу.

РОЗДІЛ I

Інтеркультурна парадигма творчості Ласла Балли: межі, коди, ідентичності

Поняття міжкультурної компетенції в сучасному гуманітарному знанні розглядається як складна система комунікативних, аксіологічних та символічних координат, що визначають спосіб бачення світу, ієрархію цінностей та моделі інтерпретації подій і людських вчинків. У літературі ця компетенція виявляється не лише на рівні тематики чи мотивів, а насамперед у способах художнього моделювання реальності, у виборі наративних стратегій та в характері репрезентації «свого» й «чужого». Саме в цьому сенсі творчість Л. Балли постає як показовий приклад реалізації міжкультурної компетенції в художньому слові, сформованої в умовах українсько-угорського прикордоння.

Авторський задум у текстах Л. Балли не зводиться до фіксації емпіричних реалій; він реалізується через систему загально-мистецьких прийомів, які концентрують і смислово ущільнюють культурний досвід двох традицій. Відтак якість сучасного прочитання художнього світу Л. Балли значною мірою залежить від здатності дослідника реконструювати цю цілісність – як взаємодію естетичних, національно-культурних і психологічних компонентів – крізь призму імагологічних позицій тексту. Імагологічний аналіз у такому випадку дозволяє вийти за межі суто формального або тематичного тлумачення і зосередитися на механізмах конструювання образів народів, культур, національних характерів. Йдеться про дослідження деталей текстової тканини, що мають репрезентативну функцію: символів, топосів, стійких мотивів,

мовних маркерів культурної ідентичності. Особливої ваги набуває тут і перекладознавчий аспект – проблема адекватного відтворення образної структури оригіналу мовою мети, адже саме переклад часто стає простором вторинної імагологічної інтерпретації. Теоретичним підґрунтям такого підходу слугує імагологія (від лат. *imago* – образ, гр. *lógos* – слово, думка, знання) як міждисциплінарна галузь літературознавства і культурології, зорієнтована на вивчення образів Іншого в художніх текстах і національних літературних традиціях.

Становлення імагології як окремого наукового напрямку пов'язане з французькою школою компаративістики другої половини ХХ століття. Ключовою віхою в цьому процесі стала поява 1947 року монографії Жана-Марі Карре (1887–1958) «*Les écrivains français et le mirage allemand. 1800–1940*», в якій уперше було системно проаналізовано механізми формування та трансформації образу Німеччини у французькій літературі ХІХ – першої половини ХХ століть. Ж. -М. Карре, як учень і послідовник Фернана Бальдансперже (1871–1958), запропонував принципово новий кут зору на міжлітературні взаємини, акцентуючи увагу не на «впливах», а на уявленнях, проєкціях і так званих «оптичних помилках» (*erreurs d'optique*)⁹⁶, що визначають сприйняття Іншого. Цей підхід заклав методологічні основи імагології як науки про літературно сконструйовані образи націй і культур. У подальшому імагологічна парадигма набула активного розвитку в наукових школах Франції та Німеччини, а згодом – у Бельгії, Нідерландах, Польщі, Угорщині та інших країнах Центрально-Східної Європи. Її поширення в Україні пов'язане з потребою переосмислення власного культурного досвіду в умовах багатонаціонального простору та історичних травм ХХ століття. Саме тому імагологія виявляється особливо продуктивною для аналізу творчості письменників прикордоння, зокрема Л. Балли, чия художня практика демонструє складні

⁹⁶ Carré J.-M. *Les Ecrivains Français Et Le Mirage Allemand. 1800–1940*. Paris: Boivin, 1947. P. VII.

форми міжкультурної взаємодії, гібридності та діалогічності. Таким чином, поєднання імагологічного підходу з аналізом міжкультурної компетенції дає можливість розглядати тексти Л. Балли не лише як естетичні артефакти, а як моделі культурного посередництва, в яких література виконує функцію простору взаємного пізнання, трансляції та переосмислення національних образів.

Імагологія як наукова парадигма сформувалася на перетині кількох гуманітарних і суспільних дисциплін – культурології, цивілізаціології, соціології, політології та геополітики, – що зумовило її відкритість до аналізу символічних форм колективної саморепрезентації та уявлень про Іншого. Водночас її методологічний інструментарій активно залучає матеріал фольклору, художньої літератури, елітарної та масової культури, публіцистики, історіографії й медійних текстів. Ця широта корпусу дозволяє імагології фіксувати сталі та змінні моделі культурного мислення, через які спільноти осмислюють власну ідентичність і вибудовують образи «чужого».

Ключовою для імагології є єднальна парадигма рецепції та репрезентації інакшості, що охоплює як внутрішній (автообраз), так і зовнішній (гетерообраз) виміри культурної свідомості. У цьому сенсі імагологія не зводиться до опису національних стереотипів, а аналізує механізми їхнього формування, трансляції та функціонування в історично конкретних дискурсах. Цю обставину влучно окреслив Володимир Будний, визначивши імагологію як розгалужену систему «споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні та політологічні аспекти образів, за посередництвом яких учасники комунікації уявляють самих себе й партнера»⁹⁷.

Упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століть у літературознавстві сформувався потужний корпус імагологічних досліджень, що засвідчив еволюцію напруму від описової

⁹⁷ Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і Час*. 2007. № 3. С. 52.

компаративістики до критичної рефлексії над культурними конструктами. Розвиток імагології відбувався в межах різних національних шкіл, кожна з яких акцентувала специфічні аспекти проблематики. Бельгійська традиція (Г. Дізерінк, П. де Ман) зосередилася на теоретичному осмисленні національних образів у межах компаративістики та деконструкції. Французька школа (Ж. Асколі, М. Ф. Гюйар, С. Діжон, М. Кадо, Ж.-М. Карре, А. Лортолари, Д.-А. Пажо, П. Ребуль, Р. Реймон, Г.-Л. Фінк, І. Шеврель) заклала класичні підвалини імагології, змістивши увагу з «впливів» на уявлення, проєкції та культурні міражі. Німецькомовна наукова традиція (А. Арндт, М. Беллер, К. Гайтманн, В. Гамахер, Д. Гарт, А. Гаферкамп, Е. Грабовські, А. Грізгаймер, А. Корбіно-Гоффманн, Д. Круше, М. Мюллер, Б. Нойманн, Я. Лемке, Г. Фиттінгер, М. Фішер, М. Шварце) інституціоналізувала імагологію як окремий напрям компаративних студій. Польські дослідники (Б. Бакула, З. Бенедиктовіч, Я. Блушковські, В. Болецкі, Т. Валяс, В. Вжесінські, М. Гербер, Ч. Кароляк, А. Кемпінські, В. Навроцкі, Е. Новіцка, Є. Новіцкі, С. Лодзінські, Е. Пломінська-Кравец, Е. Прокоп-Янец, М. Свідерска, П. Фаст, А. Ф'ют) поєднали імагологію з проблемами історичної пам'яті та постколоніального досвіду Центрально-Східної Європи. Угорська наукова школа (А. Бергер, О. Ф. Болог, О. Золтан, І. Лоукиш, П. Сонді, Я. Ріс, Л. Ронай) актуалізувала імагологічні підходи у вивченні літератур меншин і прикордонних культур. Нідерландський досвід, репрезентований працями Й. Леерссена, надав імагології чіткої теоретичної рамки, увівши поняття етнотипу та дискурсивної конструкції національного образу. В Україні імагологія набула особливої актуальності у зв'язку з потребою осмислення багатонаціонального літературного простору та історичного досвіду пограниччя. Дослідження таких учених, як С. Андрусів, М. Брацка, О. Веретюк, О. Вознюк, Л. Грицик, Т. Денисова, І. Дзюба, Т. Дзядевич, О. Кеба, І. Лімборський, Д. Наливайко, Н. Петриченко, Я. Поліщук, Р. Радішевський, засвідчують інтеграцію українського літературознавства в загальноєвропейський імагологічний дискурс. Відтак, імагологія постає повноцінною міждисциплінарною методологією,

здатною пояснити складні процеси культурної самоідентифікації, взаємного сприйняття та символічного конструювання Іншого в літературі й культурі.

Одним із концептуально точних формулювань сутності компаративістичної інтерпретації соціокультурних явищ у сучасному літературознавстві є визначення, запропоноване Дмитром Наливайком у фундаментальній праці «Компаративістика й історія літератури». Учений наголошує, що безпосереднім предметом імагології є літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які формуються в межах певної національної або регіональної свідомості й художньо втілюються у словесному мистецтві; за своєю природою ці образи є інтегрованими, вони функціонують як специфічні етно- та соціокультурні дискурси, вирізняються відносною стійкістю, однак не є статичними і зазнають історичних трансформацій⁹⁸. Власне, імагологія слугує не тільки описовим інструментом фіксації «чужого», але й аналітичним механізмом дослідження культурної оптики, через яку спільнота осмислює себе й Іншого.

У сучасному гуманітарному знанні поняття імагології суттєво розширило своє семантичне поле та дедалі частіше функціонує в тісному зв'язку з концептом «міжкультурної герменевтики»⁹⁹. У цьому значенні йдеться про передачу або реконструкцію образів іншої культури, а також про рефлексивне осмислення власної культурної ідентичності в процесі діалогу зі спорідненими та неспорідненими літературними системами¹⁰⁰. Міжкультурна герменевтика актуалізує питання взаємного тлумачення, асиметрії рецепції, конфлікту або взаємодоповнення культурних кодів, що особливо важливо для аналізу літератур прикордонних регіонів.

⁹⁸ Наливайко Д. *Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін*. Д. Наливайко. *Компаративістика й історія літератури*. Харків: Акта, 2007. С. 36.

⁹⁹ *Interkulturelle Hermeneutik und lectura popular: neuere Konzepte in Theorie und Praxis*; [hrsg. von Silja Joneleit-Oesch, Miriam Neubert]. Frankfurt am Main: Lembeck, 2002. 280 S.

¹⁰⁰ Грицик Л. Схід як «найзмістовніший образ іншого»: літературознавчі аспекти університетської орієнталістики. *Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу*. Київ, 2007. С. 4.

На сучасному етапі розвитку літературознавства загальноновизначним є твердження, що саме імагологічні студії визначають ключові точки дотику компаративістики з глибинними структурами літературних систем різних народів. Це стосується тематичних і мотивних перегуків, жанрових трансформацій, наративних стратегій, модифікацій образної системи в процесі типологічного зіставлення. Принциповим є те, що імагологія розглядає художній образ не ізольовано, а в багатовимірному полі культурних очікувань, історичного досвіду та ідеологічних установок. З огляду на це літературний образ у межах імагологічного підходу трактується як спосіб сприйняття, оцінювання й символічного конструювання реальності. Він не має абсолютної об'єктивної цінності й не є нейтральним відображенням дійсності, оскільки завжди зумовлений позицією мовця, інтенцією висловлювання та горизонтом очікувань реципієнта¹⁰¹. Для адекватної інтерпретації образу необхідно враховувати як внутрішньотекстові чинники (прагматичний аспект: хто говорить і до кого звертається), так і зовнішні контексти – історичні, культурні, політичні, соціальні¹⁰². Саме в цій площині імагологія демонструє свою міждисциплінарну природу, поєднуючи літературознавчий аналіз із культурною антропологією та соціальною історією.

Імагологічний вимір завжди передбачає вибірковість репрезентації: з усього спектру можливих «образів світу» актуалізуються ті, що відповідають культурним запитам окремої «Я-особи» або певної соціальної групи. Феноменальна природа цих образів полягає в їхній кореляції з домінантними моделями колективної свідомості, системами цінностей і стратегіями ідентифікації. У межах даного дослідження означена проблематика набуває конкретизованого й прикладного характеру. Вона зосереджена на аналізі рецепції та репрезентації образів угорців і українців у художньому

¹⁰¹ Dyserinck H. Zum Problem der «images» und «mirages» in ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*. 1966. Nr. 1. S. 118–120.

¹⁰² Prokop-Janiec E. Etniczność. E. *Prokop-Janiec. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*; [red.: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nysz]. Kraków: Universitas, 2006. S. 420.

доробку Л. Балли – письменника прикордонного культурного досвіду, чия творчість функціонує в полі міжкультурного діалогу. Імагологічний підхід дає змогу розкрити, яким чином у його текстах моделюються авто- й гетерообрази, як вибудовується баланс між «своїм» і «чужим» та як художня уява трансформує історичну реальність у символічний простір літератури.

1.1. Поетика прикордоння: культурно-історичні параметри українсько-угорського літературного простору

Мету імагологічного дослідження, за слушним зауваженням австрійського літературознавця Гетца Похата, принципово не можна зводити до фіксації «об'єктивних» і нібито незмінних рис національного характеру, що автоматично проявляються в мові, літературі, мистецтві чи звичаєвій сфері¹⁰³. Такий есенціалістський підхід редукує складну природу культурних образів і нівелює їхню історичну та дискурсивну мінливість. Натомість Г. Похат акцентує на функціональній і процесуальній ролі образів, розглядаючи їх як активні елементи «динамічного мережива взаємодій і сил»¹⁰⁴, з яких формується культура та в яких відбувається історичний розвиток суспільств. У цьому ракурсі імагологія постає не як інвентаризація національних стереотипів, а як аналіз механізмів культурного конструювання, рецепції та переозначення Іншого. Саме в такому методологічному ключі цілісно прочитується рецепція та художнє трактування угорської й української культур у творчості Л. Балли. Імагологічний вимір дозволяє виявити не лише тематичні акценти його письма, але й глибокі функції художньої творчості, які забезпечували письменникові можливість: а) зберігати крихкий баланс між особистими духовними устремліннями та ідеологічно й соціально детермінованими

¹⁰³ Pochat G. Kunst, Kultur, Ästhetik: gesammelte Aufsätze. Wien-Berlin-Münster: Lit, 2009. S. 549.

¹⁰⁴ Pochat G. Kunst, Kultur, Ästhetik: gesammelte Aufsätze. Wien-Berlin-Münster: Lit, 2009. S. 550.

суспільними очікуваннями; б) надавати екзистенційної та символічної сенсовності реаліям повсякденної дійсності прикордоння; в) формувати простір соціальної й культурної комунікації між угорською та українською спільнотами в поліетнічному середовищі Закарпаття; г) вибудовувати узагальнені, водночас мобільні образи світу, здатні до інтеграції різних культурних досвідів.

Життєвий і творчий шлях Л. Балли формувався під впливом складних і травматичних історичних зламів, суголосних долям народів центральноєвропейського та східноєвропейського пограниччя – Угорщини, України, Словаччини. Ці події визначили не лише його біографічний досвід, але й ті оптичні фокуси, крізь які він сприймав і художньо реконструював образи відповідних етнокультурних спільнот. Імагологічний аналіз дає змогу простежити, як індивідуальний досвід автора трансформується в систему художніх уявлень про «своє» і «чуже», як історична пам'ять набуває наративної форми, а культурна ідентичність – багаторівневої структури. Особливої актуальності вивчення цих процесів набуває в умовах сучасних глобалізаційних викликів. Посилення міжнародної мобільності, трудової міграції, транснаціональних культурних обмінів, а також паралельне прагнення «Я-особи» зберегти власну ідентичність актуалізують потребу переосмислення традиційних моделей культурної самобутності. У цьому сенсі імагологія, поєднана з культурологічними та комунікативними концепціями, спонукає до пошуку шляхів взаєморозуміння між носіями різних систем цінностей і світобачень. Як наголошують сучасні дослідники міжкультурної комунікації, ефективний діалог можливий лише за умови «звірення традиційних вимірів культурної ідентичності та вдосконалення форм міжнародної й міжкультурної комунікативної компетенції»¹⁰⁵. У цьому контексті художня спад-

¹⁰⁵ Albrecht C. Benötigt wird profundes Fremdheitswissen. C. Albrecht. *Kulturthema Kommunikation: Konzepte, Inhalte, Funktionen; Festschrift und Leistungsbild des Instituts für Internationale Kommunikation und Auswärtige Kulturarbeit (IK Bayreuth) aus Anlass seines zehnjährigen Bestehens 1990–2000*; [hrsg. von Alois Wierlacher]. Möhnesee: Residence-Verlag, 2000. S. 293.

щина Л. Балли постає як важливий культурний ресурс осмислення прикордонного досвіду в європейському вимірі.

В українському літературознавстві парадигма українсько-угорського міжлітературного діалогу залишається недостатньо дослідженою, зокрема з позиції імагології. До початку 1990-х років ХХ століття її вивчали переважно як додаткову складову взаємодії угорської культури з духовними надбаннями слов'янських народів, обмежуючись збором фактографічного матеріалу та поверхневим описом явищ без системного аналізу структур авто- та гетерообразів. З погляду імагології автообраз репрезентує способи, якими угорськомовні автори Закарпаття, зокрема Л. Балла, конструюють у літературі власну національно-культурну ідентичність, символічно відтворюючи «Я-особу» носія угорської культури в українському соціокультурному просторі. Гетерообраз, натомість, окреслює уявлення автора про «іншого», тобто українця, а також про способи його сприйняття й осмислення в угорському культурному дискурсі. Саме взаємодія авто- та гетерообразів дає змогу читачеві побачити художню конструкцію персонажів і культурологічні механізми формування міжетнічного діалогу.

За спостереженням Віри Васовчик, відомої авторки праць про сприйняття творчості Т. Шевченка в Угорщині, дослідження угорсько-українських літературних взаємодій довгий час концентрувалося на зборі фактографії та первинному описі подій¹⁰⁶, тоді як питання типологічного та імагологічного аналізу залишалися маргіналізованими. Тільки системне дослідження авто- та гетерообразів дозволяє реконструювати ті культурні коди, за допомогою яких угорські письменники формували образи України та українців у свідомості угорської читацької аудиторії. У цій парадигмі особливо важливими є праці Віри Шер¹⁰⁷,

¹⁰⁶ Васовчик В. Ю. Перспективы исследования венгерско-украинских литературных связей. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évfolyam. С. 58.

¹⁰⁷ Шер В. Леонід Первомайський і угорська література. *Vsesvit*. 1976. № 4. С. 199–200; Шер В. Украинская литература в Венгрии. *Studia Slavica Hungarica*. 1970. № 16. С. 41–52; Шер В. Шевченко и его венгерские переводчики. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. 9 с.

Дйєрдя Радо¹⁰⁸, Пала Мішлеї¹⁰⁹, Шари Каріг¹¹⁰, Лайоша Тордя¹¹¹, Ласла В. Молнара¹¹², Іштвана Удварі¹¹³. Вони дозволяють простежити, як конкретні ознаки українського гетерообразу – мовні, поведінкові, соціокультурні – корелюють із репрезентаціями автообразу, формуючи систему взаємопов'язаних образів, через які угорські автори конструювали свою культурну позицію. Попри те, що більшість праць обмежувалася опосередкованим описом, вони сприяли поступовому посиленню міжлітературного діалогу та створенню передумов для імагологічного аналізу.

Таким чином, дослідження українсько-угорських культурних взаємодій крізь призму авто- та гетерообразів надає можливість осмислити Л. Баллу як письменника, який конструював власну культурну ідентичність і водночас реконструював образ іншого. Цей підхід проливає світло на художню структуру його текстів, відкриваючи ширший культурологічний контекст: механізми репрезентації угорців і українців у прикордонному просторі Закарпаття, функції літератури як інструменту міжетнічного порозуміння та важливість літературного діалогу для формування колективних уявлень про «Я» та «Іншого».

¹⁰⁸ Радо Д. Угорсько-українські літературні зв'язки. *Мицніє братня співдружність*. Київ, 1970. С. 86–101; Radó G. Magyar-ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban. *Helikon Világirodalmi Figyelő*. Budapest, 1964. 10. évf. 2-3. sz. O. 302–314; Radó G. Szomszédunk Ukrajna. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1969. 199 o.

¹⁰⁹ Мішлеї П. Нове угорське видання «Слова о полку Ігоревім». *Vsesvit*. 1975. № 4. С. 182–183; Sevcenko T. Apácahimnusz; [vál. Misley Pál; ford. Csorba Győző et al.]. Budapest: Európa; Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1989. 94 o.

¹¹⁰ Napraforgók: Mai ukrán elbeszélések; [vál. és szerk. Karig Sára; ford. Bojtár Anna et al.; az életrajzi jegyzeteket Misley Pál írta]. Budapest: Európa, 1982. 503 o.

¹¹¹ Orosz és ukrán utazók a régi Magyarországon; [közreadja: Tardy Lajos]. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988. 264 o.

¹¹² Molnár L. V. Adalékok Orlay János oroszországi tevékenységéhez. *Világtörténet*. 2000. O. 73–81; Molnár L. V. Magyar-orosz kulturális kapcsolatok, 1750–1815: kapcsolattörténeti tanulmányok. Piliscsaba: Matyi, 2000. 235 o.

¹¹³ Az ukrán futurizmus. Szemelvények; [összeállította és kommentárokkal ellátta: Mikola Szulimá; az előszót írta: Udvari István; szerkesztette: Hegyes Angéla]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1996. 256 o.; Udvari I. Tallózások ukrán, ruszin és szlovák könyvek körében. *Nyiregyháza: Studia Ukrainica et Rusinica Nyiregyháziensia 2*. 1995. 255 o.

Формування наукового підґрунтя для осмислення українсько-угорських міжлітературних взаємин упродовж ХХ століття відбувалося фрагментарно, проте заклало важливі методологічні передумови для сучасних імагологічних студій. Вагомі спроби актуалізувати здобутки угорського та українського письменства на обопільному ґрунті здійснили дослідники, які, хоча й не оперували безпосередньо категоріями авто- та гетерообразів, фактично працювали з механізмами рецепції, репрезентації та культурної інтерпретації Іншого.

Особливе місце в цьому процесі посідають праці Якова Штернберга, зокрема «Шляхи й зустрічі» Нариси з історії російсько-угорських і українсько-угорських зв'язків¹¹⁴, «Світ поезії та дружби: Пошуки та знахідки. Дослідження в галузі російсько-угорських та українсько-угорських взаємодій»¹¹⁵ та «Спадщина минулих століть: Статті з історії російсько-угорських і українсько-угорських зв'язків»¹¹⁶, в яких українсько-угорські літературні контакти осмислюються як динамічний історико-культурний процес, пов'язаний із формуванням взаємних образів народів. Хоча методологія Я. Штернберга тяжіє до історико-літературного синтезу, його студії містять важливий імагологічний потенціал, оскільки зосереджені на проблемі культурної взаємної репрезентації.

Суттєвий внесок у рецепцію угорської літератури в українському контексті здійснив Юрій Шкробинець, зокрема в книзі «Угорська арфа»¹¹⁷, де через інтерпретацію художніх текстів простежується формування українського гетерообразу угорської культури. Подібну функцію виконують і праці Олександра Мишанича,

¹¹⁴ Váradi-Sternberg J. Utak és találkozások (Tanulmányok az orosz-ukrán-magyar kapcsolatok történetéből). Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1971. 144 o.

¹¹⁵ Штернберг Я. И. Мир поэзии и дружбы: Поиски и находки. Исследования в области русско-венгерских и украинско-венгерских связей. Ужгород: Карпати, 1981. 372 с.

¹¹⁶ Váradi-Sternberg J. Századok öröksége. Tanulmányok az orosz-magyar és ukrán-magyar kapcsolatokról. Budapest-Uzsgorod: Gondolat Kiadó – Kárpáti Kiadó, 1981. 372 o.

¹¹⁷ Шкробинець Ю. Угорська арфа: переклади з угорської класичної та сучасної поезії. Ужгород: Карпати, 1970. 219 с.

насамперед «Література Закарпаття XVII–XVIII ст.: історично-літературний нарис»¹¹⁸», які вводять регіональний матеріал у ширший слов'янсько-центральноєвропейський контекст. Комплексний історико-типологічний аналіз угорської прози ХХ століття здійснив Іван Мегела, монографії якого розкривають жанрову динаміку та ідейно-естетичні моделі угорського роману, опосередковано формуючи уявлення про автообраз угорської культури в українському академічному середовищі¹¹⁹. Не менш значущими є праці Кіри Шахової, які сприяли канонізації угорської класики в українському літературному просторі та створювали стабільний гетерообраз угорської літературної традиції¹²⁰.

Вагомий сегмент міжлітературного діалогу репрезентують студії Анжели Гедеш, спрямовані на аналіз рецепції української літератури в Угорщині, зокрема творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Бориса Грінченка, Павла Грабовського, Олеся Гончара, що дозволяє простежити формування українського автообразу в угорській гуманітарній свідомості¹²¹. Подібну функцію виконують і праці Віри Васовчик, які демонструють, як соціально-політичний

¹¹⁸ Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII ст.: Історично-літературний нарис. Київ: Наукова думка, 1964. 116 с.

¹¹⁹ Мегела І. Пролетарська співдружність: До історії угорсько-радянських літературних взаємин 20-30-х років. Київ: Наукова думка, 1978. 154 с.; Мегела І. Реалізм Жигмонда Морица. Київ: Наукова думка, 1985. 270 с.; Мегела І. Роман історичної проєкції: Костолані, Мора, Моріц. Навчальний посібник. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2004. 104 с.; Мегела І. У світі вічних образів: Статті, лекції, відгуки. Київ: Видавець Карпенко, В.М., 2006. 392 с.; Мегела І. Угорський роман 20-30 років ХХ століття. Проблематика. Жанрова структура. Форма оповіді. Київ: Видавець Вадим Карпенко, 2008. 284 с.

¹²⁰ Шахова К. О. Шандор Петефі, співець угорської революції 1848–1849. Київ: Унів., 1969. 324 с.; Шахова К. А. Венгерская литература 20-40-х годов XIX века: некоторые идейно-художественные проблемы. Київ: Вища школа, 1973. 205 с.; Угорське оповідання / [перекл. з угор.; упоряд., вступ., біогр. довідки К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1976. 429 с.; Шахова К. Сучасна угорська повість. К. Шахова. Сучасна угорська повість; [упоряд., післям., біогр. довідки про авт. К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1983. С. 317–326; Шахова К. О. Двадцять нарисів про угорську літературу: дослідження. Київ: Дніпро, 1984. 269 с.; Шахова К. О. Двадцять нарисів про угорську літературу: дослідження. Київ: Дніпро, 1984. 269 с.

¹²¹ Гедеш А. А. Творчество Олеся Гончара в контексте украинско-венгерских литературных связей : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Киев, 1987. 19 с.; Hegyes A. Az ukrán irodalom története. Folklor, a régi és új ukrán irodalom. XIX. század első évtizedeinek irodalma. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1995.

контекст впливав на моделі репрезентації української культури в угорській літературі¹²². Фольклористичні студії Лесі Мушкетик доповнюють цю картину, зосереджуючись на глибинних архетипах культурної пам'яті¹²³. Принципово важливо, що більшість названих праць зосереджені на матеріалі XIX та першої половини XX століття. Натомість українсько-угорський літературний діалог другої половини XX – початку XXI століття, зокрема в умовах поліетнічного Закарпаття, залишається недостатньо осмисленим. Це стосується передусім системного аналізу авто- та гетерообразів, механізмів культурної ідентифікації та трансформації національних стереотипів у художніх текстах. Ця дослідницька лакуна зумовлює необхідність звернення до творчості Ласла Балли як однієї зі стрижневих постатей сучасного українсько-угорського імагологічного дискурсу.

У формуванні стабільних авто- та гетерообразів на рівні колективної культурної свідомості у вимірах українсько-угорських міжкультурних відіграли фольклорні зв'язки. Саме фольклор, завдяки своїй архетипній природі, виступає одним із найефективніших каналів міжкультурної комунікації, оскільки транслює не лише наративні моделі, а й ціннісні коди, поведінкові матриці та уявлення про «свого» і «чужого». Про послідовну популяризацію українських народнопоетичних традицій в угорському культурному

122 o.; Hegyes A. Fejezetek az ukrán irodalom történetéből I. Tarasz Sevcenko; [szerkesztette és az bevezetőt írta: Udvari István]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1997. 104 o.; Hegyes A. Fejezetek az ukrán irodalom történetéből. II; [szerkesztette és az előszót írta: Udvari István]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1997. 129 o.; Hegyes A. Az ukrán irodalom története III. Iván Franko, Borisz Hrincsenko, Pavlo Hrabovszkij; [szerkesztette és az előszót írta: Udvari István]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1998. 97 o.; Hegyes A. Ukrán irodalom története I-II; [szerkesztette: Rományuk Renáta, Udvari István; előszót írta: Udvari István]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 2003. 147 o.

¹²² Васовчик В. Ю. Отображение социалистических преобразований в СССР в произведениях венгерских писателей. Ужгород, 1983. 57 с.; Васовчик В. Ю. Шевченко в Венгрии: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Киев, 1968. 19 с.

¹²³ Ukrán folklór. Szöveggyűjtemény; [összeállította, bevezetővel és szövegmagyarázatokkal ellátta: Leszja Musketik; szerkesztette és az előszót írta : Udvari István]. Nyiregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1995. 147 o.

просторі свідчить корпус перекладних видань, адресованих передусім дитячій та юнацькій аудиторії, що є принципово важливим для імагології як науки про тривалі й відтворювані образи. Серед них показовими є угорськомовні збірки українського фольклору: «Котик і півник. Українські казки» («Róka koma rógul jár: ukrán mesék», 1949)¹²⁴, «Летючий човен. Російські, українські народні казки» («A repülő hajó: orosz, ukrán... népmesék», 1955)¹²⁵, «Лис і ведмідь. Українські народні казки» («A róka és a medve. Ukrán népmesék», 1961)¹²⁶, «Два півники. Українські народні пісні та казки» («A két kakas: Ukrán népdalok és mesék», 1982)¹²⁷, «Майстер Іванко. Українські народні казки» («Ivánka, a mester. Ukrán népmesék»)¹²⁸. У цих виданнях український народ постає через систему гетерообразів, що акцентують на винахідливості, етичній чутливості, зв'язку з природою та соціальної солідарності. Паралельно розвивався зворотний процес – рецепція угорської фольклорної традиції в українському культурному просторі, яка сприяла формуванню українського гетерообразу угорців. Його репрезентують такі видання, як «Угорські прислів'я та приказки» (1975)¹²⁹, «Угорські народні пісні. Пісенник» (1984)¹³⁰, «Дарунок Короля Матяша. Угорські народні казки» (1997)¹³¹, «Іскри чардашу.

¹²⁴ Róka koma rógul jár: ukrán mesék; [M. Rilszkij; illusztr. E. Racsev]. Budapest: Dante, 1949. 80 o.

¹²⁵ A repülő hajó : orosz, ukrán ... népmesék; [vál. és ford. Rab Zsuzsa]. Budapest: Ifj. Kiadó, 1955. 402 o.

¹²⁶ A róka és a medve. Ukrán népmesék; [fordította: Barzsó Tibor]. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1961. 232 o.

¹²⁷ A két kakas: Ukrán népdalok és mesék; [ford. Réz András; rajzolta Volodimir Golozubov]. Kijev: Veszélka; Budapest: Móra, 1982. 79 o.

¹²⁸ Ivánka, a mester. Ukrán népmesék; [illusztrálta : Medveczky Ágnes]. Ungvár: Kárpáti Kiadó, 1995. 47 o.

¹²⁹ Угорські прислів'я та приказки; [упоряд., перекл. Юрій Шкробинець]. Київ: Дніпро, 1975. 137 с.

¹³⁰ Угорські народні пісні. Пісенник; [переклад І. Ю. Петровіця]. Київ: Музична Україна, 1984. 110 с.

¹³¹ Дарунок Короля Матяша. Угорські народні казки; [переклад Дмитра Меденця]. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1997. 16 с.

Мадярська поезія» (1998)¹³², «Угорські народні казки рідкісної краси» (2003)¹³³. Ці тексти формують образ угорської культури як носія мудрості, іронічного світосприйняття, історичної пам'яті та емоційної експресії.

Наголошення на фольклорному компоненті міжлітературного діалогу має принципове значення, оскільки саме в цій площині закладаються базові імагологічні матриці, які згодом актуалізуються в художній літературі, публіцистиці та масовій культурі. Виховання, засноване на фольклорній традиції, сприяє формуванню міжкультурної компетентності, здатності розпізнавати як власні автообрази, так і гетерообрази Іншого, що є необхідною умовою для діалогу культур у поліетнічному середовищі. У цьому сенсі фольклор – не периферійний, а фундаментальний чинник українсько-угорської культурної взаємодії.

Особливу аналітичну вагу в імагологічному дискурсі має культурний простір Закарпаття, де автообраз «свого» формується не як замкнена, однорідна конструкція, а як результат тривалої взаємодії з множинними гетерообразами. Для мешканців Закарпаття вимір автохтонності народної творчості принципово не зводиться до моноетнічної моделі, характерної, скажімо, для Наддніпрянської України, а постає як багатшарова система взаємопроникних культурних кодів. У цьому сенсі фольклор регіону функціонує як динамічний простір міжкультурної пам'яті, в якому «своє» і «чуже» перебувають у постійному діалозі. Концептуально виважену характеристику цієї пограничної імагологічної моделі подано в ґрунтовній монографії Лариси Мушкетик «Людина в народній казці Українських Карпат» (2010). Дослідниця, яка водночас є авторкою низки високоякісних перекладів угорськомовних художніх текстів українською мовою, поєднує фольклористичний аналіз із міжкультурною перспективою. Серед перекладених нею творів – проза

¹³² Іскри чардашу. Мадярська поезія; [переклав Іван Петровій; упоряд., ред. та авт. передмови І. Удварі]. Ніредьгаза: [б.в.], 1998. 323 с.

¹³³ Ritkaszép magyar népmesék. Угорські народні казки рідкісної краси; [vál. Varga Domokos; ford. Musketik Leszja]. Kijiv: Ukrajna Nemzetiségi Nyelvví Irod., 2003. 211 о.

й драматургія Тібора Залана («Котидзьобик Хі-Ба», 1991), Вільмоша Чаплара («Грошей, та чим більше!», 1994), Деже Костолані («Нерон, кривавий поет», 1995), Альфреда Лукса («Нічна “коректура”», 1997), Ендре Фейєша («Добривечір, літо, добривечір, кохання», 1989), що саме по собі є формою імагологічної медіації між культурами. У названій монографії Л. Мушкетик підкреслює, що казковий дискурс Українських Карпат фіксує не ізольовані етнічні образи, а їхню взаємодію, зазначаючи: «Міжетнічний простір казок регіону Українських Карпат є відображенням особливостей його історичного, економічного, культурного розвитку, численних етнофольклорних взаємин різних національних спільнот, що дає змогу твердити про етнологічну специфіку народної прози краю»¹³⁴. Це спостереження має принципове значення для імагології, адже вказує на формування гібридних автообразів, у яких «своє» мислиться лише у співвіднесенні з «іншим».

Окреслену специфіку пограничного світобачення опосередковано, але надзвичайно виразно розкрив Петро Углярєнко (1922–1997) у післямові до збірки угорських народних казок «Дарунок короля Матяша» у перекладі Дмитра Меденція. Автор роману «Князь Лаборець» фактично зафіксував механізм повсякденної імагології – побутової трансформації гетерообразу у площину автообразу. Характеризуючи мовно-культурне середовище поліетнічного села, П. Углярєнко зауважив: «Нова Бовтрадь таке ж село, де, як говориться, вперемішку й українці, й угорці, й чехи – мови різні, а розуміли одні одних, а найкраще усіх до пізнання мов здатний Дмитро, – то неодмінно шукав йому український відповідник, мовляв, як же ж воно гарно по-нашому!»¹³⁵. Це спостереження показує тим, що демонструє не конфлікт авто- й гетерообразів, а їхню

¹³⁴ Мушкетик Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: На матеріалі оповідальної традиції українців та угорців. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 286.

¹³⁵ Углярєнко П. Золотий міст. Дмитрові Меденцію – 70. *Углярєнко П. Дарунок Короля Матяша. Угорські народні казки*; [переклад Дмитра Меденція]. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1997. С. 14.

взаємну адаптацію та символічне «перекодування». Мова і фольклор тут виступають інструментами взаємного пізнання, формуючи особливий тип культурної ідентичності, притаманний закарпатському фронтиру. Таким чином, фольклорна традиція регіону постає як лабораторія імагологічних процесів, де образ Іншого інтегрується в автообраз без втрати власної культурної специфіки.

У цьому контексті доцільно провести паралель із внутрішнім культурним покликанням видатного попередника Дмитра Меденця – закарпатського громадського діяча, фольклориста й перекладача Михайла Фінцицького (1842–1916), чия діяльність може бути прочитана як рання форма імагологічної практики на пограниччі. Його фольклористичні та перекладацькі зусилля були спрямовані на фіксацію усної традиції та на міжкультурне посередництво між українським і угорським світом. У 60-х роках XIX століття М. Фінцицький здійснив масштабну польову роботу, записавши в селах Закарпаття 92 українські народні казки, що репрезентували локальні варіанти загальнослов'янського та карпатського казкового епосу. Із цього корпусу він відібрав сорок сюжетів із найбільш репрезентативними образами та мотивами й переклав їх угорською мовою, фактично сконструювавши гетерообраз українського фольклорного світу для угорського реципієнта. Показово, що ці тексти тривалий час залишалися поза науковим обігом і вперше були опубліковані лише 1970 року в Будапешті під назвою «A vasorrú indzsibaba. Kárpátukrajnai népmesék» («Залізноноса Інджі-баба»)¹³⁶ у серії «Kazák a világ népeitől» («Казки народів світу»). Подальший імагологічний «зворотний рух» – повернення цих сюжетів у мовно-культурний простір автообразу – став можливим завдяки Юрієві Шкробинцю. Оскільки українськомовні рукописи М. Фінцицького не збереглися, дослідник реконструював їх шляхом перекладу з угорської, відновлюючи первинну фольклорну матрицю. У 1974 році ці тексти були оприлюднені у книзі «Таємниця Скляної

¹³⁶ A vasorrú indzsibaba. Kárpátukrajnai népmesék; [válogatta és fordította Fincicky Mihály, az utószót írta Ortutay Gyula]. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970. 256 o.

гори»¹³⁷, що стало унікальним прикладом подвійної імагологічної трансляції: від автообразу – до гетерообразу і знову до автообразу.

Творчий досвід М. Фінцицького, Ю. Шкробинця та Д. Меденця переконливо засвідчує, що внаслідок тривалої культурної інфільтрації – взаємопроникнення, адаптації й трансформації символічних систем – значна частина мешканців Закарпаття є носіями подвійної, а подекуди й множинної ідентичності. У такому середовищі автообраз не витісняє гетерообраз, а співіснує з ним у формі рухомої, діалогічної структури. Пограниччя в цьому сенсі функціонує як простір культурної дифузії, де запозичення та переосмислення «чужих» цінностей стають умовою саморозуміння. Не випадково саме «на часових межах і просторових краях культурних систем відбуваються події, які згодом усвідомлюються як епохальні»¹³⁸. Водночас прикордонний простір актуалізує й проблему самовизначення етнічних груп, що особливо загострюється в умовах політичних трансформацій, соціальних конфліктів і криз ідентичності. Однак, як наголошує Микола Ільницький, прикордоння не є зоною культурної втрати, а радше простором інтенсивної комунікації. За його влучним спостереженням, «прикордоння, тобто межава чи спільна територія для двох чи більше культур, є зоною високої комунікативності, у якій долається стабільність і замкнутість національних традицій, опозиція етнічних стереотипів, протилежність мистецького канону і масової культури»¹³⁹. У площині імагології це означає, що саме пограниччя створює умови для перегляду усталених авто- й гетеростереотипів та формування нових моделей міжкультурного співіснування.

Міжлітературні взаємодії українського та угорського письменства у другій половині ХХ століття набули особливої інтенсивності

¹³⁷ Таємниця скляної гори: Закарпатські народні казки, зібрані Михайлом Фінцицьким; [післям. Ю. Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1974. 190 с.

¹³⁸ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 339.

¹³⁹ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 339.

в межах ідеологічно детермінованої культурної політики 1949–1989 років, що була спрямована на формування контрольованої моделі «соціалістичного інтернаціоналізму». У цьому контексті перекладна література виконувала як естетичну, так і репрезентативну функцію, стаючи інструментом сконструйованого гетерообразу «дружнього» національного Іншого. Саме тому українсько-угорські літературні контакти цього періоду потребують прочитання не лише як факту культурного обміну, а й як імагологічного процесу, опосередкованого інституційними, ідеологічними та рецептивними чинниками.

Незважаючи на нормативно-ідеологічні обмеження, означений період засвідчує велику кількість продуктивних прикладів міжнаціонального культурного діалогу, що сприяли входженню української літератури до угорськомовного читацького простору. В ці десятиліття було зафіксовано найбільшу кількість окремих угорськомовних видань творів українських письменників, які формували уявлення про українську культуру як історично вкорінену, соціально чутливу та художньо самодостатню традицію. У видавничих осередках «Карпати» (Ужгород), «Радянська школа» (Київ), «Móra Ferenc Könyvkiadó» та «Európa Könyvkiadó» (Будапешт) у різні роки побачили світ переклади творів Олеся Гончара (1949, 1974, 1988), Михайла Коцюбинського (1950, 1952, 1960, 1971), Леся Мартовича (1950), Василя Стефаника (1950, 1975), Івана Франка (1950, 1952, 1960, 1969, 1970), Ярослава Галана (1953), Степана Васильченка (1955), Панаса Мирного (1955), Остапа Вишні (1958, 1962, 1964), Дмитра Ткача (1958), Володимира Короленка (1960), Архипа Тесленка (1960), Михайла Стельмаха (1963, 1986), Михайла Томчанія (1972), Миколи Трублаїні (1975), Юрія Збанацького (1975), Івана Нечуя-Левицького (1976), Василя Земляка (1977, 1985), Павла Загребельного (1980), Всеволода Нестайка (1982, 1985), Григорія Квітки-Основ'яненка (1986), Івана Микитенка (1988), Тараса Шевченка (1989). Цей корпус перекладних текстів утворив своєрідний «канон репрезентації», через який угорський читач знайомився з українською історією, ментальністю та системою цінностей. В імагологічному

сенсі переклад тут виступає як акт селекції, інтерпретації та символічного «перекодування» образу України. Перекладач стає ключовою фігурою культурної медіації, балансуючи між автообразом української культури та очікуваннями угорської рецептивної спільноти. До найактивніших і найавторитетніших інтерпретаторів української літератури угорською мовою належать Ласло Шандор, Юрій Шкробинець, Семен Панько, Борбала Салаї, Карл Лустіг, Ендре Кендері, Генрік Браун, Лайош Золтан, Тібор Баржо, а також Ласло Балла. Їхня діяльність сприяла формуванню більш багатомірною гетерообразу української літератури, який, попри ідеологічні рамки, зберігав елементи національної специфіки та художньої автономії. Отже, українсько-угорські міжлітературні зв'язки періоду 1949–1989 років доцільно інтерпретувати як складний імагологічний процес, у межах якого художній текст, переклад і видавничча політика взаємодіяли у формуванні образу Іншого, що був водночас і нормативно сконструйованим, і внутрішньо суперечливим.

Л. Балла постає знаковим представником українсько-угорського міжлітературного діалогу, який доцільно трактувати не лише як сукупність контактів між двома національними літературами, а як динамічний імагологічний простір, у межах якого формуються, трансформуються та взаємно коригуються авто- й гетерообрази культур. Цей дискурс безпосередньо впливає на мотиви художнього світотворення, а відтак – на структурування образної системи, що має як хронологічну, так і функціонально-смыслову спрямованість. Імагологічний підхід дозволяє побачити, що художня дійсність у таких випадках є результатом інтерпретації, селекції та символічного переосмислення досвіду міжкультурного співжиття. Тому міжлітературний діалог у випадку Л. Балли набуває статусу чинника, здатного модифікувати самі принципи репрезентації «свого» і «чужого» в художньому тексті.

Імагологічні елементи, на відміну від абстрактних уявлень про національний характер, ґрунтуються передусім на автентичних фактах біографії, історичних обставинах, культурних практиках

і безпосередньому досвіді контакту митця з іншомовним середовищем. У цьому сенсі творчість Л. Балли органічно вписується у ширший європейський контекст письменників-посередників, чия художня ідентичність формувалася на культурному пограниччі: Іван Франко (польський культурний горизонт), Ольга Кобилянська (німецькомовне середовище), Іван Ольбрахт (український простір), Василь Ґренджа-Донський (словацький контекст), Пауль Целан (румунсько-німецький світ), Інґеборґ Бахманн (словенський досвід), Дьйордь Белені (французька культура), Василь Ярошенко (японський культурний простір). Усі ці приклади засвідчують, що імагологічні образи виникають не як продукт теоретичного конструювання, а як наслідок тривалого проживання «між» культурами. З цього погляду творчість Л. Балли є органічною складовою українсько-угорського імагологічного дискурсу, адже від 1946 року письменник жив і творив у багатонаціональному середовищі Закарпаття, перебуваючи в постійному режимі культурного перекладу між угорською мовною традицією та українським соціокультурним простором. Його діяльність як прозаїка, публіциста, перекладача, критика та інтерпретатора української літератури в угорськомовному світі сприяла збагаченню жанрово-стильового спектра письменства народів-сусідів, стабілізуючи при цьому автообраз закарпатського угорця як суб'єкта історії, культури та колективної пам'яті.

Показово, що в прозових творах Л. Балли різних періодів – від ранніх («Піднімається завіса», 1961; «Люди одного міста», 1962; «Хмари без дощу», 1964; «Іде Пішґа на велосипеді», 1965) до зрілих і пізніх («Жарина в снігу», 1967; «Стукіт всесвітнього годинника», 1970; «Чайки», 1974; «При повному освітленні», 1983; «Кого любить, того і карає», 1990; «Велике ніщо», 1993; «Зустрінуться в неосяжності», 1994; «Перукарня для сліпого», 1995; «Ааронове благословення», 1996; «Лолі у лігві лева», 1999; «На грані буття», 2001; «Скульптура на центральній площі», 2001; «Кухня неможливої людини», 2002; «Самотні золоті дощики», 2004; «Осінні тополі», 2007) – домінують автообрази (auto-images). Вони функціонують як форма саморефлексії національної

меншини, що усвідомлює себе водночас частиною українського культурного простору й носієм окремої угорської історичної та мовної традиції. Гетерообрази ж у прозі Л. Балли, як правило, не мають конфронтаційного характеру, а вибудовуються на засадах співприсутності, взаємної адаптації та етичного діалогу. Відтак, імагологічна специфіка творчості Л. Балли полягає в послідовному моделюванні образу «свого» в умовах пограничного буття. Ця стратегія перетворює його художній доробок на репрезентативний матеріал для дослідження механізмів автоідентифікації, культурної пам'яті та міжлітературної медіації в українсько-угорському контексті.

Як носій угорського ментального коду та суб'єкт культурного пограниччя Л. Балла послідовно фокусує художню увагу на репрезентації угорської національної меншини, що компактно проживає на території України (Ужгород, Мукачеве, Берегове, Виноградове, Чоп). У цьому вимірі його проза функціонує як простір конструювання автообразу (auto-image), спрямованого на самоопис, самовиправдання й символічну стабілізацію спільноти, яка історично перебуває в ситуації культурної та політичної невідзначеності. Автообраз угорця в прозі Л. Балли не є статичним чи нормативним: він вибудовується через повсякденні практики, моральні дилеми, досвід історичних травм і пам'ять про втрату культурної цілісності. Угорська меншина постає не як «етнографічний об'єкт», а як повноцінний носій рефлексивної ідентичності, що осмислює власне місце в українському соціокультурному просторі. Така стратегія відповідає базовим засадам імагології, згідно з якими автообраз є формою самопізнання культури через наративні та символічні структури¹⁴⁰. Натомість гетерообрази (hetero-images) українців як представників домінуючого етносу Закарпаття в текстах Л. Балли мають переважно функціональний, а не самодостатній характер. Вони слугують не стільки для поглибленої

¹⁴⁰ Beller M., Leerssen J. T. *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 17–18.

репрезентації Іншого, скільки як тло, контекст або дзеркало для розгортання автообразної системи угорської спільноти. Український Інший у прозі Л. Балли зазвичай позбавлений екзотизації чи відкритої конфронтаційності, але водночас рідко стає повноцінним суб'єктом власного наративу.

Асиметрію авто- й гетерообразів доцільно пояснювати як індивідуальною авторською оптикою, так і ширшим історико-геополітичним контекстом ХХ століття. Тривала маргіналізація України в системі світових і регіональних геополітичних конфігурацій, відсутність сталої державності та інституційної культурної суб'єктності зумовили те, що український досвід часто залишався «невидимим» або вторинним у свідомості національних меншин. Як наслідок, частина угорської спільноти Закарпаття впродовж десятиліть формувала власні суспільні орієнтири, спираючись передусім на етноцентричні моделі самоорганізації, зосереджені на збереженні мови, традицій і символічних маркерів групової відмінності. У цьому сенсі гетерообраз українця в прозі Л. Балли репрезентує «структурну більшість», присутність якої усвідомлюється радше як умова існування автообразу, ніж як рівноправний об'єкт діалогу. Водночас така модель не свідчить про ізоляціонізм автора, а радше фіксує специфіку імагологічного мислення пограниччя, де пріоритет надається внутрішньому самоопису спільноти, що перебуває в позиції меншини, і де гетерообраз виконує допоміжну роль у процесі самоідентифікації. Така особливість робить прозу Л. Балли цінним матеріалом для дослідження механізмів формування автообразів у багатокультурному регіоні та в умовах історичної асиметрії культурних наративів.

Механізм міжетнічного сприйняття в умовах культурного пограниччя, що безпосередньо корелює з імагологічними моделями авто- й гетерообразів, ґрунтовно осмислив польський дослідник Єжи Нікіторовіч у монографіях «Пограниччя, ідентичність, міжкультурне виховання» («Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa», 1995) та «Молодь культурного пограниччя Польщі, Білорусі та України у світлі європейської інтеграції»

(«Młodzież pogranicza kulturowego Polski, Białorusi i Ukrainy wobec integracji europejskiej», 2000). Учений переконливо довів, що ідентичність мешканця пограниччя формується не як результат простого додавання культурних елементів, а як динамічна структура, покликана виконувати захисну, інтегративну й комунікативну функції одночасно. За Є. Нікіторовічем, цей механізм охоплює: а) посилення зв'язку з віросповідальною та етнічною культурою як «буферною зоною», що нейтралізує вплив упереджень, зовнішнього тиску й негативних гетеростереотипів; б) соціалізацію на позитивних автообразах власної групи, систематичне культивування почуття приналежності та ідентифікацію з культурою предків через аксіологічно позитивну інтерпретацію історії; в) виховання через активну участь у релігійних і ритуальних практиках як формах символічної солідарності; г) орієнтацію на збереження етноконфесійних маркерів і культурних відмінностей, що реалізується у формі «захисного руху» через плекання традиційних цінностей¹⁴¹. У цьому теоретичному полі важливо наголосити: етноцентризм угорської національної меншини в Закарпатті має переважно компенсаторний, а не ізоляціоністський характер. Він не передбачає уникнення контактів з Іншим і не трансформується у ворожість, оскільки виконує функцію самозбереження автообразу в умовах асиметричних культурних і політичних відносин.

Творча спадщина Л. Балли як репрезентанта угорської художньо-естетичної свідомості Закарпаття не пропонує завершених чи безапеляційних відповідей щодо сутності українського національного характеру або цілісного образу України в уявленні народу-сусіда. Відсутність таких узагальнень є принциповою рисою його імагологічної стратегії, адже письменник уникає редукції складного культурного Іншого до набору фіксованих ознак. У прозі Л. Балли не проступає й відтворення усталених стереотипів як «інтертекстуальних конструктів» (В. Будний) – тобто успадкованих моделей

¹⁴¹ Nikitorowicz J. Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa. Białystok: «Trans Humana», 1995. S. 56–57.

сприйняття Іншого/Інакшого, що функціонують на рівні автоматизованих оцінних штампів незалежно від конкретної ситуації. Гетерообраз українця у його текстах не кристалізується в завершену типологічну модель, а радше залишається відкритим, контекстуально зумовленим і функціонально залежним від логіки автообразного самовизначення угорської спільноти. Водночас уважне імагологічне прочитання доробку Л. Балли дає змогу реконструювати специфіку міжнаціональних взаємин у Закарпатті другої половини ХХ століття, розглядаючи їх у багатовимірній перспективі взаємопов'язаної ланки «людина – спільнота – народ – суспільство – ментальність». На цьому рівні художній текст постає не джерелом етнопсихологічних узагальнень, а простором фіксації досвіду співжиття, напруги, компромісу й культурної взаємної присутності, що й надає прозі Л. Балли особливої цінності для сучасних імагологічних і компаративістичних студій.

Світовідчуття персонажів великої й малої прози Л. Балли перебуває у тісному зв'язку з авторською внутрішньою дикцією, що формується як синтез особистого життєвого досвіду, колективної пам'яті та історичних травм післявоєнної доби. Йдеться не лише про автобіографічні імпульси у вузькому сенсі, а про глибшу трансформацію пережитого в художні моделі бачення світу, де індивідуальне «Я» постійно співвідноситься з досвідом спільноти. Відтак аналіз художнього світу Л. Балли потребує звернення до біографічного виміру як до ключа розуміння його імагологічних стратегій та етико-естетичних настанов. Активне сприйняття дійсності письменником набуває форми осмисленого діалогу з історією, в якому власна доля вписується в ширший контекст культурного пограниччя. Упродовж усього творчого життя, незалежно від ідеологічних, політичних чи особистих обставин, Л. Балла послідовно обстоював принцип паритетності зв'язків угорської літератури з іншими національними культурами¹⁴², розглядаючи міжкуль-

¹⁴² Bobinec S., Zimomrja M. A szép hirdetője. *Vörös Zászló*. Berehovo, 1977. Júlíus 23. 87 (4504). sz. O. 2.

турну взаємодію не як загрозу ідентичності, а як умову її повноцінного розкриття.

Життєвий шлях митця розпочався 23 липня 1927 року неподалік від Ужгорода – у селі Павловце над Угом (сьогодні – територія Словаччини). Походження з багатокультурного середовища від самого початку зумовило його відкритість до різних мовних і ціннісних кодів, що згодом трансформувалися у характерну для письменника модель «пограничного автообразу». Образи батька Кароя Балли, матері Марії Яров, діда Яноша Кошана Ярова та бабусі Марії Грус не лише функціонують як приватні спогади, а набувають символічного значення носіїв родинної та етнокультурної пам'яті. Особливої художньої концентрації ці мотиви досягають у збірці новел, етюдів і повістей «Осінні тополі» («Őszi nyárfák», 2007). У цьому контексті примітним є етюд «Батьківський спадок» («Араі өгökség») як репрезентативний зразок «літератури факту», в якому приватна біографія трансформується в універсальний наратив про спадковість цінностей, втрату та відповідальність пам'яті. Цей процес перетворення індивідуального досвіду на колективно значущий текст ілюструє ключову тезу Алейди Ассман про те, що завдяки трансформації пам'яті з «приватної» у «культурну» або «колективну» вона набуває здатності до передачі через покоління та стає основою для формування групової ідентичності. А. Ассман наголошує, що література та мистецтво є важливими «просторами спогадів» («Erinnerungsräume»), де індивідуальні спогади можуть бути соціалізовані та інтегровані в ширший культурний контекст. Дослідниця зазначає, що письменники часто виступають «теоретиками» культурної пам'яті, які досліджують межі та можливості її передачі, а художній твір стає тим медіа, де «функціональна пам'ять» (повсякденна, індивідуальна) перетворюється на «пам'ять-сховище» (довготривалу, культурну)¹⁴³.

¹⁴³ Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 2018. S. 46–48.

Дитячі роки Л. Балли припали на період воєнного лихоліття, що сформувало глибинну психологічну травму, пов'язану з примусовим виселенням родини у 1939 році. Цей досвід насильницького розриву з «малою батьківщиною» став одним із ключових чинників його подальшого художнього мислення. Полікультурне буття краю у творах Л. Балли водночас міфологізується й деміфологізується: з одного боку, воно постає як простір гармонійного співіснування, з іншого – як зона крихкої рівноваги, вразливої до історичних катаклізмів. Попри географічну близькість Павловців до Ужгорода (близько 20 км), розлука з цією місциною набула для письменника екзистенційного, позитивного характеру, що посилює ностальгійний і рефлексивний тон його прози. Ціннісно-орієнтаційні уявлення про міжнаціональний діалог формувалися в освітньому просторі трьох гімназій – у Кошицях, Ужгороді та Кішварді, які функціонували як екстериторіальні культурні центри словацького, українського та угорського народів відповідно. Ця «трикутна модель соціалізації» зумовила багатовекторність його культурної ідентичності, що згодом знайшла художнє втілення в етико-естетичному баченні світу, відкритому до Іншого без втрати власного «Я». Власне, в ужгородській гімназії імені Другетів Л. Балла вперше усвідомив внутрішню потребу самореалізації у сфері словесності, що стало визначальним для його подальшого життєвого вибору. Значну роль у цьому відіграли наставники – мовознавці Міклош Чепке та Мартінко Ондраш (1912–1989), майбутній член Угорської академії наук, які заклали підвалини його філологічної дисципліни та міжкультурної чутливості. 1946 року письменник завершив навчання на педагогічному відділенні університету в Пейчі (Угорщина), що остаточно сформувало його як інтелектуала з чітко артикульованою гуманістичною та міжкультурною позицією.

Після завершення університетських студій життєва й творча траєкторія Л. Балли остаточно пов'язується з Ужгородом – багатокультурним центром Закарпаття, що відіграв вирішальну роль у формуванні його міждисциплінарного художнього мислення.

Тут письменник входить у безпосередній контакт з образотворчим мистецтвом, навчаючись в академічному середовищі та долучаючись до живого мистецького процесу регіону. Цей етап не був маргінальним чи другорядним у його біографії, а став фундаментальним для подальшої літературної еволюції. Л. Балла неодноразово рефлексував над цим досвідом у численних інтерв'ю, підкреслюючи його визначальну роль для власної художньої самосвідомості. В одному з них він зізнавався: «Недовга моя робота на ниві образотворчого мистецтва – це не випадковий епізод у моїй біографії. Враження, винесені звідтіля, мають для мене вирішальний характер, і вони супроводитимуть мене все життя... Спільна робота, а пізніше – дружба з такими великими постатями нашої культури, як А. Ерделі, Ф. Манайло... Все це міцно закарбувалось на чутливій “перфокарті” молоді людини... І, мені здається, робота в скульптурі і графіці позначається і на стилістично-зображувальних особливостях моїх літературних праць»¹⁴⁴. Це свідчення дає змогу інтерпретувати прозу Л. Балли як результат міжмистецького синтезу, де словесна образність вибудовується за принципами пластики, композиції та світлотіньової драматургії.

У 1946–1947 роках, обіймаючи посаду директора Закарпатського художнього салону, Л. Балла здійснює системне осмислення традицій регіонального образотворчого мистецтва, зосереджуючи увагу на творчості Івана Югасевича-Склярського (1741–1814), Михайла Мункачія (Михайла Любого, 1844–1909), Гната Рошковича (1854–1915), Імре Ревеса (1859–1945). Цей досвід сформував у нього історико-культурне бачення Закарпаття як простору тяглості та трансляції художніх форм, що безпосередньо корелює з його імагологічним мисленням у літературі. Пластичні роботи Л. Балли цього періоду виразно демонструють вплив лідерів закарпатської художньої школи – Адальберта Ерделі (1891–1955), Йосипа Бокшая (1891–1975), Федора Манайла (1910–1978), Василя Свида (1913–1989). Від них він перейняв увагу до локального ландшафту, етнографічної деталі

¹⁴⁴ Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

та експресивної деформації форми, що згодом трансформувалося у його літературну манеру – схильну до символічного узагальнення й метафоричної концентрації.

Показовою є також міжродинна мистецька взаємодія: Павло Балла (1930–2007), знаний живописець, неодноразово ілюстрував книжки свого брата, що поглиблювало діалог між візуальним і словесним початками в межах однієї родинної культурної моделі. Цей факт додатково підкреслює органічність інтермедіального мислення Л. Балли. Захоплення образотворчим мистецтвом закономірно вилилося і в його літературно-критичну та есеїстичну діяльність. Підсумком цього шляху стала збірка нарисів про художників Закарпаття «Сяючі, вогненні барви ріднокраю» («Csillogó, lobogó, vibráló tájak», 1975)¹⁴⁵, а також літературний портрет «Адальберт Ерделі й сучасники. Три покоління закарпатських живописців» («Erdélyi Béla és kortársai. Kárpátalja képzőművészeinek három nemzedéke», 1994)¹⁴⁶. У цих текстах Л. Балла і як свідок мистецького процесу, і як його інтерпретатор, який вибудовує автообраз закарпатського митця в європейському культурному горизонті. Цей період набув автобіографічного узагальнення у книзі спогадів «Молодість: колись була академія» («Ifjúságom: volt egyszer egy akadémia», 2009)¹⁴⁷, де особистий досвід поєднано з рефлексією над долею покоління та культурної інституції. Таким чином, пам'ять стає джерелом ностальгії й водночас інструментом культурного самопізнання. У типологічному плані ці тексти Л. Балли виявляють точки перетину з творчістю Дйердя Белені (1882–1959) – угорського письменника, який у 1923–1945 роках перебував в еміграції у Франції та поєднував літературну працю з культурно-історичною рефлексією. Його книжка «Справдешній Аді» («Az igazi Adu», 1934),

¹⁴⁵ Balla L. Csillogó, lobogó, vibráló tájak. Riportok kárpátontúli képzőművészekről. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1975. 160 o.

¹⁴⁶ Balla L. Erdélyi Béla és kortársai. Kárpátalja képzőművészeinek három nemzedéke. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. 112 o.

¹⁴⁷ Balla L. Ifjúságom: volt egyszer egy akadémia: visszaemlékezések 1927–1946. Ungvár: PoliPrint, 2009. 125 o.

присвячена документально точному образу Ендре Аді, функціонує як зразок міжмистецького й біографічного письма, близького до есеїстичної моделі Л. Балли. Обох авторів поєднує прагнення реконструювати постать митця як культурний образ-символ у просторі європейської модерності.

Справжнє покликання Л. Балли найповніше реалізувалося у системному прагненні утверджувати художнім словом концепт духовних змагань угорського народу як складову поліфонічного культурного простору Центрально-Східної Європи. Йдеться не про ізольовану національну саморепрезентацію, а про модель взаємодії, в якій угорський автообраз вибудовується через постійний діалог з іншими літературними традиціями – передусім українською. Саме в цій площині перекладацька й журналістська діяльність Л. Балли набуває ознак імагологічного посередництва.

Журналістську працю Л. Балла розпочав ще 1947 року, а від 1951 року обіймав посаду редактора угорського відділення обласного видавництва, що дало йому можливість безпосередньо формувати культурну програму для угорськомовної спільноти Закарпаття. В оцінці цього етапу В. Васовчик зауважила: «Це була дуже потрібна робота. Угорське населення краю, після визволення його Радянською Армією і возз'єднання з Радянською Україною, зажило новим, повнокровним життям у радянській збратаній родині, і його інтереси стали спільними з інтересами всіх радянських людей різних національностей. Зрозуміло, що людей цікавили ті події, ті новини, які відбувалися у всій нашій країні»¹⁴⁸. Очевидно, що в наведеній характеристиці домінує ідеологічно маркована риторика радянського часу, однак відкидання її буквального змісту не нівелює реального культурного ефекту діяльності Л. Балли, яка стала чинником поживавлення літературного життя угорської меншини та її інтеграції у ширший міжнаціональний дискурс.

¹⁴⁸ Васовчик В. Яскраві грані таланту. До 60-річчя з дня народження Л. К. Балли. *Закарпатська правда*. 1987. № 169 (13403). 23 липня С. 4.

Від 1954 року Л. Балла працює редактором угорської секції видавництва «Радянська школа», а впродовж двох десятиліть (1967–1987) очолює угорськомовну обласну газету «Kárpáti Igaz Szó» («Карпатське слово правди»). Письменник означив початок цієї роботи як екзистенційно значущий акт – «повернення емігранта на батьківщину після десятиліть розлуки»¹⁴⁹, що свідчить про глибоко особисте переживання своєї ролі в культурному просторі Закарпаття. На сторінках цього видання Л. Балла системно формував для угорськомовного читача образ української літератури як рівноправної й повноцінної європейської традиції. Вперше для цієї аудиторії він оприлюднив маловідомі або ідеологічно спрощені відомості про духовні змагання українських класиків – Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Василя Стефаника, Павла Грабовського, Павла Тичини. У такий спосіб гетерообраз української культури поставав не як периферійний, а як історично й естетично самодостатній.

Особливо показовою є серія «Сучасні поети Радянської України», яку Л. Балла реалізував у 1981–1988 роках. У власному перекладі митець опублікував понад сто поетичних циклів, представляючи творчість Володимира Сосюри, Максима Рильського, Миколи Бажана, Дмитра Павличка, Леоніда Первомайського, Андрія Малишка, Бориса Олійника, Івана Драча, Олекси Десняка, Миколи Сингаївського, Ліни Костенко, Станіслава Крижанівського, Віталія Коротича, Бориса Швеця, Петра Перебийноса, Віктора Затулівітра, Миколи Вінграновського. Кожен цикл, структурований у межах ста рядків, супроводжувався аналітичним оглядом творчості автора, що перетворювало переклад на форму інтерпретації та критичного посередництва. Не менш важливим був і регіональний вимір цієї діяльності. Угорською мовою зазвучали твори закарпатських українських письменників – Василя Вароді, Василя Вовчка, Христини Керити, Василя Ладижця, Івана Петровція, Петра Скунця, Василя

¹⁴⁹ Magyar közéletünk fáklýája (Balla László 70 éves). *Szolyvai Krónika*. 1997. Június-július. 6–7 (030–031) sz. O. 7.

Фединишинця, Юрія Шкробинця. Таким чином Л. Балла конструював цілісну модель локального міжлітературного простору, в якому автообраз угорської меншини та гетерообраз української культури взаємно коригувалися й доповнювалися. Отже, перекладацько-журналістська діяльність Л. Балли – це продукт своєї епохи зі свідомо вибудованою стратегією культурної комунікації, що дозволяє говорити про митця як про одного з ключових архітекторів українсько-угорського літературного діалогу другої половини ХХ століття.

Популяризації української літератури в угорськомовному культурному середовищі Закарпаття істотно сприяла не лише перекладацька й журналістська діяльність Л. Балли, а й його системна методична робота у сфері шкільної літературної освіти. Йдеться про цілеспрямоване формування канонічного гетерообразу української словесності для угорської національної меншини, що реалізовувалося через навчальні тексти, адаптовані до вікових і культурних особливостей реципієнта. Особливо показовими є авторські розділи Л. Балли «Життя й творчість», уміщені в підручниках української літератури для шкіл з угорською мовою навчання. У навчальних посібниках для 8 класу він репрезентував постаті Тараса Шевченка, Івана Котляревського та Марка Вовчка, а в підручниках для 10 класу – Павла Тичини, Максима Рильського, Андрія Головка, Олександра Корнійчука, Володимира Сосюри, Олеся Гончара. Такий добір і спосіб подачі матеріалу засвідчують прагнення автора вписати українську літературу у спільний простір соціально й естетично значущих наративів, водночас дотримуючись нормативних вимог радянського освітнього канону. У цьому сенсі педагогічна практика Л. Балли постає як форма інституційної імагології, де гетерообраз української культури вибудовується не через екзотику чи дистанцію, а через нормалізацію та культурну співприсутність. Подібний підхід відповідає уявленню про освіту як механізм формування «уявлених спільнот» (Б. Андерсон), де літературний канон відіграє ключову роль у конструванні міжкультурної ідентифікації. Бенедикт Андерсон

у своїй фундаментальній праці «Уявлені спільноти» («Imagined Communities») детально аналізує, як саме відбувається цей процес. Учений стверджує, що нації є соціально сконструйованими спільнотами, які виникають завдяки розвитку технологій друку та капіталізму. Освіта та література, зокрема формування національного літературного канону, стають потужними інструментами для створення відчуття єдності та спільної ідентичності серед людей, які ніколи не зустрічалися. Б. Андерсон наголошує, що механізм роботи цих «уявлених спільнот» полягає у формуванні колективної свідомості через спільне споживання культурних продуктів, зокрема літератури, яка стандартизує мову та створює єдине поле для спілкування та ідентифікації. Літературний канон діє як матриця, що визначає, що є «нашим», а що «чужим», тим самим цементуючи основи національної, а в ширшому сенсі – й міжкультурної ідентифікації¹⁵⁰.

Процес формування художньої образності у різножанрових творах Л. Балли відбиває насамперед обставини його особистісного та творчого становлення, а не лише адаптацію до зовнішніх соціополітичних умов. Його художній світ ґрунтується на внутрішньо пережитому досвіді, що зумовлює специфічну оптику репрезентації угорської спільноти Закарпаття як суб'єкта історії. Такі авторські візії покликані увиразнити автообраз угорців як етнокультурної групи з власною системою цінностей і пам'яті. Водночас художня правда Л. Балли не завжди перебуває в повній відповідності до складної й суперечливої історичної реальності Закарпаття до та після 1945 року. Це особливо помітно в текстах, де можна простежити тяжіння до політично коректних для радянської доби моделей інтерпретації минулого. У цьому контексті показовою є драма «Тривожні дні» (1978), в якій політична тематика з акцентом на революційному минулому краю набуває домінантного значення. Сюжет п'єси зосереджений на зображенні боротьби

¹⁵⁰ Anderson B. R. O'G. Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1983. P. 7.

угорських червоногвардійців, які після поразки Угорської Радянської Республіки 1919 року долають складний і символічно навантажений шлях через Карпати до Києва. Переосмислення цих подій отримало подальший розвиток у романі «Остання рота» (1987), де історичний матеріал подано крізь призму колективної пам'яті та родинного досвіду. Адже батько письменника, Карой Балла, був командиром угорської червоногвардійської роти, що надає наративові автобіографічної легітимації й зумовлює підвищену емоційну інтенсивність оповіді. Попри ідеологічну заданість окремих сюжетних рішень, Л. Баллі вдалося художньо переконливо відтворити діалектику історичного розвитку у її прагматичному й людському вимірі. Його тексти фіксують напруження між особистою пам'яттю, колективною ідентичністю та офіційною історіографією, що дозволяє розглядати їх як важливий матеріал для імагологічного аналізу культурної пам'яті прикордоння. Напруження між різними рівнями пам'яті – індивідуальним, родинним та офіційно-ідеологічним лежить в осерді досліджень Яна Ассмана. У своїй праці «Культурна пам'ять і рання цивілізація: письмо, пам'ять і політична уява» («Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination») учений розрізняє комунікативну пам'ять (існує в повсякденній взаємодії, є короткостроковою і передається усно) та культурну пам'ять (інституціоналізована, фіксується через письмо, пам'ятники, ритуали і має значно довший обрій). Роман Л. Балли «Остання рота» діє на перетині цих двох сфер: він бере елементи комунікативної (родинні спогади, усні розповіді батька) і перетворює їх на елементи культурної пам'яті (зафіксовані текстом, доступні для широкого загалу). За Я. Ассманом, цей процес «об'єктивації» («objectification») та «інституціоналізації» пам'яті за допомогою письма дозволяє вийти за межі індивідуального досвіду і стати основою для політичної уяви та колективної ідентифікації¹⁵¹.

¹⁵¹ Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 45–46.

У післявоєнному соціокультурному просторі Закарпаття закономірно актуалізується питання пошуку Л. Баллою власного місця в локальному ідентичнісному дискурсі, сформованому на перетині національних, мовних і політичних наративів. Цей пошук не зводився до суто адміністративного або географічного самовизначення, а мав глибоко рефлексивний характер, пов'язаний із проблемою символічної належності митця до певної культурної традиції. Самоутвердження письменника відбувалося передусім у площині художнього коду, який він послідовно пов'язував із мовою як визначальним маркером культурної ідентичності. Мова в цьому випадку постає базовим чинником автоідентифікації, що корелює з сучасними теоріями культурної пам'яті та наративної ідентичності. Зокрема, цей підхід резонує з ідеями А. Ассман, яка розглядає ідентичність як процес безперервного конструювання, що відбувається через наративізацію минулого. У своїй роботі «Нове невдоволення культурою пам'яті» («Das neue Unbehagen an der Gedächtniskultur») вчена підкреслює роль мови та літератури як ключових інструментів, що дозволяють індивіду орієнтуватися у складному полі культурної пам'яті, особливо в умовах багатокультурного прикордоння, де співіснують різні, часто конфліктуючі, історичні наративи. А. Ассман стверджує, що ідентичність формується через вибір та інтерпретацію спогадів, а мова є необхідною передумовою для цього процесу. При цьому важливою є здатність розповідати власну історію, вписуючи її в ширший культурний контекст, що допомагає подолати фрагментацію досвіду¹⁵². Стимули до таких пошуків прозора фіксуються у висловлюваннях самого Л. Балли, які можна розглядати як форму авторського метадискурсу. Показовим у цьому сенсі є його твердження: «Вважаю хибним таке поширене формулювання, як “український угорськомовний письменник”. Я був би “український”, якщо б писав українською мовою. Натомість схильний до наступного

¹⁵² Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 2018. S. 88–90.

визначення: угорський письменник, який проживає в Україні, а ще точніше – закарпатський угорський письменник»¹⁵³. Ця позиція засвідчує прагнення автора чітко окреслити межі автообразу, дистанціювавшись від гібридних або компромісних номінацій, що розмивають мовно-культурну ідентичність. Водночас у такій постановці питання закладено елемент стереотипної референції, оскільки вона апелює до лінійної моделі відповідності «мова = нація», орієнтованої на раціональне й безкомпромісне сприйняття реципієнтом. Саме ця модель, будучи декларативно послідовною, вступає у приховану напругу з реальною творчою практикою Л. Балли, яка демонструє значно складніший і багатовимірний характер культурної приналежності. У цьому полягає принципова імагологічна колізія: між задекларованим автоописом митця та фактичним функціонуванням його текстів у полі міжлітературного діалогу. Адже, попри наголошений етномовний етноцентризм, творчість Л. Балли об'єктивно залучена до українсько-угорського культурного обміну, де його тексти виконують роль посередника між автообразом угорської меншини та гетерообразом українського культурного простору.

Особливості культурно-історичного контексту Закарпаття другої половини ХХ століття істотно вплинули як на процес самоідентифікації Л. Балли, так і на його прагнення бути активним учасником українсько-угорського міжлітературного діалогу. Пограничний статус регіону, досвід зміни державних кордонів і політичних режимів, а також інституційний тиск радянської культурної політики сформували умови, в яких ідентичність не могла бути статичною чи одновимірною. Саме тому продуктивніше розглядати позицію Л. Балли не як заперечення міжкультурності, а як спробу зберегти цілісність автообразу в умовах постійної взаємодії з Іншим.

¹⁵³ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 400.

Це прагнення знаходить переконливе підтвердження у його багатогранній творчій спадщині, позначеній жанровим поліфонізмом (проза, драматургія, есеїстика, публіцистика, переклад), який і засвідчує реальну включеність автора до транскордонного літературного процесу. Отже, ідентичнісна модель Л. Балли формується на перетині мовної лояльності, регіональної прив'язаності та міжкультурної практики, що робить його творчість особливо показовою для імагологічного аналізу літератури прикордоння.

1.2. Міжетнічна комунікація та діалог культур: трансформації досвіду пограниччя

Детальний аналіз художньої спадщини Л. Балли переконливо засвідчує її поліелементну природу, яка функціонує не як механічне нашарування різних поетикальних рівнів, а як внутрішньо організована цілісність, спрямована на збагачення міжетнічної діалогічності. Ця діалогічність має чітко окреслену просторову проєкцію – полікультурне середовище пограниччя, де перетинаються різні системи символів, мов і історичних пам'ятей. У цьому середовищі формується імагологічна матриця текстів Л. Балли, зорієнтована на одночасне співіснування кількох культурних кодів. Ідеться про субстанційну характеристику зображальних засобів, які угорськомовний письменник – загалом послідовно й естетично виважено – застосовує у поетичних, прозових та публіцистичних жанрах. Поліфонічність письма Л. Балли зумовлена свідомим комбінуванням жанрових компонентів, що забезпечує тематично-сюжетну мотивацію текстів і водночас дозволяє моделювати різні режими культурної репрезентації. Таким чином, жанр у Л. Балли постає інструментом імагологічного налаштування оповіді. Ця стратегія спричинює асиметрію в репрезентації українського й угорського культурних образів. Угорське в текстах письменника тяжіє до розгорнутих автообразів, структурованих за принципом внутрішньої самоописовості, тоді як українське часто діє

як функціональний гетерообраз, необхідний для контекстуалізації власного досвіду. Таке «незбалансоване звучання» не є наслідком естетичної непослідовності, а радше віддзеркалює специфіку ідентичнісної позиції автора, сформованої в умовах культурного пограниччя.

У поліетнічному культурному просторі України вододіл між категоріями «своє» та «чуже» не може бути чітко фіксований з огляду на його умовний і рухомий характер. Релігійна, мовна й етнічна різноманітність країни історично створила передумови для інтенсивного взаємопроникнення культур, унаслідок чого формується модель «Я-особи» з розпорошеною або подвійною культурною ідентичністю. Ця модель є особливо характерною для регіонів пограниччя, де ідентичність набуває процесуального, а не статичного виміру. На зазначені процеси істотно вплинула політична модель тоталітарного соціуму, що домінувала у Східній Європі впродовж значної частини ХХ століття. За таких умов суспільне життя індивіда підлягало жорсткій монополізації, а традиційні форми культурної тяглості та історичної пам'яті зазнавали системного витіснення або ідеологічної редукції¹⁵⁴. Як наслідок, імагологічні образи Іншого нерідко втрачали багатомірність, трансформуючись у нормативні, політично коректні схеми.

Повернення до культурних джерел і переосмислення історичного досвіду державотворення, а також власної ідентичності українців і характеру їхніх взаємин з іншими народами, припадає на кінець 1980-х – початок 1990-х років. У цей період відкривається можливість для ревізії усталених авто- та гетерообразів, нового прочитання спадщини митців пограниччя, зокрема Л. Балли, у світлі сучасних імагологічних і культурологічних підходів.

Топологічні чинники культурної взаємодії, що концептуалізуються через категорії «дальність» (неспорідненість), «близькість» (спорідненість) і «пограничність», відіграють визначальну

¹⁵⁴ Nikitorowicz J. Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa. Białystok: «Trans Humana», 1995. S. 52–53.

роль у формуванні уявлень про іншу країну, народ або культурну традицію. Ці просторово-символічні параметри зумовлюють інтенсивність і характер рецепції інакшості, причому парадоксально – не віддаленість, а близькість і граничність найчастіше загострюють конфлікт інтерпретацій. Пограниччя функціонує як зона підвищеної семантичної напруги, де співіснують взаємовиключні наративи пам'яті, ідентичності та історичного досвіду. Упродовж ХХ століття подібна конфігурація була характерною для низки європейських міжнаціональних взаємин, зокрема між Німеччиною та Францією, Німеччиною й Польщею, Угорщиною та Румунією, Угорщиною та Словаччиною. У кожному з цих випадків імагологічні образи формувалися під впливом ціннісних розбіжностей, зумовлених конфесійними відмінностями, травматичними історичними колізіями, зміною політичних кордонів і тривалими соціокультурними асиметріями. Унаслідок цього образ Іншого набував амбівалентного характеру, поєднуючи елементи близькості й відчуження. За таких умов, як слушно зауважує О. Веретюк, особливої актуальності набувають питання національної ідентичності літератури, окремого літературного твору та його автора¹⁵⁵. Література в цьому контексті постає не лише як художня практика, а як специфічний тип культурної пам'яті, здатний акумулювати й транслювати домінуючі моделі сприйняття «свого» та «чужого». Саме письменство містить концентровану інформацію про культурні тенденції епохи, адже фіксує естетичні, ідеологічні, ментальні та імагологічні зрушення.

У цьому сенсі продуктивним є спостереження німецького дослідника Юргена Лінка, який визначає літературу як «розроблений інтердискурс», що конотативно реінтегрує різноманітні спеціалізовані дискурси певної культури¹⁵⁶. Такий підхід дозволяє

¹⁵⁵ Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. № 12. С. 69–72.

¹⁵⁶ Link J. Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seiner Rolle bei der Diskurs-Konstitution. *J. Link. Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*; [hrsg. von Jürgen Link und Wulf Wülfing]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. S. 65.

розглядати художній текст як простір перетину історичного, політичного, релігійного та повсякденного досвіду, у межах якого імагологічні образи набувають символічної стійкості. Водночас ситуація пограниччя не обов'язково продукує негативно забарвлене імагологічне картинотворення. У цьому просторі вступає в дію механізм оцінювання іншої культури з позицій особистого та колективного життєвого досвіду автора, що відкриває можливість для діалогічної, а не конфронтаційної моделі репрезентації. У такій перспективі художній світ Л. Балли постає як культурологічно значущий феномен. Його творчість ґрунтується на принципі міжетнічної діалогічності як самобутньої синтези традицій неспоріднених, але історично взаємопов'язаних народів – угорського та українського. Культурно-просвітницька й літературна діяльність Л. Балли сформувала своєрідну комунікативну платформу, яка сприяє глибшому взаєморозумінню між угорською та українською спільнотами, осмисленню спільних і відмінних соціокультурних детермінант їхнього співіснування.

Визначення значущості національної літературної традиції, у свою чергу, неможливе без її зіставлення з іншими літературними ідентичностями. Особливої ваги це набуває в моменти історичних зламів, коли, за влучним застереженням дослідників, «виникає примарна перспектива розрізнити, що є власне «своє», а що «чуже» у художній парадигмі певної епохи»¹⁵⁷. За таких умов імагологічний аналіз стає засобом критичного осмислення культурної самоідентифікації.

Упродовж останнього тисячоліття народи-сусіди формували спільний історичний досвід на етнічно автохтонній українській території Закарпаття – регіоні, що впродовж століть функціонував як класичне європейське пограниччя. Ця територія була не лише простором політичних трансформацій і зміни державних юрисдикцій, а й зоною тривалого міжетнічного співжиття, взаємної

¹⁵⁷ Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама-Україна, 2011. С. 58.

культурної адаптації та формування складних ідентичнісних конфігурацій. Відтак Закарпаття постає репрезентативною моделлю для аналізу механізмів співіснування, конкуренції та взаємопроникнення авто- й гетерообразів у межах одного регіону.

Змістовним і репрезентативним джерелом для осмислення реалій такого співжиття у ХХ – на початку ХХІ століття є двомовне наукове видання «Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура» («Kárpátalja 1919–2009: történelem, politika, kultúra»), яке синхронно побачило світ в Ужгороді та Будапешті у 2010 році¹⁵⁸. Сам факт двомовної публікації та її одночасної появи в українському й угорському науково-культурному просторі має не лише видавниче, а й символічне значення, бо ж засвідчує прагнення до паритетного діалогу пам'ятей і наративів. На тлі ґрунтовного аналізу історико-політичних трансформацій, соціально-економічних процесів і культурно-освітніх практик закарпатського регіону авторський колектив монографії системно реконструює динаміку українсько-угорських взаємин у їхній багатовимірності. До нього увійшли дослідники різних наукових шкіл і національних академічних традицій (Микола Вегеш, Степан Віднянський, Андріана Генці, Неля Жулканич, Володимир Задорожний, Михайло Зан, Віктор Кічера, Михайло Лендел, Світлана Мельник, Оршоя Мілован, Йосип Молнар, Стефан Молнар, Юрій Останець, Роман Офіцинський, Ален Панов, Аттіла Папп З., Іван Пенцкофер, Галина Розлуцька, Іванна Скиба, Ласло Сорко, Маріан Токар, Чілла Фединець, Надія Ференц, Степан Черничко, Федір Шандор, Томаш Шторк), що надало праці міждисциплінарного й поліфонічного характеру. У книжці послідовно окреслено стрижневі вектори спільних і водночас асиметричних устремлінь українського та угорського народів у політичній, культурній, освітній і символічній сферах. Особливої ваги набуває аналіз повсякденних практик співжиття, які

¹⁵⁸ Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура; [під ред. М. Вегеша, Ч. Фединець]. Ужгород: Видавництво «Ліра», 2010. 720 с.; Kárpátalja 1919–2009: történelem, politika, kultúra; [főszerk.: Fedinec Csilla, Vehes Mikola]. Budapest: Argumentum, MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézete, 2010. 640 o.

дозволяють вийти за межі офіційних історіографічних схем і простежити формування локальних ідентичностей у реальному соціальному просторі. У такий спосіб видання слугує важливим імагологічним ресурсом для розуміння того, як у свідомості спільнот пограниччя співвідносилися образи «свого» та «чужого», «близького» та «іншого».

У ХХ столітті Закарпаття функціонувало як політично змінний, але культурно тяглий простір, що в різні періоди було інтегроване до різних державних організмів – Австро-Угорської монархії (до 1918), Чехословацької Республіки (1919–1938), Угорщини (1939–1944), СРСР (1945–1991), а від 1991 року – незалежної України. Кожна з цих політико-адміністративних формацій намагалася інкорпорувати регіон у власну ідеологічну, культурну й мовну модель, що, своєю чергою, активізувало складні духовні змагання численних етнічних спільнот – української, угорської, чеської, словацької, румунської, німецької, болгарської, російської, єврейської, ромської. Закарпаття в цьому сенсі постає не периферією, а лабораторією історії, де в концентрованій формі простежуються механізми взаємодії імперських проектів і локальних ідентичностей. Водночас, попри часту зміну державних кордонів і владних режимів, регіон не втратив своєї внутрішньої культурної тяглості. Як переконливо зауважив дослідник історичного й культурного минулого Закарпаття Олекса Мишанич, територія Українських Карпат «формувався і залишалася однією цілісною структурою, не втрачаючи свого слов'янського, руського, а в нові часи українського характеру»¹⁵⁹. Це твердження є принципово важливим, оскільки воно переводить дискусію про Закарпаття з площини політичної кон'юнктури у площину історичної антропології та культурної спадкоємності. Інтелектуальні підвалини такого бачення було закладено ще у першій половині ХІХ століття уродженцем Закарпаття Юрієм Гуцею-Венеліним (1802–1839) – одним із фундаторів слов'янознавства,

¹⁵⁹ Мишанич О. «Карпаторусинство» – його джерела й еволюція у ХХ ст. Дрогобич : Відродження, 1992. С. 3.

історіографії Карпатського регіону та ранньої ідеї автохтонності місцевого слов'янського населення. У низці фундаментальних праць («О споре между южанами и северянами насчет их россизма», «О песнелюбии славян закарпатских», «Мадярские слова, взятые из русского языка», «Об украинском правописании», «Карпато-русские пословицы», «Несколько слов о россиянах венгерских...») дослідник системно обґрунтовував культурно-мовну самотність руського (українського) населення Карпат і Паннонії.

Методологічно Ю. Гуца-Венелін був близький до ідей Вільгельма фон Гумбольдта, визнаючи мову засобом комунікації й історичною формою буття народу, а географічний простір – чинником довготривалої культурної стабільності. Особливу увагу він приділяв міжетнічним контактам, розглядаючи їх не як доказ вторинності, а як форму взаємодії автохтонної спільноти з історичними сусідами. Принциповою для наукової позиції Ю. Гуца-Венеліна була ідея автохтонності слов'ян Карпатської та Галицької Русі. У праці «Кілька слів про угорських руських...» дослідник аргументовано полемізував з угорською літописною традицією та її пізнішими інтерпретаторами, які заперечували давню присутність слов'ян у Закарпатті. Він послідовно відкидав концепцію, за якою слов'яни нібито з'явилися в Карпатах лише разом із угорськими племенами наприкінці IX століття, наголошуючи на їхній значно давнішій історичній укоріненості. Розвінчуючи ці погляди, Ю. Гуца-Венелін у праці «Топографическое обозрение Дунайской долины» сформулював тезу, що має не лише історичне, а й ідеологічне значення: Русь не була кочовою спільнотою й не потребувала «переходу» через Карпати, оскільки здавна була з ними пов'язана органічно. Таким чином, Карпати постають не стільки бар'єром, скільки простором тривалого культурного проживання, що зумовлює спадкоємність українського елемента в регіоні¹⁶⁰. Отже, історіософська традиція, репрезентована

¹⁶⁰ Пальок В. В., Задорожний В. Є. Деякі питання історії України в працях Ю.І.Венеліна. *Юрій Гуца-Венелін. До 200-річчя від дня народження. Ужгород: Карпати, 2002. С. 88.*

працями Ю. Гуци-Венеліна та продовжена сучасними дослідниками, дозволяє розглядати Закарпаття не як «периферійну територію між імперіями», а як автохтонний український культурний простір з багатошаровою міжетнічною структурою. У цьому контексті набуває повноти аналіз міжкультурних, імагологічних і літературних процесів, зокрема творчості угорськомовних авторів Закарпаття.

В аналогічному історіософському та імагологічному контексті доцільно розглядати й позицію білоруського поета, перекладача, публіциста та літературного критика Максима Богдановича (1891–1917) щодо історичного минулого Закарпаття. Йдеться насамперед про його працю «Угорська Русь» (1914), яка належить до ранніх східнослов'янських спроб осмислення цього регіону як окремого культурно-історичного феномена в межах Центральної Європи. Текст Богдановича – симптоматичний зразок зовнішнього (гетеро-)погляду на Закарпаття, сформованого поза безпосереднім регіональним досвідом, але водночас уважного до мовно-культурних реалій місцевого населення. Попри виразно окреслену проросійську ідеологічну орієнтацію автора¹⁶¹, зумовлену інтелектуальним кліматом початку ХХ століття та панівними тоді панславістськими концепціями, М. Богданович не зводить історію Закарпаття до абстрактної «окраїни» великодержавного простору. Навпаки, його спостереження фіксують принципово важливий для сучасних студій факт – мовно-культурну тяглість українського елемента в регіоні. Знаковим у цьому сенсі є його твердження: «Что касается простого народа, то он и поныне говорит своей стародавней украинской речью»¹⁶². Така позиція, незважаючи на ідеологічні застереження, засвідчує визнання автохтонності української мовної традиції в Закарпатті. Таким чином, навіть у межах зовнішньої,

¹⁶¹ Зимомря М. Закарпатська Україна в колі зацікавлень Максима Богдановича. *М. Зимомря. М. Богданович і Україна. Матеріали і тези доповідей VII наукової конференції з питань білорусько-українських літературних і фольклорних взаємин*. Суми, 1991. С. 14.

¹⁶² Багдановіч М. *Збор твораў*. Мінск, 1968. Т. 2. С. 281.

частково упередженої рецепції, Закарпаття постає не як «мовчазна периферія», а як простір живої народної культури, здатної зберігати власну ідентичність у несприятливих історичних обставинах. Цей аспект надає праці Богдановича особливої джерельної ваги для сучасних досліджень образу України та її західних земель у слов'янському інтелектуальному дискурсі початку ХХ століття.

Водночас Закарпаття вирізняється значною кількістю самобутніх ознак, якщо розглядати його крізь призму паралельних духовних устремлінь етносів, які спільно проживали й творили на цій території. Саме поліетнічність і багатокультурність регіону зумовили його входження до творчих біографій видатних діячів різних національних традицій. У культурній пам'яті угорського народу Закарпаття асоціюється з такими історичними постатями, як Ілона Зріні (1643–1703) та Ференц II Ракоці (1676–1735), чия діяльність пов'язана з антигабсбурзьким визвольним рухом, а також із символами угорського романтизму й національного самоствердження – Шандором Петефі (1823–1849) та Мігаєм Мункачі (1844–1900). До цього пантеону належить і класик угорської літератури ХVІІ століття Іштван Дендеші (1629–1704), уродженець міста над Ужем, творчість якого репрезентує ранній етап формування угорського літературного канону в умовах багатомовного та багатоконфесійного середовища. Його постать особливо показова для розуміння Закарпаття як простору перехрещення авто- й гетерообразів, де локальне походження поєднується з надрегіональною культурною значущістю.

Спроектowana контекстуальна сутність дослідження закономірно спонукає до широких узагальнень, а відтак – до історико-культурного проникнення в сенс емпірично зафіксованих фактів, що функціонують як маркери міжлітературної та міжментальної взаємодії. Така оптика характеризує постать Алмоша Чонгара, який народився 6 вересня 1920 року в Ужгороді. Біографія й творчість А. Чонгара репрезентують тип інтелектуала-посередника між кількома культурними системами. У контексті даного дослідження його особистість викликає особливе

зацікавлення не лише з огляду на власний письменницький доробок, а й у зв'язку з безпосереднім педагогічним впливом на формування Л. Балли як майбутнього митця. А. Чонгар був гімназійним учителем Л. Балли, який забезпечив йому ґрунтовну підготовку з німецької та латинської мов, тим самим заклавши підвалини для подальшої європейської орієнтації світогляду й художнього мислення письменника. Цей факт набуває додаткової ваги, якщо зважити на символічний жест взаємного визнання: до шістдесятиріччя свого колишнього учня А. Чонгар опублікував у берлінській газеті «Sonntag» (1987) прихильний відгук, в якому означив Л. Баллу як «засновника угорської літератури в Карпатській Україні»¹⁶³. Подібне формулювання, попри певну дискусійність, фіксує спробу концептуалізувати регіональне письменство як окрему культурну якість, а не як маргінальне відгалуження «материнської» літератури.

А. Чонгару, угорцеві за національним походженням і закарпатцю за місцем народження, судилося реалізувати себе як німецькомовного письменника, який мешкав і творив у Берліні. У 1930-х роках А. Чонгар студював класичну філологію в Дебреценському університеті, а також у вищих навчальних закладах Мюнхена й Берліна, що сформувало його як фахівця з античної традиції та європейської філософії. 1943 року, прибувши до Берліна як стипендіат фонду імені Вільгельма фон Гумбольдта, А. Чонгар захистив дисертацію, присвячену аналізу філософських концепцій Фрідріха Ніцше, чим увійшов у коло німецького академічного дискурсу. Помітного резонансу в німецькомовному культурному просторі набула його перекладацька діяльність, зокрема переклади творів Жігмонда Моріца та Антала Гідаша, а також упорядковані ним антології угорської новелістики «Оповідєє Угорщина» («Ungarn erzählt», 1954), «Сонце над Дунаєм» («Sonne über der Donau», 1962). Ці видання виконували функцію культурної трансляції, формуючи

¹⁶³ Csongar A. Laszlo Balla. Zu: Sowjet-ungarische Literatur in der Karpato-Ukraine. *Sonntag*. Berlin, 1987. Nr. 34. S. 2.

гетерообраз Угорщини та ширшого карпатського регіону в уявленні німецького читача.

У власній художній творчості А. Чонгар залишався вірним своєму естетичному кредо, згідно з яким майже в кожному тексті німецькою мовою вводив у культурний горизонт реципієнта реалії життя народів карпатського ареалу¹⁶⁴. Такий підхід засвідчує послідовну імагологічну стратегію: репрезентацію «малих» культур через інтимний досвід, автобіографічну оповідь і документально підтверджену пам'ять. Це особливо виразно проступає в зразках автобіографічного письма – «В устах тисяча мов: сповідь мінливого життя» («Mit tausend Zungen: Beichte eines wechsellvollen Lebens», 1984), «Як дівка стала тільцем: прокляття й благословення одного століття» («Wie die Jungfrau zum Stier wurde: Fluch und Segen eines Jahrhunderts», 2006), де приватна історія трансформується в модель європейського ХХ століття.

З погляду імагологічного аналізу найбільш показовою є збірка малої прози «Я кохаю тебе по-угорськи» («Ich liebe dich auf ungarisch», 2008), в якій мова кохання, пам'яті й травми функціонує як маркер культурної ідентичності. На особливу увагу заслуговує використання достовірних документальних ілюстрацій, органічно вплетених у текстову тканину, що підсилює ефект автентичності та перетворює художній наратив на форму культурного свідчення¹⁶⁵. Сповідальні мотиви тут набувають глибокого естетичного та пізнавального значення, висвітлюючи складну динаміку міжнаціональної взаємодії, зокрема в поліетнічному просторі Закарпаття як контактної зони культур.

Окреслюючи означений контекст, органічно пов'язаний із міжетнічною діалогічністю полікультурного пограниччя, доцільно наголосити: символічний «літопис» Закарпаття формувався не лише локальними наративами, а й активною участю

¹⁶⁴ Зимомря М. Життя на сторінках однієї книги. *Acta Hungarica*. 1990. Ужгород, 1992. С. 77.

¹⁶⁵ Neubert W. Mit tausend Zungen. Eine Autobiographie im Verlag der Nation. *Berliner Zeitung*. 1985. 19. April. Freitag. S. 7.

видатних діячів української культури, для яких цей регіон виступав простором культурної проєкції, інтелектуального зацікавлення та імагологічного моделювання. Йдеться про тривалу традицію залучення Закарпаття до загальноукраїнського культурного обігу, що сприяло формуванню позитивного автообразу регіону як складової українського історико-культурного простору. Серед постатей, які вписали власні сторінки в культурну історію краю, слід назвати Якова Головацького (1814–1888), Михайла Драгоманова (1841–1895), Івана Франка (1856–1916), Миколу Садовського (1856–1933), Андрія Алиськевича (1870–1949), Володимира Гнатюка (1871–1926), Спиридона Черкасенка (1876–1940), Василя Пачовського (1878–1942), Олександра Олеся (1878–1944), Володимира Бірчака (1881–1948), Марійку Підгірянку (1881–1963). Їхня присутність у культурному полі Закарпаття не була епізодичною: вона формувала горизонт очікування читача, сприяла рецепції регіону як повноцінного суб'єкта української історії та культури. Водночас українські й угорські культурні традиції багатонаціонального регіону примножували носії різних історичних епох, з-поміж них – Михайло Андрелла (1637–1710), Андрій Бачинський (1732–1809), Михайло Балудянський (1769–1847), Михайло Лучкай (1789–1843), Юрій Гуца-Венелін (1802–1839), Олександр Духнович (1803–1865), Августин Волошин (1874–1946), Йосип Бокшай (1891–1975), Василь Гренджа-Донський (1897–1974), Юлій Боршош-Кум'ятський (1905–1978), Федір Потушняк (1910–1960), Семен Панько (1920–1976), Іван Чендей (1922–2005), Петро Скунець (1942–2007). Через взаємодію цих постатей витворювалася складна мережа авто- та гетерообразів Закарпаття – як регіону співжиття, культурного синтезу й символічного пограниччя.

У цьому зв'язку слушною є позиція В. Васовчик, яка наголошує, що зіставне дослідження рецепції окремих творів або цілісного корпусу письменницької спадщини повинно входити до проблемного поля вивчення угорсько-українських літературних зв'язків. Дослідниця акцентує на принципово важливих складниках рецептивного процесу – нерівномірності засвоєння літературних цінностей у різних регіонах культури-реципієнта та необхідності дотримання

хронологічного підходу до аналізу міжлітературних взаємодій. Адже кожне нове покоління актуалізує художню спадщину минулого відповідно до власних соціокультурних запитів, шукаючи і знаходячи відповіді на злободенні питання своєї сучасності¹⁶⁶. У такій методологічній перспективі осмислення імагологічних вимірів творчості Л. Балли формує ґрунт для багаторівневої рецепції топонімічних і символічних назв Закарпаття, які функціонують як носії колективної пам'яті та ідентичності. Первинна самоназва Карпатської України в українському письменстві набула розгалуженої системи метафоричних означень, що виконують функцію автообразів регіону. Завдяки творчій уяві Михайла Драгоманова, Олександра Олеся, Василя Пачовського, Івана Ірлявського постали образи «Срібної Землі» (В. Пачовський, І. Ірлявський), «Країни зраненого брата» (М. Драгоманов), «Країни див» (О. Олень), в яких поєднуються мотиви втрати, надії та культурної унікальності.

Примітно, що у чеському культурному дискурсі Закарпаття постає крізь призму гетерообразу, сформованого під пером визначного письменника й журналіста Івана Ольбрахта (1882–1952). Під час неодноразових перебувань в Ужгороді, Колочаві та Воловому (нині Міжгір'я) він створив образ «Землі без імені» («*Země bez jména*», 1932), що відображає периферійність і водночас екзистенційну наснаженість регіону в межах центральноєвропейського простору. Подальше вивчення ендемічного історико-етнографічного та соціально-економічного матеріалу зумовило появу публіцистичних нарисів «Гори і сторіччя» («*Hory a staletí*», 1935), циклу оповідань «Голет у долині» («*Golet v údolí*», 1937), а також соціального роману «Микола Шугай – розбійник» («*Nikola Šuhaj loupežník*», 1933), який справедливо вважають «перлиною чеської художньої прози»¹⁶⁷. Міжнародний резонанс цього твору, засвідчений численними перекладами, зокрема

¹⁶⁶ Васовчик В. Ю. Перспективы исследования венгерско-украинских литературных связей. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évfolyam. С. 59.

¹⁶⁷ Zimomrja M. *Internacionalista író. Kárpátontúli ifjúság*. Uzshorod, 1977. December 20. 151. sz. (4272). O. 4.

німецьким перекладом Ергарда Бітнера (1953)¹⁶⁸, підтвердив, що художнє осмислення Закарпаття здатне функціонувати як самодостатнє культурно-історичне явище, інтегроване в європейський імагологічний обіг.

У цьому аспекті принципово важливою є така деталь: до архетипного образу народного ватажка-месника як транснаціонального імагологічного конструктору звертався і Бела Іллеш (1895 – 1975). Творчість відомого угорського романіста репрезентує приклад ідеологічно зумовленого переозначення локального героя в координатах радянського метанаративу. Автор роману «Карпатська рапсодія» («Kárpáti rapszódia», 1939) інтегрує карпатський матеріал у схему класової боротьби, що була нормативною для лівого інтелектуального середовища міжвоєнної доби. Показовим є те, що 1924 року у видавництві «Московський робітник» російською мовою з'явилася його історична повість «Микола Шугай» (переклад Г. Генкеля), що засвідчило не лише рецептивний інтерес до карпатської тематики, а й її ранню ідеологічну апропріацію радянським культурним простором. У цій повісті відбувається радикальна трансформація автохтонного соціального типу опришка: Микола Шугай постає як однозначно позитивний носій «революційної свідомості», борець за «радянську владу», який у фіналі твору вдається до фантазмагоричної легітимації власної місії через символічне «благословення» В. Леніна на організацію соціалістичної революції в Закарпатті. Цей прийом свідчить про насильницьке накладання гетерообразу «правильного» революціонера на локальний історико-культурний матеріал, що нівелює реальні соціальні та етнокультурні контексти регіону. Аналогічні ідеологічні акценти розгорнутої у романі «Карпатська рапсодія», деперсонажі розкладають вогнища на вершинах Карпат, аби «показувати шлях вершиникам Будьонного»¹⁶⁹, і демонстративно «сповідують віру

¹⁶⁸ Olbracht I. Der Räuber Nikola Schuhaj; [Deutsch von Erhard Bittner]. Berlin: Rütten & Loening, 1953. 257 S.

¹⁶⁹ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 208.

Леніна»¹⁷⁰, перетворюючи карпатський ландшафт на символічну декорацію радянського визвольного міфу. Фінальна сцена «благословення» Леніним є імагологічно ключовою, адже вона символічно анулює автохтонну систему цінностей і заміщує її зовнішнім центром смислу. Русин не може бути героєм сам по собі – він стає таким лише після визнання з боку «великої історії», яка в Б. Іллеша ототожнюється з радянським проектом.

У прозі Б. Іллеша імагологічна структура вибудовується за чітко ієрархізованою моделлю, в якій автообраз угорців виконує нормативно-центрально функцію, тоді як гетерообраз русинів (українців Закарпаття) конструюється як периферійний, об'єктний і функціонально підпорядкований. Така асиметрія не є випадковою, а постає наслідком поєднання імперського спадку австро-угорської доби з радянським ідеологічним дискурсом, у межах якого локальна етнічна специфіка допускається лише настільки, наскільки вона підлягає революційній переінтерпретації.

Автообраз угорців у художньому світі Б. Іллеша вибудовується за принципом культурної та історичної суб'єктності. Угорці постають носіями політичної ініціативи, історичної пам'яті та ідеологічної «зрілості», навіть тоді, коли зображуються як соціально пригнічені. Їхня бідність, експлуатація чи маргінальне становище не заперечують статусу історичного агента, а радше підсилюють його, адже угорський персонаж у Б. Іллеша здатен до усвідомлення власної історичної місії. Саме тому в романі «Карпатська рапсодія» угорці органічно інтегруються в радянський визвольний наратив: вони «розуміють» революцію, «впізнають» Леніна, «вірять» у соціалістичне майбутнє. Цей автообраз функціонує як модернізований варіант імперського «культурного старшого брата», трансформованого відповідно до лексики класової боротьби. Навіть коли угорський персонаж висловлює іронічні або критичні репліки щодо власної спільноти, ця критика є внутрішньою і не підважує

¹⁷⁰ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 555.

його символічної вищості. Натомість гетерообраз русинів конструюється за принципом культурної неповноти й історичної вторинності. Русини в текстах Б. Іллеша позбавлені автономної історичної перспективи: вони не формулюють власних політичних цілей, не продукують концептів майбутнього, а їхня участь у подіях зводиться до реактивної поведінки. Навіть у тих випадках, коли русин виступає як соціальний бунтар (образ Миколи Шугая), його протест потребує зовнішньої ідеологічної легітимації, що надходить з «центру» – через радянський, а фактично російсько-більшовицький наратив. Відтак, образ Шугая зазнає подвійної редукції: а) як локальний герой пограниччя він позбавляється етнокультурної самодостатності; б) як революційний персонаж він існує лише в межах нав'язаного ідеологічного сценарію.

Зв'язок Б. Іллеша із Закарпаттям не був суто літературною умовністю: його з регіоном поєднували роки дитинства, проведені в Берегові, що зумовило ранню емоційну й культурну залученість до багатонаціонального середовища краю. Уже в дебютній збірці новел «Погребання Петра Русина» («Ruszin Petra temetése», 1921) письменник запропонував низку художньо переконливих замальовок з життя угорських та українських селян і робітників, де проступає емпатичне сприйняття соціальної нерівності й етнічної строкатості регіону. Натомість у трилогії «Карпатська рапсодія» здійснено спробу панорамного осмислення Закарпаття від початку ХХ століття до 1923 року, тобто періоду зламу імперських і національних парадигм. Текст роману, структурований у трьох частинах – «Молоде вино» («Új bor»), «Люди в лісі» («Erdei emberek»), «Царство Григорія Жатковича» («Zsatkovics Gergely királysága»), – поєднує елементи історичної хроніки, соціального роману та новелістичного письма. Вкраплення гумористичних епізодів і стилістично завершених новел виконує функцію імагологічної деталізації мікросвіту багатонаціонального краю напередодні Першої світової війни в умовах Австро-Угорської монархії. Показовою є репліка персонажа Довготелесого Гозеліца, яка водночас іронізує над етнічними відмінностями й підкреслює універсальність соціальної нужди:

«Угорець посипає свій хліб червоним перцем. Єврей мастить його часником. Русин їсть просто сухий хліб. Але порожній шлунок у кожного голодного пеметинця бурчить тільки однією мовою»¹⁷¹.

Тривалий характер угорсько-українських контактів, традиція яких сягає середньовіччя, не означав їхньої безконфліктності або автоматичного формування позитивних гетерообразів. Навпаки, роман Б. Іллеша фіксує численні вияви ієрархічного мислення та етнокультурних упереджень, що були типовими для пізньоімперського дискурсу. Це виразно проступає в епізоді з відвідуванням сваялівської школи інспектором Немети з Берегова, де проголошується теза про «культурну перевагу угорської раси», а русини характеризуються як «нездатні засвоїти найелементарніші знання»: «Сваялівська школа, – звернувся до нього в присутності усього класу Ороді, – дає красномовний доказ культурної переваги угорської раси. В класі сидять разом і отримують однакове виховання угорські, єврейські і русинські діти. Угорські діти, пане інспекторе, вчать добре. Євреї – посередньо. А русини нездатні засвоїти найелементарніші знання»¹⁷². Отже, дискримінаційний гетерообраз русинів додатково легітимується через освітній і адміністративний дискурс. Репліка про «нездатність русинів до елементарних знань» відтворює колоніальний тип мислення, в якому культурна відмінність інтерпретується як антропологічна вада. Важливо, що цей дискурс не піддається в романі принциповій деконструкції, а функціонує як «реалістичний» елемент історичного тла. Подібні сцени функціонують у тексті як репрезентації дискримінаційних гетерообразів, легітимованих освітніми та адміністративними інституціями.

Відсутність ґрунтовних і збалансованих знань про Закарпаття й Україну загалом сприяв укоріненню стійких стереотипів, дієвість яких посилювалася культурною нечутливістю та асиметрією

¹⁷¹ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 261.

¹⁷² Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 67.

влади. У фольклорі й повсякденному мовленні різних національних груп краю це виявлялося у принизливих етнонімічних штампах, які в романі стають маркерами ксенофобного дискурсу. Так у романі учитель угорської школи оповідає дітям про національно-визвольну війну угорського народу упродовж 1703–1711 під проводом Ференца Ракоці, використовуючи прислів'я «*tót nem ember, kása nem étel*» («словак – не людина, каша – не їжа»¹⁷³). Б. Ілlesh фіксує ці етнонімічні штампи, відтворюючи механізм їхнього «перекладання» з однієї етнічної групи на іншу, що засвідчує рухливість гетерообразів у поліетнічному середовищі пограниччя. Водночас відсутність чіткої авторської дистанції перетворює ці вислови на елемент мовчазної нормалізації етнічної ієрархії. У підсумку імагологічна модель Б. Ілleshа ґрунтується на асиметричному співвідношенні «свого» й «чужого», де: а) угорці репрезентуються як історично повноцінний, рефлексивний і культурно легітимний колективний суб'єкт (автообраз); б) русини постають як етнографічний матеріал, соціальний фон або ідеологічно перевихований «інший» (гетерообраз). Ця модель не лише віддзеркалює індивідуальну позицію письменника, а й репродукує ширший центрально-європейський дискурс ХХ століття, в якому пограничні спільноти розглядалися як об'єкти історичного проектування.

Теоретичним підґрунтям аналізу імагологічних конструкцій у художньому дискурсі Б. Ілleshа є концепція стереотипу як когнітивного механізму редукації складної соціальної реальності. Свого часу відомий американський есеїст і соціальний філософ Волтер Ліппманн (1889–1974) пов'язував появу стереотипів із природною схильністю людини до узагальнення, селекції та спрощення знання про навколишній світ, наголошуючи, що індивід бачить не саму реальність, а сконструйовану її картину¹⁷⁴. Ці ментальні схеми полегшують орієнтацію в соціумі, виконують нормативну

¹⁷³ Illés B. *Kárpáti rapszódia: regény*; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 73.

¹⁷⁴ Lippmann W. *Public Opinion*. Minneapolis: Filiquarian Pub Llc, 2007. P. 88–89.

функцію, закріплюючи ієрархії «свого» й «чужого». У свою чергу, угорський дослідник Шандор Фогел, аналізуючи трансільванський культурний простір, у студії «Трансільванія: міф і реальність. Змінність усвідомлення трансільванців» («Transylvania: Myth and Reality. Changing Awareness of Transylvanian», 1995) переконливо довів, що механізми авто- й гетеростереотипізації є структуроутворювальними чинниками формування колективної ідентичності, особливо в умовах багатонаціональних регіонів пограниччя¹⁷⁵. Саме в таких зонах «перехресної пам'яті» стереотипи не зникають, а набувають гнучких, адаптивних форм, змінюючись залежно від політичного та ідеологічного контексту.

Імагологічні дослідження, спираючись на художню літературу як на «лабораторію культурних уявлень», дають змогу верифікувати ці стереотипи не на рівні декларацій, а в площині наративних стратегій і образних систем. У цьому сенсі трилогія Б. Іллеша «Карпатська рапсодія» є потужним імагологічним документом, в якому зафіксовано модель сприйняття українців Закарпаття (русинів) угорським автором у межах радянсько-ідеологічної парадигми. На поверхневому рівні наративу гетерообраз українців у Б. Іллеша часто подається в позитивному, емпатійному ключі, що може створювати ілюзію симетричного міжетнічного діалогу. Так, герої-українці з оточення Гейзи Балінта – «мамка і нянька Маруся..., яку до чотирьох років я любив більше, ніж матір»¹⁷⁶; її син Микола Петрушевич, «хороший хлопчина, просто навіть не віриться, що він русин»¹⁷⁷, – функціонують як образи «доброго Іншого». Таким є й закоханий у «безсмертні вірші Шевченка»¹⁷⁸ «широкоплечий чоловік» коваль Михалко-ведмедник, змальований через

¹⁷⁵ Vogel S. *Transylvania: Myth and Reality. Changing Awareness of Transylvanian*. S. Vogel. *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*; [ed. by André Gerrits, Nanci Adler]. Amsterdam-Oxford-New York-Tokyo: North-Holland, 1995. P. 83.

¹⁷⁶ Illés B. *Kárpáti rapszódia: regény*; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 33.

¹⁷⁷ Illés B. *Kárpáti rapszódia: regény*; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 62.

¹⁷⁸ Illés B. *Kárpáti rapszódia: regény*; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 353.

гіперболізовану фізичну силу й «природну» шляхетність: «...риси його обличчя були такими твердими і різкими, що здавалося ніби вони вирізьблені з дубу або витесані з каменю; але суворість цього обличчя пом'якшувалася великими, блакитними, як волошки, усміхненими очима»¹⁷⁹. Однак на глибинному рівні ці позитивні гетерообрази мають чітко окреслену функціональну обмеженість. Вони репрезентують не суб'єктів історії, а її емоційно-моральне тло, покликане підсилити гуманістичну легітимацію угорського або радянського нарративу. Їхня культурна цінність у тексті визначається не стільки самодостатністю, скільки здатністю викликати симпатію та співчуття з боку угорського читача. Таким чином, позитивний гетерообраз не руйнує ієрархії, а лише «пом'якшує» її.

Показовим є те, що художній світ Б. Іллеша послідовно конструє образ Закарпаття як «краю лиха й історичної безпорадності», території перманентного страждання, яка нібито не здатна самостійно продукувати модерні політичні проекти. У цьому контексті будь-які форми українського державотворчого мислення (1918–1939) – Руська Країна, Підкарпатська Русь, Підкарпатська Україна, Карпатська Україна – трактуються як штучні, зовнішньо інспіровані або відверто реакційні утворення. В розумінні Б. Іллеша – творця персонажа капітана Алексея Гусева як «зразкового сталінського героя» (А. Ф. Клімо)¹⁸⁰ – втілення в життя цього прагнення можливе було тільки у структурі союзу радянських республік, де він бачив також і Угорщину. Ідея української політичної суб'єктності редукується до карикатурної змови «західних сил», що яскраво проступає в іронічному описі зборів Центральної Руської Народної Ради 8 травня 1919 року: «Ми знаємо, що ці так звані «національні збори» мали метою перешкодити народові Підкарпатського краю заявити про своє бажання приєднатися до Радянської

¹⁷⁹ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 273.

¹⁸⁰ Klimó Á. v. Vom Mars bis an die Donau. Der Rittmeister Alexej Gussew. *Sozialistische Helden: eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*; [hrsg. von Silke Satjukow, Rainer Gries]. Berlin: Links, 2002. S. 226.

України. Ми знаємо, що американці наказали скликати ці збори і що ухвалена в Ужгороді резолюція була складена у Вашингтоні»¹⁸¹. Риторика «вашингтонської резолюції» є класичним прикладом імагологічної делегітимації, коли національний рух позбавляється внутрішньої мотивації й зображується як інструмент чужих геополітичних інтересів.

Зримо карикатурним у романі є постать Григорія Жатковича – прототипа Юрія Жатковича (1885–1921), видатного закарпатського етнографа, письменника, літературознавця, перекладача, політичного діяча. У романі Жаткович художньо трансформований до гротескного образу авантюриста й «маріонетки капіталу». Б. Іллеш послідовно демонтує реальний історичний образ українського інтелектуала й політика, замінюючи його стереотипом космополітичного ділка, який нібито служить американському імперіалізму та корпорації «General Motors». Цей прийом є класичним прикладом імагологічної інверсії, коли Інший не просто «чужий», а ідеологічно небезпечний. Отже, імагологічне прочитання роману «Карпатська рапсодія» засвідчує принципову асиметрію: – позитивні гетерообрази українців мають емоційно-етнографічний, але не політичний статус; – українська ідентичність допускається лише в межах радянської наднаціональної матриці; – будь-яка спроба автономного державотворчого мислення дискредитується через іронію, гротеск або конспірологічні наративи.

Наведення емпірично зіставних фактів у дослідженні імагологічних моделей нерідко провокує скептичну реакцію, зумовлену інерцією усталених інтерпретацій. Тому особливої ваги набувають документально підтверджені контакти між ключовими фігурами літературного процесу, які дозволяють простежити механізми трансляції образів і смислів у міжкультурному просторі. У цьому контексті симптоматичним є факт особистого знайомства Л. Балли з Б. Іллешем – письменником, творчість якого істотно

¹⁸¹ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 428.

вплинула на формування зовнішнього образу Закарпаття у ХХ столітті. Б. Іллеш став першим письменником з Угорщини, який у повоєнний період відвідав Закарпаття, що саме по собі мало символічний характер у світлі зміненої політичної конфігурації Центрально-Східної Європи. Як член Спілки радянських письменників він 1954 року отримав офіційний дозвіл на поїздку до Ужгорода, де його супроводжував Л. Балла як локальний культурний посередник, який виконував функцію «перекладача» регіональної пам'яті. Цей контакт є важливим біографічно й методологічно, адже він засвідчує безпосередню взаємодію автообразу й гетерообразу в процесі художнього осмислення краю.

Художньо переосмисливши народні перекази про заховані між гірськими масивами Коциби і Рокозатої скарби легендарного опришка Миколи Шугая, Б. Іллеш долучився до канонізації фольклорного наративу в межах модерної європейської прози. Через цю фігуру письменник репрезентував етнокультурний код українців Закарпаття як частину ширшого центральноєвропейського символічного ландшафту, що значно виходило за межі локального контексту. Важливо підкреслити, що ця репрезентація функціонувала не лише в угорському культурному полі, а набула міжнародного резонансу, зокрема у німецькомовному світі. Так, 1924 року у Франкфурті-на-Майні побачив світ прозовий твір Б. Іллеша «Микола Шугай» («Nikolai Suhaj»)¹⁸² у перекладі Стефана Й. Клайна, що засвідчує ранній інтерес західноєвропейського читача до карпатського регіону як до простору «внутрішньої Європи». Таким чином, Закарпаття почало функціонувати в західному рецептивному полі не як екзотична периферія, а як територія з власною міфопоетичною структурою. Ще масштабнішим був перекладацький резонанс трилогії «Карпатська рапсодія», яка перетворилася на своєрідний «експортний текст» угорської

¹⁸² Illés B. Nikolai Suhaj: Historische Erzählungen aus den Jahren 1920–21; [aus dem Ungarischen übertragen von Stefan J. Klein]. Frankfurt am Main: Der Taifun-Verlag, 1924. 98 S.

радянської літератури. Окрім українськомовних видань (переклади Г. Ігнатовича, 1950; М. Івашковича та І. Мегели, 1987), твір було перекладено болгарською (Д. Бойклев, 1947), російською (М. Зельдович, 1949), чеською (А. Краус, 1949; М. Навратіл, 1973), словацькою (Л. Зубек, 1950), польською (А. Яцковські, 1950), німецькою (Е. Робоц, 1951), нідерландською (Г. І. Тер Лаан, 1956), литовською (К. Янкаускас, 1958), латиською (Е. Судмаліс; Е. Грінберг, 1959), івритом (М. Аві-Шауль, 1959), англійською (Г. Б. Гардош, 1963), в'єтнамською (Л. Х. Гіанг, 1981), словенською (В. Новак, 1982). Така виняткова широта перекладної рецепції свідчить про ідеологічну підтримку тексту в соціалістичному таборі та про його здатність функціонувати як універсалізований наратив про «малий народ» у зоні історичних катаклізмів. У цьому, власне, полягає парадокс внеску Б. Іллеша: попри ідеологічну заангажованість, його тексти реально сприяли руйнуванню примітивних уявлень про Закарпаття як відсталу східну периферію Європи. У масовій західній свідомості міжвоєнного й повоєнного періодів цей регіон часто поставав як простір архаїки, соціальної нерухомості та культурної маргінальності. Натомість художній світ Б. Іллеша, хоч і в ідеологічно обмеженій формі, демонстрував складну багатонаціональну тканину краю, історичну глибину його соціальних конфліктів і людський вимір локальних трагедій. У цьому сенсі його творчість відіграла амбівалентну, але безперечно значущу роль у трансформації імагологічного образу Закарпаття на міжнародному рівні.

Звужені уявлення про представників інших народів, зафіксовані в художній літературі, не є статичними або раз і назавжди закріпленими структурами колективної свідомості. Навпаки, вони функціонують як динамічні імагологічні конструкції, що підлягають переформатуванню, диференціації та ієрархізації залежно від історичного моменту, типу дискурсу та позиції суб'єкта рецепції. Аналіз творчого доробку Б. Іллеша та Л. Балли переконливо демонструє: національні образи формуються в напрузі між синхронічними (ідеологічно та соціально зумовленими) і анахронічними (традиційно-міфологічними) чинниками. Імідж українців

у культурному просторі Угорщини – як у минулі історичні періоди, так і в сучасності – виявляє принципову неоднорідність. Він істотно варіюється залежно від соціального класу реципієнта, його вікової групи, освітнього рівня, регіонального походження та включеності в домінуючі ідеологічні наративи.

Загальнонаціональні стереотипи взаємодіють із локальними, середовищними та професійними уявленнями, утворюючи складну мозаїку авто- й гетерообразів. У цьому сенсі імагологічна перспектива неминуче ускладнюється, адже до «просторових» (географічних, соціологічних, культурних) варіацій додається діахронічний вимір, що безпосередньо впливає на механізми виникнення, трансляції та ревізії стереотипів¹⁸³. Особливо показовим у цьому контексті є звернення до поетичної творчості угорського авангардиста, уродженця Мукачеве Ласла Шафарі (1910–1943), концептуально значущої постаті для українсько-угорського культурного пограниччя. Його лірика репрезентує іншу, неідеологізовану імагологічну модель, у якій Карпатська Україна постає не як об'єкт політичної проєкції, а як екзистенційно пережитий простір. Тематика, насичена образами гірського ландшафту, локальних топонімів і символів прикордонної культури, виразно артикульована в поетичній збірці «Верховина» («Verchovina», 1935). Тут український світ, не редукуючись до соціального типу, осмислюється як органічна частина особистого й поетичного досвіду автора, що принципово відрізняє Л. Шафарі від нормативних наративів міжвоєнної доби. Таким чином, Б. Іллеш і Л. Шафарі репрезентують дві різні, але комплементарні стратегії імагологічного «прочитання» українського світу угорською мовою: перший – у межах ідеологізованої епічної моделі, другий – у формі ліричного, індивідуалізованого авто- і гетерообразу. Обидві постаті є принципово важливими для рецепційного процесу в українсько-угорському дискурсі, адже саме

¹⁸³ Van Heuckelom K. *Złodzieje i złote rączki. Polskie stereotypy w Niderlandach. Postscriptum polonistyczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. Nr 1 (1). S. 103.

завдяки їм український образ перестає бути мовчазним «іншим» і входить у поле активної художньої артикуляції.

До процесу плідотворної рецепції українського образу угорською мовою істотно долучився також Деже Дьїрі (1900–1974) – угорський поет словацького походження, біографія і творчість якого виразно позначені транскультурним характером. У роки Другої світової війни Д. Дьїрі мешкав і працював у Берегові, перебуваючи в безпосередньому контакті з багатонаціональним середовищем Закарпаття. Його поетичні тексти публікувалися на сторінках часопису «Kelet Népe» («Народ Сходу»), який у 1939–1942 роках редагував Жігмонд Моріц – один із ключових представників угорського літературного модернізму. Цей факт додатково засвідчує інституційну відкритість угорського літературного простору до «східних» тем і мотивів. Значного резонансу набула поетична збірка Д. Дьїрі «Дзвінки краєвиди Дунаю» («Zengő Dunatáj», 1957), упорядкована Золтаном Фабрі та Палом Ілку. У ній український (закарпатський) простір інтегрується в ширшу дунайську символічну географію, що дозволяє говорити про подолання вузьконаціональних рамок і формування надрегіонального культурного образу Центральної Європи. Тож імагологічний образ українців в угорській літературі ХХ століття формується як багатовимірний, внутрішньо суперечливий і історично змінний конструкт, в якому ідеологічні схеми, ліричний досвід і транскультурна чутливість перебувають у постійному діалозі.

Формування культурної ідентичності угорськомовного простору на теренах сучасного Закарпаття детермінується мовно-етнічною спадковістю, а також складною геополітичною конфігурацією регіону як багатовекторного пограниччя – українсько-угорського, українсько-словацького, українсько-румунського, українсько-польського. Перехресність кордонів, історичних наративів і символічних географій зумовлює специфічний тип культурної самосвідомості, що формується в умовах постійного співвіднесення «свого» і «чужого», автообразу й гетерообразу, а отже – у площині активної імагологічної взаємодії.

Угорськомовний літературний простір Закарпаття з його вагомими художніми здобутками посідає особливе місце в системі українського письменства, що твориться мовами національних меншин. Йдеться не про периферійне явище, а про органічну складову поліфонічної літературної культури України, яка водночас артикулює власну регіональну ідентичність і вступає в діалог із домінантним українськомовним каноном. Цю тезу переконливо обґрунтував Іван Мегела у програмній розвідці «Хай слово мовлене інакше... Угорська література на Закарпатті» (1986): «Попри невеликій кількості параметри, угорськомовна література розвивається і вшир і вглиб, не канонізуючи досягнуте, не обмежуючись протореними стежками, відкидаючи заяложені образи і стандартизовані художні вирішення. З другого боку, слід відзначити органічність розвитку, вдумливе засвоєння нового, відмову від штучного прискорення, перескакування через певні етапи. І тут варто підкреслити плідність творчої співпраці з українськими колегами по перу. Творче змагання, взаємозбагачення, органічне засвоєння української тематики – показова ознака літературного життя Закарпаття»¹⁸⁴. Спостереження І. Мегели набувають особливої ваги саме в імагологічному контексті, адже дослідник наголошує на відсутності канонізаційного застою, відкритості до експерименту та відмові від стереотипних художніх рішень, підкреслюючи водночас органічність розвитку й уважне засвоєння нового без штучного форсування літературного процесу. Принципово важливою є й теза про плідність творчої співпраці з українськими письменниками, унаслідок чого українська тематика не екзотизується, а внутрішньо інтеріоризується угорськомовним письмом Закарпаття, стаючи частиною його автообразу.

Перебування митця в полікультурному середовищі та його пошуки власної ідентичності на пограниччі як «зоні високої

¹⁸⁴ Мегела І. «Хай слово мовлене інакше...». Угорська література на Закарпатті. *Літературна Україна*. 1986. № 47. 20 листопада. С. 6.

комунікативності» (за визначенням М. Ільницького) постають фундаментальною поетикальною категорією. Така оптика є ключовою для осмислення творчості Л. Балли, в якій пограниччя функціонує як простір символічного порозуміння, а не конфліктної опозиції. Витоки цієї моделі світобачення чітко простежуються вже в ранній поезії Л. Балли, зокрема у вірші «Алея акацій» («Akácfasor, Akácfasor», 1960).

Akácfasor, akácfasor,
hát az vajon igaz talán,
hogy a lomb is másként susog
a határkő két oldalán?
Pacsirta is más nyelven szól
a két falu földje fölött?
A Tisza is más nyelven zúg,
ha mos magyar s' ukrán rögöt?

– Алея акацій, алея тіниста!
Скажи, чи щебечуть по-іншому птиці,
А чи шелестять по-інакшому листя
По різні боки твоєї границі?
А жайвір по-іншому, може, співає,
Коли над землею сусідів тріпоче?
В угорському і українському краї
Невже не однаково Тиса хлюпоче?

Dehogy igaz, dehogy igaz...
Madárnak csak egy a nyelve,
lombsusogás, folyózúgás,
az se oszlik nemzetekre,
ez a föld is egyként eltart
minden népet, nemzetséget,
csak az ember szól itt másként,
de érezni – egyet érez.¹⁸⁵

– О ні, – відповіла алея акацій, –
У вільної птиці одна тільки мова.
Однакову пісню для здружених націй
Співає ріка і шепоче діброва.
Та ж сама земля їх годує, що поряд
Усі вони чесно її обробляють.
На різних лиш мовах сусіди говорять.
Та прагнуть одного, одне почувають.¹⁸⁶

Л. Балла свідомо обирає природні універсалії – дерево, птаха, ріку, землю – як наднаціональні маркери буття, через які деконструється політична умовність кордону. Риторичні запитання першої строфи актуалізують стереотипне уявлення про «інакшість» по той бік межі, однак у другій частині тексту відбувається його принципове зняття: природа не знає мовних, етнічних чи державних поділів; відмінність локалізується виключно у сфері людського

¹⁸⁵ Balla L. Nyári lángok. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv- és Lapkiadó, 1961. O. 28–29.

¹⁸⁶ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 30–31.

мовлення, а не екзистенційного досвіду. В імагологічному сенсі цей поетичний жест є надзвичайно промовистим: Л. Балла не протиставляє автообраз угорця гетерообразу українця, автор вибудовує модель спільного антропологічного ґрунту, де емоційна, етична й трудова солідарність переважає над мовною диференціацією. Отже, угорськомовний суб'єкт мовлення не дистанціюється від українського світу, а вписує себе в нього як рівноправного співмешканця спільного простору. Український переклад Анатолія Арсірія (1921–1995): додатково підсилює цей ефект, адже зберігає інтонаційну рівновагу оригіналу та його гуманістичний пафос, сприяючи двосторонній рецепції тексту в українсько-угорському культурному діалозі. У такий спосіб поезія Л. Балли стає етичним маніфестом пограничної свідомості, що протистоїть національним редукціям і репресивним моделям ідентичності.

Проблему мультикультурності як визначального чинника міжлітературної взаємодії доцільно розглядати крізь призму творчої постаті Ласла Балли – митця пограниччя, для якого «інтеркультурна компетенція»¹⁸⁷ була не набутою навичкою, а екзистенційною даністю, сформованою в умовах постійного перебування в іншомовному, багатоконфесійному й поліетнічному середовищі. У цьому сенсі Л. Балла репрезентує тип письменника, ідентичність якого конструюється в режимі перманентного діалогу культур, що є характерним для регіонів історичного пограниччя Центрально-Східної Європи. Поняття «інтеркультурна компетенція» сформувалося на перетині культурології, соціолінгвістики, антропології та теорії комунікації і нині посідає ключове місце в гуманітарному знанні, що осмислює механізми взаємодії культур у глобалізованому й транснаціональному світі. У найзагальнішому розумінні воно означає здатність індивіда ефективно, рефлексивно й етично взаємодіяти з носіями інших культур, усвідомлюючи як власні культурні установки, так і культурну зумовленість

¹⁸⁷ Bolten J. Interkulturowa kompetencja; [przekład z języka niemieckiego i wprowadzenie B. Andrzejewskiego]. Poznań, 2006. 184 s.

Іншого. Класичне визначення інтеркультурної компетенції запропонував Майкл Байрам, який розглядає її як комплекс знань (savoirs), умінь (savoir-faire), установок (savoir-être) та критичної культурної свідомості (savoir s'engager), що дають змогу суб'єкту не лише комунікувати між культурами, а й критично оцінювати власні й чужі цінності без редукації до етноцентризму¹⁸⁸. Важливо, що у цій моделі інтеркультурна компетенція виходить за межі мовної вправності й набуває чітко окресленого етичного та рефлексивного виміру.

У гуманітарному дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століття поняття інтеркультурної компетенції було суттєво розширене завдяки працям Клер Крамш, яка наголошує на символічному характері міжкультурної комунікації. На думку дослідниці, інтеркультурно компетентний суб'єкт перебуває в «третьому просторі» («third place») – позамежному щодо бінарної опозиції «свій / чужий», де відбувається переосмислення ідентичностей, мовних практик і культурних значень¹⁸⁹. Цей «третій простір» особливо релевантний для письменників пограниччя, творчість яких не зводиться до репрезентації однієї національної перспективи. Для літературознавства й імагології принципово важливою є трансформація поняття інтеркультурної компетенції з комунікативної категорії в естетичну й поетологічну. У художньому тексті вона виявляється як здатність автора: – усвідомлювати умовність автообразу власної спільноти; – уникати редукативної гетерообразної екзотизації або демонізації Іншого; – репрезентувати культурну відмінність у режимі діалогу, а не ієрархії; вибудовувати нарativi множинної ідентичності, що не потребують остаточного синтезу. У цьому сенсі інтеркультурна компетенція тісно пов'язана з імагологічним принципом деконструкції національних стереотипів, оскільки передбачає рефлексивне дистанціювання автора

¹⁸⁸ Byram M. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. P. 88–90.

¹⁸⁹ Kramsch C. *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1993. P. 233–257.

від усталених авто- та гетерообразів і здатність до їх критичного перегляду. Вона не скасовує національної ідентичності, але переводить її з площини «природної даності» у площину культурної конструкції.

У контексті літератур пограниччя (зокрема закарпатського регіону) інтеркультурна компетенція набуває ще одного виміру – екзистенційного. Тут вона є не лише теоретичною категорією, а й способом буття в умовах перетину мов, конфесій, історичних пам'ятей і політичних наративів. Письменник такого типу не «перекладає» одну культуру мовою іншої, а мешкає між ними, трансформуючи цей досвід у художню форму. У такому розумінні інтеркультурну компетенцію слід тлумачити як ключову характеристику творчості Л. Балли. Вона проявляється не у декларативному проголошенні мультикультурності, а в самій структурі його поетики – у виборі тем, образів, мовних рішень, у відмові від конфліктної дихотомії «ми / вони» та в утвердженні етики співприсутності.

Внутрішня «розколотість» між різними мовами, віросповіданнями, звичаями, традиціями й культурними кодами, яку зазвичай трактують як травматичний чинник¹⁹⁰, у художньому світі Л. Балли переосмислюється як ресурс етичної й естетичної продуктивності. Письменник цілеспрямовано трансформує досвід множинної належності у модель толерантного світосприйняття, в основі якого лежить принципова відмова від ототожнення категорій «чуже / інше» з поняттями «вороже / антагоністичне». Така позиція корелює з сучасними гуманітарними інтерпретаціями толерантності (лат. *tolerantia* – терпіння, прийняття, здатність до розуміння), що виходять за межі пасивної терпимості й утверджують активне визнання культурної різниці¹⁹¹. Це спрямування виявляється плідним для

¹⁹⁰ Evans-Campbell T. Historical trauma in American Indian/Native American communities: A multilevel framework for exploring adverse health outcomes. *Journal of Transcultural Nursing*. 2008. Issue 19(4). P. 316–338.

¹⁹¹ Galeotti A. E. The range of toleration: From toleration as recognition back to disrespectful tolerance. *Philosophy & Social Criticism*. 2014. Issue 40 (9). P. 93–110.

значної частини сучасних письменників Закарпаття – регіону, в якому багатоміжова співприсутність різних етносів і культур сформувала унікальний тип культурної чутливості. У процесі міжкультурної комунікації митці запозичують художні моделі, продукуючи нові способи самоусвідомлення, що дають змогу відповідати на складні питання ідентичності: як поєднати повагу до власної традиції з відкритістю до іншого, як визнати власну інакшість, не перетворюючи її на маркер ізоляції, як окреслити своє «Я» у поліфонічному культурному середовищі. Л. Балла є одним із найрепрезентативніших прикладів такого типу художнього мислення.

Дієвість угорськомовного письменства Закарпаття зберігає виразну контекстуальну суголосність із запитамі гуманітарних наук ХХІ століття, зокрема з огляду на зростаючу вагомість художньо-естетичного осмислення міжнаціональних літературних контактів, механізмів культурної спадковості, а також складної взаємодії традиції й новаторства в умовах глобалізованого світу. Особливої уваги заслуговує концепт «угорськомовного простору» як доміантного чинника на сучасному етапі функціонування множинних гуманітарних парадигм, пов'язаних із поняттям «простір». Йдеться не лише про географічну локалізацію, а про складну систему взаємопов'язаних площин, серед яких геополітичний, транснаціональний, європейський, етногеографічний, пострадянський, регіональний, мовний, культурний, інтелектуальний, медіа-та економічний простори¹⁹². Усі вони перетинаються в досвіді пограничного письма, формуючи багатомірне поле ідентичності, в якому література виконує роль інтегративного механізму. Отже, творчість Л. Балли доцільно інтерпретувати як художню модель інтеркультурної медіації, де мультикультурність функціонує як глибинний структурний принцип поетики, що поєднує етичну настанову толерантності з естетикою діалогу та відкритості.

¹⁹² Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова. Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. С. 127.

У цьому полягає її тривка актуальність і наукова продуктивність для сучасних міжлітературних та імагологічних студій.

В епоху, на яку припали ключові віхи життя та творчої самореалізації Л. Балли, домінантним регулятором культурної та ідентифікаційної динаміки був не геополітичний, а етногеографічний простір. Йдеться про простір повсякденного співжиття, локальних практик, мовних контактів і колективних уявлень, що формувалися незалежно від мінливих державних кордонів. На відміну від геополітичного простору, який у міжвоєнний та повоєнний періоди зазнав радикальної деструкції разом із розпадом Австро-Угорщини, етногеографічний простір Закарпаття виявився значно стійкішим і тривкішим у часі. Геополітичний простір, стрижні якого були пов'язані з угорськомовним культурно-політичним ареалом колишньої імперії, справді втратив статус визначального чинника. Водночас його культурні й символічні релікти не зникли безслідно, а продовжували функціонувати у формі освітніх традицій, мовної тягlosti, літературних канонів і моделей інтелектуальної поведінки. У цьому плані вплив угорського культурного спадку на суспільно-політичне життя Закарпаття був амбівалентним, але переважно конструктивним, оскільки сприяв збереженню високого рівня культурної самосвідомості без прямого імперського тиску.

Принципово важливо підкреслити, що у випадку Л. Балли не йдеться про «культуртрегерство» у класичному, ієрархічному значенні цього поняття, яке передбачає одностороннє «цивілізаційне місіонерство»¹⁹³. Натомість його діяльність слід інтерпретувати як форму горизонтального міжкультурного посередництва, що ґрунтується на взаємному перекладі досвідів, символів і пам'ятей різних етнокультурних спільнот пограниччя. У такому значенні Л. Балла постає як активний агент міжкультурного обміну, а не як носій нормативної культурної моделі. У залежності від конкретно-історичних обставин кордони – як територіальні, так і ментальні – можуть виконувати функції розмежування, інтеграції або ж символічного

¹⁹³ Said E. W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993. P. 10–14.

поєднання. Для Л. Балли кордон функціонував як зона напруженої комунікації, де відбувалося формування складної, багатовимірної ідентичності.

Л. Балла вільно володів як угорською, так і українською мовами. Проте після 1944 року мовою його художнього самовираження є винятково угорська – мова родинної традиції, колективної пам'яті та культурної спадковості. Цей вибір не був актом ізоляції чи відмови від іншої культури, а радше формою внутрішньої рівноваги між відкритістю та самозбереженням. Йдеться про контрапункт життєвої стратегії: залишатися собою в умовах постійного міжкультурного перетину, не розчиняючись в інакшості. Ключовою для розуміння цієї позиції є категорія «родової пам'яті», яка в творчості та самоосмисленні Л. Балли набуває майже антропологічного статусу. В одному з інтерв'ю він формулює це так: «Я відчуваю оті десятки поколінь своїх предків. Я не вірю у спіритуалізм, але вірю, що є продуктом тих поколінь і вони у мені живуть. В цьому сенсі я відчуваю, що я є і мій батько, і мій дід, і далі углиб часів. І це накладає обов'язок. Вони інколи командують мною через цю генну пам'ять. Може, я деколи роблю не те, що сам хотів би, а те, що вони наказують»¹⁹⁴. Це висловлювання дозволяє трактувати родову пам'ять як внутрішній етичний імператив, що регулює не лише особисті вчинки, а й художні рішення автора. Таким чином, індивідуальна ідентичність у Л. Балли постає як форма відповідальності перед попередніми поколіннями. Зазначений тип причетності характеризує угорську спільноту Закарпаття загалом. Угорська мова в цьому контексті виконує подвійну функцію: вона є водночас основним інтегруючим чинником внутрішньої солідарності та маркером відмінності у багатонаціональному середовищі. Через мову здійснюється передача культурної пам'яті, норм і цінностей, що забезпечують тяглість спільноти в умовах політичної нестабільності та частих змін державної приналежності.

¹⁹⁴ Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19–25 липня. С. 14.

Внутрішню мотивацію творчого й громадянського самовизначення Л. Балли виразно артикульовано вже в його ранній поезії, зокрема у вірші програмного характеру «Борг» («Adósság»), який може бути прочитаний як етичний і культурно-антропологічний маніфест митця.

Így járok most én itten, emberek:
terhel az értem elhullt sok
verejték,
*s lelkem-formáló szeretet, amit
már megköszönni sem tudok
arámnak.*
Hanem vajon csak neki tartozom?
Előlte ezek s ezek éltek értem.
Kit Szapolyai négybe vágatott,
ki csepp földjébe fullasztotta
lelkét,
kinek sírját már méh sem leli meg –
s én minden tettük vállaimon
hondom,
mint száz adósság, lelkemet
sütik...
Ó, bárcsak elég erő volna bennem
másokért adni egész életem,
osztani magam, mindenkinek élni,
hogy elmondhassam: őseim, apám,
kis törlesztésnek fogadjátok tőlem,
*hogy nem tartom meg magamnak
önös
szívvel, mit hosszú századoktól
kaptam,
s előbbviszem a lét örök tüzét,
mit oly szeretve adtatok kezembe*¹⁹⁵.

Ось так тепер між вас ходжу я,
люди:
На совість тягарем важким ляга
*І батьків нім, пролитий ним
у праці.*
*Турботи про насущний хліб для
мене,*
За що довіку борг мені нести.
*Чи ж тільки перед ним
Я у боргу великім?..*
Для мене ще ж до нього сотні тисяч
Звитяжні прадіди боролись проти
гніту.
Вони і Сапояї не скорились,
У битвах за свободу полягли.
О славні предки!..
Не знайти могил їх...
Вони жили й трудилися для мене.
Як сто боргів, великі їхні справи
Лишаються на совісті моїй.
Вогнем століть моє карбують серце.
*Нехай же сили вистачить мені
Віддати усе життя моє народу,
Щоб не для себе жив я, а для всіх,
Щоб міг сказати і дідам, і батьку:
Прийміть мій борг, я сплачую
його!*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Balla L. Nyári lángok. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv- és Lapkiadó, 1961. O. 66–67.

¹⁹⁶ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 19.

Наведені рядки – у вдалому й семантично коректному перекладі Г. Ковалю – дозволяють простежити, як особистісне «Я» поета від самого початку мислиться не автономно, а як похідне від тягlosti поколінь, історичної пам'яті та колективного досвіду спільноти. Ключовим у цій поезії є мотив боргу, який виходить далеко за межі приватно-біографічного переживання. Борг тут не редукується до синівської вдячності батькові, а постає як багаторівнева категорія моральної відповідальності перед «тисячами й тисячами» попередників, імена й могили яких стерті історією. У такий спосіб Л. Балла формує власну модель історичної суб'єктності: індивід усвідомлює себе носієм акумульованої праці, страждань і жертв попередніх поколінь.

Особливо показовою є апеляція до постатей, знищених або маргіналізованих великими наративами історії (згадка про страчених за Сапою). Цей жест має виразно імагологічний вимір, оскільки репрезентує колективний автообраз угорської спільноти як історично скривдженої, але морально стійкої, здатної передавати «вогню буття» наступним поколінням. Поет тут говорить від імені спільноти, беручи на себе роль її морального репрезентанта. Метафора «ста боргів», що «печуть душу», концептуалізує пам'ять як активну, майже фізично відчутну силу, яка не дозволяє митцеві замкнутися в приватному існуванні або естетичному самозадоволенні. Звідси – принципове заперечення егоцентризму: поет прагне «не тримати для себе» те, що було здобуте «довгими століттями». У цій позиції чітко простежується гуманістична етика служіння, споріднена з ідеями Я. Ассмана про культурну пам'ять як форму міжпоколіннього договору¹⁹⁷.

Заявлена в ранньому вірші настанова не лише не зникає, а навпаки – посилюється й концептуально поглиблюється у пізній творчості Л. Балли. У цьому контексті примітною є поезія «Страж вогню» («Tűzvígyázó», 1987), написана вже в умовах історичної

¹⁹⁷ Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 38–40.

втомі ХХ століття та кризи великих ідеологій. Тут мотив боргу трансформується у мотив охорони – не активного героїчного чину, а тривалого, мовчазного пильнування. Образ «мерехтливого вогню морозної ночі» функціонує як концентрований символ культури меншини, що існує в умовах загрози згасання, але зберігається завдяки відповідальності окремих носіїв пам'яті. Завдання поета – не розпалювати пожежу, а вберегти бодай «одну іскру»¹⁹⁸, тобто забезпечити мінімальну, але неперервну тяглість ідентичності. Цей образ корелює з архетипом «вартового культури», що концептуально збігається з образом поета-сторожа у теорії Глорії Анзальдуа, яка розглядає мешканця пограниччя як того, хто перебуває у стані постійного пильнування («la facultad») і бере на себе функцію охорони крихкої гібридної спадщини меншини, зберігаючи її «внутрішнє світло» всупереч загрозі культурного розчинення¹⁹⁹. Таким чином, від твору «Борг» до вірша «Страж вогню» простежується чітка внутрішня логіка творчого розвитку Л. Балли: від усвідомлення історичної зумовленості власного існування – до прийняття відповідальності за збереження культурного сенсу в умовах історичної непевності. Ця етична послідовність і становить глибинне підґрунтя його міжкультурної позиції та гуманістичного світогляду.

Після 1945 року мовна й культурна траєкторія Л. Балли зазнає трансформації, спрямованої на складний процес інтеркультурної переконфігурації особистості митця. Українську мову митець починає вивчати вже в умовах радикально зміненого політичного, соціального та символічного простору Закарпаття, коли саме володіння мовою більшості стає не лише інструментом комунікації, а й маркером нових форм культурної легітимації. Згадуючи цей період, письменник рефлексує його з позицій сформованого творця: «На самому початку українська культура справила на мене

¹⁹⁸ Balla L. *Tűzvigyázó. Napjaink*. 1987. 7. sz. O. 12.

¹⁹⁹ Anzaldúa G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012. P. 78–93.

неоднозначний вплив. Вже до війни я був більш-менш сформованим поетом, який мислив образами, в які втілював свою філософію. А тоді треба було навчитися писати інакше». Це свідчення дозволяє інтерпретувати мовне навчання як досвід певної естетичної та світоглядної напруги між уже усталеною поетичною моделлю мислення й новими культурними кодами. Звідси виникає феномен двоїстої творчої самореалізації: з одного боку, збереження внутрішнього «ядерного» образного мислення, з іншого – необхідність адаптації до іншої символічної системи, іншого ритму історії та іншої ієрархії цінностей. У цьому контексті доречно говорити про формування у Л. Балли інтеркультурної компетенції як здатності діяти між культурами без втрати власної ідентичності, що корелює з сучасними гуманітарними уявленнями про письменника пограниччя як медіатора між авто- й гетерообразами²⁰⁰. Йдеться не лише про проблему вибору оптимальних шляхів взаємодії «Я-особи» у зміненому соціокультурному середовищі, а й про відкриття широкого спектра творчих можливостей: від перекодування власного досвіду до формування нових моделей міжлітературного діалогу.

Творчість Л. Балли стала структуроутворювальним чинником становлення угорськомовної літератури в Україні у повоєнний період, зокрема наприкінці 1940-х – на початку 1960-х років. Цей час позначений переходом від фрагментарного, перекладного існування угорськомовного слова до його інституційного й авторського самоствердження в межах радянського культурного поля Закарпаття. Ключову роль у цьому процесі відіграло створення 1951 року угорської секції при Закарпатському відділенні Спілки письменників України – подія, що мала як організаційне, так і символічне значення. За сприяння поета Юрія Гойди (1919 – 1955), який обіймав посаду відповідального секретаря цього осередку, було закладено інституційну платформу для легітимації угорськомовного письменства як рівноправної складової багатонаціонального

²⁰⁰ Bhabha Homi K. The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994. 285 p.

літературного простору УРСР. Очолив секцію Л. Балла, що засвідчувало його визнання як поета та культурного лідера угорської меншини. До складу секції увійшли Борбала Салаї, Деже Ченгері, Ласло Сенеш, Ласло Шандор – молоді автори, творчість яких лише формувалася.

До появи поетичної збірки Л. Балли «Zengj hangosabban!» («Лунай голосніше!», 1951), виданої під псевдонімом Ласло Бако, угорськомовне літературне життя регіону фактично перебувало в режимі вторинності: публікувалися переважно переклади угорських текстів українською або російською мовами, тоді як оригінальна угорськомовна творчість була маргіналізована. Саме тому поява цієї книжки може бути інтерпретована як акт символічного «повернення голосу» – не лише окремого автора, а й цілої спільноти. Рефлексія цього зламу чітко простежується в авторському самокоментарі, втіленому у поетичному фрагменті, де мотив «нового світу» поєднується з досвідом радикальної часової та ідентифікаційної трансформації:

Őt éve még csak, hogy új világban
élek,
hogy minden lépésem s gondolatom
szabad,
de mégis eltörpült már a régi élet,
az új pedig szinte századokká
dagadt...²⁰¹

П'ять літ в новому світі я живу,
де кожен крок і помисел мій
вільний,
старе моє життя маліє,
нове ж дужчає стократ...
(Переклад Олени Зимомрі)

У цих рядках «відродження» постає як багатовимірний процес: особистісний (звільнення від травматичного досвіду минулого), естетичний (переосмислення поетичної мови) та національно-культурний (реактивація угорського автообразу в нових історичних умовах). Таким чином, Л. Балла, фіксуючи зміну епох, концептуалізує її як розширення часової перспективи, де кілька років життя в новому соціокультурному середовищі «дорівнюють

²⁰¹ Bakó László. Zengj hangosabban! Uzshorod: Kárpátontúli Könyv- és Folyóiratkiadó, 1951. O. 49.

століттям» історичного досвіду спільноти. У цій точці творчість митця набуває програмного характеру, перетворюючись на каталізатор формування угорськокомовної літератури в Україні як автономного, але відкритого до діалогу культурного феномена.

Формування індивідуальної поетики Л. Балли відбувалося в руслі реалістичних традицій угорської лірики ХХ століття, з виразною орієнтацією на фольклорну версифікаційну модель як джерело національної естетичної легітимації. Йдеться насамперед про свідому апеляцію до строфіки з подвійною римою, характерної для угорської народної пісні, що виконує формотворчу та ідентифікаційну функцію – утверджує тяглість між «високою» поезією та колективною усною традицією. Домінантною ознакою ранньої лірики Л. Балли є стриманий, аскетичний спосіб подання ліричного переживання: емоційний імпульс не розгортається у складні метафоричні конструкції, а подається з редукованою експресією, що тяжіє до декларативності. Такий мінімалізм, зумовлений естетичним вибором і нормативними обмеженнями соцреалістичного канону початку 1950-х років, закономірно спричинив критичні зауваги. Цілком слушною у цьому сенсі є оцінка відомого мовознавця Петра Лизанця, який констатував: «...книжка ця має вади, вірші відзначались схематизмом»²⁰². Принципово важливо, що подібну самооцінку демонструє і сам поет, здійснюючи ретроспективну рефлексію власного раннього доробку. У відповіді Сергію Федаці щодо використання псевдоніма Ласло Бако Л. Балла не лише визнає художню обмеженість окремих текстів, а й фіксує розрив між «адаптивним письмом» та автентичним самовираженням: «То були не зовсім добрі вірші. Писав так, як тоді треба було. Думав, що потім буду я, а то ще не я. Сподівався, що потім зможу від цього просто відмовитися. Але з часом зрозумів – це теж частина мого доробку. Тому ні від чого не відмовляюся, не приховую,

²⁰² Лизанець П. Ласло Балла. *Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України*; [упоряд. П. М. Ходанич]. Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. С. 382.

що Бако – то я. А слово те застаріле угорське, означає «кат»²⁰³. Ця формула («ще не я») засвідчує усвідомлення поетом тимчасовості власної ідентичності в умовах ідеологічного тиску. Водночас подальше визнання – «це теж частина мого доробку» – свідчить про етичну й естетичну відповідальність автора за всі стадії творчого становлення.

Символічним є й сам вибір псевдоніма: застаріле угорське слово *báko* («кат») може бути інтерпретоване як іронічна самостигматизація або як знак внутрішнього насильства над власним голосом. Власне, вибір псевдоніма як семіотично навантаженого «імені-ролі» функціонує й як інструмент налаштування первинної рецепції з боку читача. На допороговому рівні сприйняття тексту цей антропонім активує етичну напругу та очікування конфлікту, однак у подальшому читанні трансформується в механізм співучасті, що залучає реципієнта до процесу співтворення смислу. Отже, «кат» у псевдонімному вимірі не стільки карає, скільки «розтинає» мовчання, розкриваючи простір діалогу між автором і спільнотою.

Вже у збірці «У потоці швидкоплинних літ» спостерігаються перші виразні ознаки поетичної емансипації від канонічної строфіки. Серед 62 поезій з'являються два тексти, написані білим віршем, які сам автор означає як «речитативи», тим самим акцентуючи їхній перехідний, експериментальний характер. Йдеться про вірші «Напередодні Нового року» («Éj, újév előtt») та «Спадщина» («Örökség»). Особливо промовистим є другий текст, в якому образ соняшника як наскрізний символ екзистенційної орієнтації на світло, життя й тепло – метафора духовної спадковості та етичної спрямованості, що поступово витісняє схематичну декларативність ранніх віршів.

Попри художню нерівність і нормативну зумовленість дебюту, збірка «Лунай голосніше!» постає як декларативний акт культурної самоназви, тобто як публічне ствердження угорської ідентичності

²⁰³ Федака С. Історія, розказана романістом. *Новини Закарпаття*. 2005. 16 квітня. С. 12.

в радянському контексті повоєнного Закарпаття. В межах ідеологічно регламентованого поля ця знакова книжкова позиція артикулює присутність і суб'єктність угорської спільноти регіону в її етнокультурній відмінності. Цю функцію видання як альтернативного комунікативного каналу переконливо засвідчує рецептивний контекст. Так, Андор Габор у 1951 році на сторінках часопису «Irodalmi Újság» підкреслив, що поетична збірка Балли виконує пізнавально-інтегративну місію, значно ефективнішу за офіційну пропаганду: «Ми, угорці, краще пізнаємо Закарпаття, що за Тисою у Радянському Союзі... Разом з українцями жили й живуть тут у повній злагоді угорці. І ця поетична збірка запевняє нас про це краще, ніж будь-яка пропаганда»²⁰⁴. Таким чином, угорськомовні автори поза межами метрополії вперше отримали інституційно легітимізовану можливість подати імпульси до пізнання та визнання власного художнього універсуму. Прикметно, що цей імпульс передано не прямою декларацією, а опосередковано – через колективні образи праці та трударів, які в соцреалістичному кодї набувають додаткового ідентифікаційного навантаження. Праця тут стає метафорою співпричетності до «нового світу», а водночас – каналом артикуляції власної мовної й культурної відмінності.

Egész boldogságunk ott zengjen
a dalban!
Zengj hangosabban!
Harsogjuk a munka ujjongó dalát!
Fortisszímó!
Hadd hallja örömünk az egész
világ!²⁰⁵

Усе наше щастя нехай лунає
в пісні!
Лунай голосніше!
Вигрім оновленої робочої пісні!
Фортісімо!
Нехай увесь світ нашу радість
почує!

(Переклад Олени Зимомрі)

Поетична інтенція «лунай голосніше» в цьому фрагменті набуває метатекстового значення: це не лише імператив колективної

²⁰⁴ Gábor A. Magyar költő a Szovjetunióban. Bakó László versei. *Irodalmi Újság*. 1951. Szeptember 13. O. 4.

²⁰⁵ Bakó László. Zengj hangosabban! Uzshorod: Kárpátontúli Könyv- és Folyóiratkiadó, 1951. O. 4.

радості, а й формула виходу меншини з тіні – акт символічного «озвучення» власної присутності в поліфонії культур Закарпаття.

Наприкінці 1950-х рр. ХХ ст. Л. Балла, який від 1953 року був членом Спілки письменників України, вийшов за межі суто авторської саморепрезентації й активно долучився до формування критичного та інституційного поля угорськомовного письменства Закарпаття. Його позитивний відгук у київській «Літературній газеті»²⁰⁶ на угорськомовну поетичну збірку Вілмоша Ковача (1927–1979) «Не можна мовчати» («Vallani kell», 1957)²⁰⁷ є симптоматичним як акт міжособистісної підтримки та публічне визнання права угорської літературної мови на повноцінне існування в загальноукраїнському культурному просторі. У ситуації ідеологічно регламентованої багатомовності цей жест набував характеру культурного посередництва та легітимації «малого» літературного голосу. Особливої ваги в цьому контексті набуває постать самого В. Ковача як автора знакового для угорськомовної літератури України соціального роману «І завтра життя» («Holnap is élünk», 1965). До появи цього широкого епічного полотна літературна практика угорськомовних авторів у Закарпатті головно обмежувалася лірикою та малою прозою; роман В. Ковача означив якісний злам, засвідчивши готовність літератури меншини до складних форм соціально-історичного узагальнення. Відтак, ідеться як про індивідуальний творчий здобуток, так і про структурне розширення жанрового горизонту всього літературного процесу.

Комплексний аналіз дозволяє стверджувати: саме 1960–1970-ті рр. стали етапними для розвитку угорськомовної літератури в Україні. Цей період позначений переходом від фази становлення до етапу внутрішньої диференціації та саморефлексії, що виявилось у тематичному розмаїтті, жанрових експериментах і формуванні поколіннєвих груп. Початки цього процесу

²⁰⁶ Бако Ласло. Перша збірка угорського поета. *Літературна газета*. Київ, 1958. 15 липня. С. 3.

²⁰⁷ Kovács V. Vallani kell. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv- és Lapkiadó, 1957. 66 o.

пов'язані з іменами В. Ковача, Ш. Фодо, Л. Балли, М. Томаша, Л. Шафарі, М. Шімона, Ф. Демйена, Л. Кіша, Ш. Яка, П. Ілку, Д. Дьірі, А. Фюліпа, Л. Мейча, К. Шютіва, які разом утворюють своєрідний «канон засновників» угорськомовного літературного простору Закарпаття. Істотну роль у кристалізації цього середовища відіграла літературна студія «Форраш» («Джерело»), що діяла у 1969–1971 рр. Її учасники – Дюла Балла, Ондраш С. Бенедек, Фабіан Ласло Варі, Гейза Фодор, Магда Фюзеші, Йожеф Желіцкі – репрезентували нову генерацію авторів, для яких регіональна проблематика поєднувалася з модернізацією поетики та посиленою увагою до особистісного досвіду. Окремого увиразнення вимагають художні досягнення Борбали Салаї – поетеси й перекладачки, яка істотно розширила канали міжлітературної комунікації; Деже Ченгері – прозаїк, зорієнтованого на соціально-психологічну проблематику; Магди Фюзеші – поетеси з виразною ліричною інтонацією; а також Кароя Балли – поета, драматурга й прозаїка, сина Л. Балли, у творчості якого простежується спадкоємність теми культурної пам'яті та пограничної ідентичності. Загалом діяльність Л. Балли та його сучасників сформувала стійку інфраструктуру угорськомовної літератури в Україні, де критична рефлексія, жанрова повнота й міжкультурна відкритість стали визначальними параметрами подальшого розвитку.

З-поміж представників молодшого покоління угорськомовних авторів України саме Карой Балла постає як фігура, що зуміла вийти за межі регіонального літературного поля й здобути стале, інституційно підтвержене визнання в Угорщині. Це визнання має як символічний, так і канонізаційний вимір, оскільки засвідчене присудженням одних із найпрестижніших національних літературних нагород – премій імені Яноша Араня та Атілі Йожефа, які традиційно маркують входження автора до загальноугорського літературного канону. У випадку К. Балли йдеться про рідкісний приклад успішної інтеграції письменника з позадержавного угорськомовного середовища до «метропольного» культурного простору. Вже дебютна поетична збірка «Почуй музику уві сні»

(«Álmodj zenét», 1979)²⁰⁸ засвідчила сформованість авторського голосу й була прихильно сприйнята угорськомовною читацькою аудиторією по обидва боки кордону. Її поява окреслила індивідуальну поетичну траєкторію К. Балли та активізувала українсько-угорський культурний дискурс, унаочнивши потенціал транскордонної рецепції. Поетична мова збірки вибудовується на перетині різних семіотичних систем: тут відчутне тяжіння до природничо-наукового мислення, яке дисциплінує образ, та до музичної логіки, що визначає ритміку, інтонацію і композицію вірша. Цей синтез зумовлює специфічну «раціональну лірику», де емоція, не розчиняючись у патетиці, набуває чіткої структурної організації.

Показовим для процесу міжлітературної медіації є факт виходу 1989 року в ужгородському видавництві «Карпати» українськомовної книжки К. Балли «Речитативи»²⁰⁹ в авторизованому перекладі з угорської, який здійснив Іван Петровцій. Вибір назви – «речитативи» – акцентує міжмистецьку природу поезики автора, вказуючи на пограничний статус текстів між поезією та музичною формою. Збірці передує програмна передмова Івана Мегели «Стежки до слова», яка виконує функцію інтерпретаційного ключа для українського читача. Характеризуючи змістово-тематичне наповнення поезій, І. Мегела слушно зауважує, що «крізь сувору об'єктивність реального світу щемкою нотою, зворушливою музикою поетичного слова звучить щира сповідь юнацького серця про трепетне, ніжне почуття закоханості»²¹⁰, тим самим окреслюючи домінанту інтимно-екзистенційного переживання, врівноваженого інтелектуальною дистанцією. Висока оцінка поезики К. Балли ґрунтується не лише на естетичних критеріях, а й на глибокому розумінні її імагологічних вимірів: образ «Я» у цих текстах формується

²⁰⁸ Balla K. *Álmodj Zenét. Versek*. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1979. 92 о.

²⁰⁹ Балла К. *Речитативи: поезії*; [авториз. пер. з угор. І. Петровція; передм. «Стежка до слова» І. Мегели]. Київ: Молодь, 1983. 80 с.

²¹⁰ Мегела І. *Стежка до слова. Мегела І. Карой Балла. Речитативи: поезії*; [авториз. пер. з угор. І. Петровція; передм. І. Мегели. Київ: Молодь, 1983. С. 4.

в постійному діалозі з культурним «іншим», без конфліктної опозиції, але з чітким усвідомленням власної ідентичності.

У цьому контексті особливого значення набуває включення поезій К. Балли до антології «Хвиля Балатону: молода угорська поезія»²¹¹, упорядкованої та перекладеної І. Мегелою 1983 року. Антологія виконала функцію символічного «входу» українського угорськомовного автора до простору сучасної угорської поезії, репрезентуючи його не як маргінального «регіонального» митця, а як рівноправного учасника літературного процесу. Варто також наголосити на системній ролі І. Мегели як перекладача й культурного посередника, завдяки якому український читач отримав доступ до широкого корпусу угорської прози й поезії. Йдеться, зокрема, про окремі видання українськомовних перекладів творів Ласла Балли («Зойк мідної пластини»), Ференца Мори («Чарівний козушок»), Ференца Молнара («Розкрадачі вугілля»), Лайоша Надя («У травні 1919 року»), Дюли Ййеша («Фатальне “Ф”»), а також романів Анни Йокаї («Дебет – кредит», у співавторстві з Миколою Лембаком) та Імре Добози (у співавторстві з Севіром Нікіташенком). У сукупності ці перекладацькі практики формують сталий комунікативний міст між українським та угорським літературними просторами, в якому творчість К. Балли посідає одне з ключових місць.

Художній матеріал, що міститься у збірці «Речитативи», у процесі перекладу набув іманентної здатності до автономного функціонування в українському мовному та культурному просторі, що стало можливим завдяки високому рівню інтерпретаційної майстерності І. Петровція. Йдеться не про механічну трансляцію смислів, а про повноцінний акт міжкультурної медіації, у межах якого поетові образи, символи та інтонації К. Балли перекодовано з урахуванням ритміко-інтонаційних і семантичних ресурсів української мови. Факт залучення саме І. Петровція як перекладача є принциповим, адже він відомий в українському літературному

²¹¹ Хвиля Балатону: молода угорська поезія; [пер. з угор., упоряд. І. Мегела; вступ. ст. А. Фодор]. Київ: Молодь, 1983. 197 с.

полі передусім як один із найбільш авторитетних популяризаторів французької поезії, зокрема символістської та постсимволістської традиції²¹². Зокрема, його інтерпретації творів Шарля Бодлера поєднують філологічну точність із чутливістю до метафоричної щільності тексту. Цей досвід безпосередньо позначився і на перекладацькій стратегії у роботі з поезією К. Балли, яка так само вибудовується на принципі смислової концентрації та асоціативної багатозначності.

І. Петровцію вдалося адекватно відтворити складну «словесну мозаїку» поетики К. Балли, орнаментовану, за влучним означенням М. Зимомрі, «асоціативним сплавом тієї чи іншої художньої деталі»²¹³. При цьому переклад не нівелює, а навпаки – увиразнює внутрішню логіку образного мислення автора, дозволяючи українському читачеві сприймати текст не як «чужомовний», а як органічно вмонтований у власну поетичну традицію. Варто наголосити, що ці художні деталі є невідривними від українсько-угорського дискурсу як простору перехресної пам'яті та взаємного символічного розпізнавання. У цьому сенсі переклад І. Петровція актуалізує імагологічний потенціал текстів, в яких національні канони співіснують у режимі діалогу. Показовою ілюстрацією такого діалогічного мислення є вірш «Звернення до поета», де автор апелює до спільного культурного поля двох літератур:

З віршем будь, поете, обережний –
 ...Не твоя ж перша борозенка
 на лану поезії широкім:
 зважуй вчинки, зважуй свої кроки –
 там працюють Петефі й Шевченко!

Спільна поява імен Шандора Петефі та Тараса Шевченка в межах одного образного жесту функціонує тут як концентрований символ рівноправності двох національних поетичних

²¹² Бодлер Ш. Літанії Сатані; [пер. з франц., післямова І. Петровція]. Ужгород, 1994. 148 с.

²¹³ Зимомря М. Художня переконливість поетичних формул. *Відлуння: Творчість молодих*. Ужгород: Карпати, 1985. С. 117.

традицій, що розгортаються на спільному «лані» культури. Отже, переклад І. Петровція, зберігаючи авторський задум, підсилює його, перетворюючи «Речитативи» на простір активної міжкультурної взаємодії, де угорське поетичне слово в українській мові здобуває новий вимір звучання.

Творчість К. Балли сформувала стабільне поле читацької й критичної уваги по обидва боки українсько-угорського кордону, що дало змогу розглядати її не лише як індивідуальний художній феномен, а й як симптом глибших трансформацій у культурі угорської меншини в Україні. Резонанс його текстів в Україні та Угорщині активізував багаторівневий рецепційний процес, у межах якого відбувалося переосмислення критеріїв «периферійності» та «центральноності» літературного письма. Показовою у цьому контексті є різка, проте концептуально вмотивована оцінка Яноша Пенкофера, який, аналізуючи генезу літературного процесу в регіоні, підкреслив: «Перші творчі спроби закарпатських авторів були позначені примітивним і дилетантським рівнем письма та містили чітко виражені елементи запозичення та наслідування. Тільки після знакових змін у вісімдесятих роках відбувся справжній злет інтелектуального та творчого руху. Таким чином, визволення національної самосвідомості та гордості спричинило можливість розглядати закарпатську угорську літературу як самобутнє явище»²¹⁴. Ця позиція, попри її категоричність, точно фіксує переломний момент, коли усвідомлення власної традиції перестає бути похідним від «материнської» культури метрополії і набуває ознаки автономного естетичного мислення.

Якщо на початку 1970-х років й справді складно було говорити про повноцінний, внутрішньо мотивований розвиток літератури, обмеженої ідеологічними рамками та дефіцитом інституційної підтримки, то вже у 1990-х роках виразно окреслюється тенденція до інтенсифікації духовних пошуків і художніх експериментів

²¹⁴ Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2003. O. 5.

угорськомовних авторів України. Цей період позначений переходом від адаптивної до рефлексивної моделі письма, де ключовими стають проблеми пам'яті, ідентичності, пограничного досвіду та історичної відповідальності. Інституційним підтвердженням цього зламу стало поживавлення видавничої діяльності, поява спеціалізованих періодичних видань, зокрема часописів «*Hatodik Sír*» («Шостий свисток») та «*Pánsír*» («Панфлейта»), які виконували функцію платформи для публікацій й простору інтелектуальної самоідентифікації спільноти. У цьому плані вагомим значення набули антологічні проекти, покликані вписати закарпатську угорську літературу у ширший європейський контекст.

Знаковим є той факт, що через два десятиліття після свого дебюту творчі пошуки К. Балли були репрезентовані в німецькомовній антології «Невидимі угорці. Угорська проза – за межами державних кордонів» («*Die unsichtbaren Ungarn. Ungarische Prosa – jenseits der Staatsgrenzen*»)²¹⁵. Заголовок цього видання програмно артикулює проблему «невидимості» культур меншин, водночас надаючи їм символічну присутність у транснаціональному літературному просторі. Включення К. Балли до такого корпусу текстів засвідчує визнання його письма як репрезентативного зразка пограничної літератури, що долає обмеження локальності й набуває загальноєвропейського звучання.

Поруч із творами К. Балли на сторінках названого видання опубліковано також поезії його дружини – Єви Берніцкі. Антологія побачила світ 1999 року у Клагенфурті. Вона містить перекладні тексти десяти авторів, які презентують німецькомовній громадськості здобутки угорського письменства, твореного представниками національних меншин в Румунії (Жолт Ланг, Антал Фюлип, Адам Бодор, Оттіло Болаж), Україні (Карой Балла, Єва Берніцкі), Словаччині (Шандор Ґал, Лойош Ґрендел) та Сербії (Отто Толної, Нандор Ґіон).

²¹⁵ Das Buch der Ränder. Die unsichtbaren Ungarn. Ungarische Prosa – jenseits der Staatsgrenzen; [übersetzt von Irene Rübberdt, Christine Schlosser]. Klagenfurt: Wieser, 1999. 250 S.

Художня манера названих митців виявляє, з одного боку, тісний зв'язок з материнською угорською літературою, а з іншого – закорінення у культурний контекст країн, з якими їх пов'язала доля. Звідси – первинна ознака *імагологічної полівимірності*, яка й спричиняє посилений інтерес до їхнього доробку не тільки в Угорщині чи країнах їхнього походження, але й у Німеччині, Австрії та інших державах Західної Європи. Бо ж вони є носіями оригінальних мистецьких спостережень, свідчень на рівні проникливого осмислення життєвих явищ в умовах певної відірваності від природного для них середовища. Проте не буде перебільшення, якщо стверджувати: у контексті українсько-угорського дискурсу найбільш вагомим свідченням, що висуває епоха як реципієнт, належать Л. Баллі.

Позиція Л. Балли охоплює ціле коло творчих устремлінь. У першу чергу, ідеться про його досягнення як прозаїка, поета, перекладача, публіциста, журналіста, скульптора, видавця, а також драматурга. З-поміж його п'єс найбільшого резонансу здобула драма «Вперед – це куди?» («*Merre van előre?*»), присвяченої боротьбі угорських інтернаціоналістів 1919 року за радянський лад на теренах України. Вона була поставлена режисером О. Шобером у стінах Берегівського міського народного театру наприкінці 70-х рр. ХХ ст. В інтерв'ю з відомим журналістом Василем Ниткою, редактором газети «Новини Закарпаття», автор п'єси пояснив причини звернення до творів цього жанру наступним чином: «Їх покликала до життя насущна проблема. Мені здавалося, що угорський глядач Закарпаття хотів би нарешті побачити на сценах театрів самого себе. От і вдався до драми»²¹⁶. Таким чином, закладена у тексті естетична інформація набула живого інтонаційного звучання та візуального відображення.

Поруч із творами К. Балли на сторінках названого видання було репрезентовано й поезії його дружини – Єви Берніцкі, що істотно розширює імагологічний та гендерний спектр антології, адже

²¹⁶ Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

Йдеться не про поодинокий авторський голос, а про спільний культурний досвід подружжя, сформований у пограничному середовищі. Антологія побачила світ 1999 року у Клагенфурті, що є символічно значущим: саме австрійський культурний простір традиційно виконує роль посередника між Центральною та Південно-Східною Європою. Видання містить перекладні тексти десяти авторів, які презентують німецькомовній громадськості різновекторні здобутки угорського письменства, твореного представниками національних меншин у Румунії (Жолт Ланг, Антал Фюліп, Адам Бодор, Оттіло Болаж), Україні (Карой Балла, Єва Берніцкі), Словаччині (Шандор Гал, Лайош Грендел) та Сербії (Отто Толної, Нандор Гіон). Художня манера названих митців виразно демонструє подвійне культурне вкорінення: з одного боку, тривалу й глибинну спадкоємність щодо «материнської» угорської літератури, а з іншого – інтенсивну взаємодію з соціокультурними й мовними реаліями країн проживання. Саме ця напруга між автообразом (угорської культурної традиції) та гетерообразами «іншого» середовища формує імагологічну полівимірність їхніх текстів, що перетворює локальний досвід меншини на універсально зчитуваний європейський наратив. Відтак посилений інтерес до їхнього доробку з боку німецько- та загалом західноєвропейської критики зумовлений не екзотизацією «периферії», а впізнаваністю пограничного досвіду як модерного стану культури. Ці автори постають носіями унікального типу художнього знання, сформованого в умовах часткової відірваності від «центру» та водночас постійної рефлексії над власною ідентичністю. Проте не буде перебільшенням стверджувати, що у межах українсько-угорського дискурсу найпоследовніші й концептуально найвагоміші свідчення, які епоха «прочитує» як репрезентативні, належать саме Л. Баллі. Його творчість функціонує як своєрідний архів культурної пам'яті угорців Закарпаття, в якому поєднано особистий досвід, історичну рефлексію та колективні уявлення спільноти.

Позиція Л. Балли вирізняється надзвичайною жанровою та медіальною розгалуженістю, охоплюючи прозу, поезію, переклад, публіцистику, журналістику, скульптуру, видавничу діяльність, а також

драматургію. Така багатовимірність творчих устремлінь дозволяє трактувати його не лише як письменника, а як культурного агента пограниччя, що активно формує символічний простір спільноти. З-поміж його драматургічних текстів найбільшого резонансу набула п'єса «Вперед – це куди?» («Merre van elöre?»), присвячена подіям 1919 року та участі угорських інтернаціоналістів у боротьбі за радянський лад на теренах України. Її сценічне втілення режисером О. Шобером у Берегівському міському народному театрі наприкінці 1970-х років стало актом культурної саморепрезентації угорської громади Закарпаття. В інтерв'ю з відомим журналістом Василем Ниткою, редактором газети «Новини Закарпаття», автор пояснював своє звернення до драматургії так: «Їх покликала до життя насущна проблема. Мені здавалося, що угорський глядач Закарпаття хотів би нарешті побачити на сценах театрів самого себе. От і вдався до драми»²¹⁷. Це висловлювання програмно окреслює естетичну й імагологічну функцію театру як простору публічного самопізнання меншини, де літературний текст переходить у сферу живої інтонації, жести та візуального образу, набуваючи потужного комунікативного потенціалу.

Зразки духовних змагань Л. Балли вийшли далеко за межі одномовного функціонування, зазвучавши, крім української, також російською, німецькою та словацькою мовами, що свідчить про трансляційний потенціал його поетичного мислення та про відкритість текстів до міжкультурної рецепції. У своїй сукупності вони формують розгалужену, багаторівневу семіотичну структуру, наповнену екзистенційним, етичним і культурно-пам'яттевим змістом, який актуалізується залежно від мовного та національного коду реципієнта. Інонаціональним координатам творчий доробок Л. Балли еквівалентний насамперед у межах українсько-російсько-угорського дискурсу, де він функціонує як пограничний текст культури, здатний одночасно репрезентувати автообраз

²¹⁷ Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

угорської спільноти Закарпаття та продукувати гетерообрази в очах інших культур. Переклад постає тут не допоміжним, а визначальним механізмом культурної легітимації, адже модель художнього мислення письменника була пізнана, освоєна й канонізована передусім через перекладну інтерпретацію. Аргументованим у цьому сенсі є твердження Г. Сивоконя: «Образ письменника, сформований громадською свідомістю, – може правити за показник авторитетності, соціальної ефективності його роботи. Тут – віра й довіра, тут же, трапляється, – і розчарування чи й одверта зневага»²¹⁸. Ця теза дозволяє трактувати рецепцію Л. Балли як процес формування символічного капіталу автора в іншомовних культурах, де перекладач стає співтворцем імагологічних образів з-під пера письменника.

Входження поетичного доробку Л. Балли у свідомість українськомовного читацького загалу набуло системної та результативної значущості впродовж 1960–1970-х років, що було зумовлено високим рівнем адекватності перекладу та чутливістю перекладачів до поетики оригіналу. Особливої ваги в цьому процесі набули інтерпретації А. Арсірія («Алея акацій», «Чарівний товмач», «В потоці швидкоплинних літ», «Зорепад», «Народився я літом», «Невгамовне серце», «Петунія»), Ю. Шкробинця («Біля могили Шевченка», «Пісня миру», «Дядько Фека», «Ленке Шомі»), М. Ігнатенка («Ластівки», «Солотвино», «Перед головою мумії»), В. Ладижця («Перші ластівки», «Дівчинка Еві», «Весна»), В. Лагоди («Осіння Тиса», «Дайте молот мені»), А. Патруса-Карпатського («Ходив я лісом», «Розтанув сніг», «Весняна прогулянка»), Ю. Петренка («Льодохід», «Милій про вогонь»). Ці переклади не лише відтворювали текст, а й укорінювали його в українському поетичному каноні другої половини ХХ століття.

Факт звернення до текстів Л. Балли авторитетних перекладачів засвідчує їхню естетичну легітимність і поза межами локального

²¹⁸ Сивокін Г. М. Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). Київ: Дніпро, 1984. С. 11.

культурного простору. Це явище можна пояснити, спираючись на теорію полісистем Ітамара Евен-Зоара. Згідно з підходом ученого, перекладна література відіграє ключову роль у формуванні літературного канону, особливо коли національна література або література меншини перебуває на периферії «великої» культурної системи²¹⁹. Залучення творів Л. Балли до перекладу свідчить про їхню інноваційність та здатність заповнювати «порожні» ніші в приймаючій літературній системі, надаючи їм нового статусу та видимості.

Водночас концептуальні спроби системного осмислення моделей художнього мислення Л. Балли – з урахуванням імагологічних, наратологічних і дискурсивних параметрів – у сучасному літературознавстві фактично відсутні. Його спадщина й досі не прочитана як цілісний феномен пограничної культури, актуалізований через проблематику українсько-угорських літературних взаємодій. Саме тому особливої ваги набувають акценти, що поєднують у творчості митця не бінарну опозиційність образів, а їхню комплементарність. Відтак, національні цінності постають не як взаємовиключні, а як спільні та трансцендентні. У цьому аспекті творчість Л. Балли як майстра угорського слова, її дискурсивна й наратологічна природа, ідейно-концептуальні, жанрово-стильові та імагологічні виміри потребують ґрунтовного, міждисциплінарного вивчення з проекцією на інтеграцію доробку митця у ширший європейський контекст літератур пограниччя та культурної трансляції.

* * *

З'ясування стану досліджуваної проблеми в межах порівняльного літературознавства, із залученням імагологічної, рецептивної та інтеркультурної методологій, а саме питання сутності творчості

²¹⁹ Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies [Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, 1990. P. 46–48.

Ласла Балли як феномена пограничної культури та його інтеркультурної компетенції в культурно-історичному контексті українсько-угорського дискурсу, а також механізмів міжетнічної діалогічності у полікультурному середовищі Закарпаття, дало можливість дійти низки узагальнювальних висновків.

Аналіз корпусу дослідницьких джерел засвідчив, що парадигма українсько-угорського міжлітературного діалогу й досі залишається фрагментарно осмисленою в українській гуманітаристиці, а угорськомовне письменство Закарпаття переважно функціонує на периферії національного літературознавчого канону. Ім'я Л. Балли при цьому обґрунтовано пов'язується з інституціоналізацією сучасної угорськомовної літератури в Україні як повноправного складника українського літературного процесу, що історично припадає на кінець 1940-х – початок 1950-х років ХХ століття, тобто на період радикальної трансформації культурної карти регіону.

Явище інтеркультурної компетенції, актуалізоване в дослідженні, постає як комплексна здатність митця функціонувати між кількома культурними кодами без втрати власної ідентичності, охоплюючи мовну чутливість, символічну перекладність досвіду, етичну відкритість до «іншого» та рефлексивну позицію щодо власної культури. Ці параметри визначають систему цінностей художнього світу Л. Балли, формують специфічний простір локалізації подій, образів і вчинків, зумовлюють поліфонічний характер його текстів. Загальномистецькі прийоми у творчості письменника концентрують смислову напругу авторського задуму, а якість його рецепції передбачає синтез поезики, імагології та соціокультурного контексту в єдину художньо-естетичну цілісність.

Оцінка рецепції та способів трактування угорської й української культур у доробку Л. Балли найповніше проступає саме через імагологічний аналіз, оскільки образи «свого» й «іншого» формуються тут не на рівні абстрактних уявлень, а на ґрунті автентичних історичних фактів, побутових реалій, культурних традицій і безпосередніх контактів митця з іншомовним

середовищем. Відповідно до духовних запитів і соціально-історичних умов другої половини ХХ ст. Л. Балла утримував складний баланс між особистими творчими імпульсами та нормативними очікуваннями епохи, надаючи сенсової структури навколишній дійсності та вибудовуючи підґрунтя для соціальної й культурної комунікації між угорцями та українцями в поліетнічному просторі Закарпаття. Таким чином, письменник оригінально уніфікував художню систему образів світу, в основі якої лежать трансцендентні гуманістичні вартості.

Художня світобудова Л. Балли охоплює відкриті, напіввідкриті й закодовані реалії, систему образів, соціокультурні стереотипи та автостереотипи, а також моделі міжлюдських взаємин, характерні для субкультури українсько-угорського пограниччя. Митцеві вдалося художньо переконливо реконструювати соціокультурні концепти, вироблені угорською спільнотою Закарпаття у статусі національної меншини, де внаслідок тривалої історичної інфільтрації сформувався феномен масової двомовності та подвійної/множинної ідентичності. Важливо підкреслити, що етноцентризм угорської меншини в регіоні загалом позбавлений агресивних або ізоляціоністських конотацій, а самототожність Л. Балли, попри її одновимірну угорську основу, не продукує образу «чужого» як ворожого чи антагоністичного.

Л. Балла – виразник угорської художньо-естетичної традиції в умовах позадержавного існування. Адекватне прочитання спадщини митця дозволяє виявити специфіку сприйняття міжнаціональних взаємин на рівні «людина – спільнота – народ – ментальність» у Закарпатті другої половини ХХ століття. Процес формування мистецького образу у різножанрових текстах письменника віддзеркалює складні умови його становлення як митця пограниччя, зумовлюючи жанрову гібридність і нерівновагу голосів українського в угорському та угорського в українському культурних вимірах. Особистісні візії Л. Балли увиразнюють колективний досвід угорців як конкретної етнічної спільноти, а поліелементність його творчих настанов істотно

збагачує міжетнічну діалогічність у полікультурному середовищі народів-сусідів. Отже, проблема осмислення українсько-угорського дискурсу Л. Балли в імагологічному ключі залишається відкритою й методологічно перспективною. У цьому контексті інтеркультурна компетенція письменника постає не додатковою характеристикою, а системоутворювальним принципом його творчості, що визначає її актуальність для сучасних гуманітарних студій.

РОЗДІЛ II

Переклад як форма міжкультурного посередництва у творчій практиці Ласла Балли

Сфера художнього перекладу як структурно складного, поліфункціонального механізму міжкультурної комунікації охоплює багатогранність естетичних, аксіологічних і прагматичних критеріїв, а також систему ідеологічних, історичних та імагологічних детермінант, що визначають спосіб входження одного національного письма в інший культурний простір. У цьому сенсі переклад постає не вторинною репрезентацією, а формою культурного посередництва, здатною як зберігати, так і трансформувати образ «свого» й «чужого» в умовах асиметричних літературних контактів. У такій перспективі доцільно розглядати українсько-угорський міжкультурний діалог, позначений пограничною природою регіону, багатомовністю та історичною травматикою ХХ століття, виразною художньою специфікою першоджерел, що потребують концептуально вивірених перекладацьких рішень. До найбільш активних і концептуально значущих творців цього діалогу належить Ласло Балла як перекладач і культурний медіатор, діяльність якого виходить за межі суто технічного відтворення тексту мовою мети.

Перекладацька практика Л. Балли функціонує як форма інтеркультурної компетенції, у межах якої переклад осмислюється як акт відповідальності перед двома культурами водночас. Творча лабораторія митця передбачала гнучке варіювання функцій перекладу – від комунікативної та інформативної до естетично-компенсаторної й імагологічної, що дозволяло досягати мовної адаптації без редукації культурної відмінності та забезпечувати повноцінну естетичну рецепцію тексту в іншомовному середовищі.

Духовні й художні змагання Л. Балли у різних жанрах – поезії, прозі, драматургії, публіцистиці, а також перекладі як міжжанровій формі – вирізняються високим рівнем стилістичної свідомості, символічної наснаженості та культурної рефлексії. Багатомірність художнього мислення дає підстави виокремлювати його творчий доробок серед інших представників угорськомовного письменства в Україні, оскільки він послідовно інтегрує локальний досвід у ширший центральноєвропейський та східноєвропейський культурний контекст. Поруч із Л. Баллою такі автори, як Карой Балла, Балаж Балог, Золтан Барта, Єва Берніцкі, Шандор Горват, Дйєрдь Дупка, Габор Ерделі, Шандор Імре, Ноємі Керестеш, Бейла Кечкеш, Елемир Кивсегі, Вільмош Ковач, Карло Лустіг, Йожеф Профус, Борбала Салаї, Єва Фінта, Магда Фюзеші, Деже Ченгері, вписали власне індивідуальне «Я» у хроніку літературного процесу Закарпаття, сформувавши поліцентричну модель регіонального угорськомовного письма. Для їхньої творчості характерне жанрове й стилістичне розмаїття, що розгортається на тлі загальноугорської літературної традиції, але водночас укорінене в соціокультурній реальності українського Закарпаття як простору перехрещення мов, ідентичностей і пам'ятей. У цьому плані постать Л. Балли набуває парадигмального значення, оскільки його перекладацька й оригінальна творчість не лише репрезентує угорську літературу в українському культурному полі, а й формує моделі взаємного пізнання, сприяючи зміцненню міжкультурного діалогу та збереженню культурної тяглості угорської спільноти в Україні.

Л. Балла зорієнтований на раціонально вмотивоване й етично відповідальне сприйняття соціокультурних фактів, а відтак – на їхнє художнє опрацювання в координатах національної самооцінки та самокритики, що принципово відрізняє його позицію від наївного етноцентризму чи декларативного космополітизму. Питання про можливу «творчу роздвоєність» митця – як внутрішній конфлікт між «своїм» і «чужим» – у цьому контексті потребує уточнення й концептуального перегляду. Йдеться не про психологічну або ідентифікаційну розколотість, а про свідомо обрану

позицію міжкультурної рефлексії, що ґрунтується на толеруванні й глибокому знанні традицій Іншого, зокрема українського народу. Така позиція безпосередньо корелює з «етикою розбіжності» («ethics of difference») Лоуренса Венуті, який застерігає від асимілятивного перекладу чи культурного привласнення, що стирає особливості Іншого заради комфорту сприйняття власною культурою. За Л. Венуті, етичне посередництво полягає у збереженні «чужості» Іншого, що дозволяє уникнути культурного нарцисизму²²⁰. Здатність до «емпатійної дистанції» – у розумінні сучасної імагології – забезпечує продуктивність міжкультурного діалогу, не руйнуючи при цьому внутрішньої культурної автономії автора. У цьому світлі діяльність Л. Балли постає як реалізація стратегії, спорідненої з принципом «очуження»²²¹ Л. Венуті: митець не намагається «одомашнити» український культурний контекст під угорські канони, а натомість створює простір, де обидві традиції співіснують у своїй автентичній відмінності.

У творчості Л. Балли не простежується ані асимілятивного розчинення в іншій культурі, ані оборонної замкненості; натомість формується модель «інтеркультурної оптики», де художність визначається способом бачення, добором образотворчих засобів і ціннісною ієрархією, а не жорсткою дихотомією «свого» / «чужого». Упродовж 1950–2010-х рр. українська культура справді мала в його особі духовного провідника: з боку України – в угорському культурному просторі, а з боку Угорщини – в українському. Водночас повноцінне визнання цієї ролі в середовищі угорськомовної спільноти Закарпаття відбулося із запізненням, що пояснюється складними історичними, соціально-політичними та регіонально специфічними умовами, характерними саме для цього пограничного регіону. Лише в останні десятиліття постать Л. Балли почала

²²⁰ Venuti L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London; New York: Routledge, 1998. P. 81–82.

²²¹ Venuti L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London; New York: Routledge, 1998. P. 186–188.

осмислюватися не фрагментарно, а системно – як ключова для самоусвідомлення закарпатської угорської культури²²².

У площині перекладацького мистецтва творчий дебют Л. Балли припав на 1950 рік, коли під псевдонімом Ласло Бако з'явилися угорськомовні інтерпретації новел Василя Стефаника (1871–1936)²²³, а також – у співавторстві з Семеном Паньком – переклади малої прози Леся Мартовича (1871–1916)²²⁴. Цей факт є симптоматичним, адже саме тексти В. Стефаника й Л. Мартовича з їхнім екзистенційним трагізмом, селянською антропологією та соціальною заго-стрєністю вимагали від перекладача мовної вправності й глибокої інтеркультурної компетенції. Співпраця Л. Балли з Семеном Паньком (1920–1976) має принципове значення для історії українсько-угорських літературних контактів. Для автора роману «Під синіми Бескидами» (1962), який упродовж 1940–1944 рр. навчався в Будапештському університеті, угорська культура стала співмірною духовною віссю, що корелювала з українським світовідчуттям. Як слушно зауважує В. Поп, С. Панько «уже в ранній своїй поезії звертається до теми Угорщини, де природа нагадує йому рідний край, підтримуючи вигнанця духовно»²²⁵. Ця ремарка цілком релевантна і для розуміння його перекладацьких стратегій. Як перекладач, С. Панько наблизив українському читачеві повісті «Стійкість» (1955) П. Вереша, «Ангела» (1955) Ж. Турі, «День народження» М. Сабо (1965), «Країна хмар» (1966) Ф. Мори, «Хоробрий кравець» (1971) М. Залки, «Переддень» (1972) І. Петроваца. Натомість угорський реципієнт, завдяки спільним перекладацьким зусиллям, отримав змогу ознайомитися не лише з новелістикою Леся Мартовича, а й з оповіданнями Івана Франка, що вийшли угорською

²²² Pál G. Balla László: Azt bünteti, kit szeret. *Acta Academiae Paedagogicae Nyiregyháziensis*. Nyiregyháza, 1992. Tomus 13/E. O. 265.

²²³ Sztefanik V. Elbeszélések; [fordította: Bakó László]. Uzshorod: Könyv- és Újságkiadó, 1950. 32 o.

²²⁴ Martovics L. Elbeszélések; [fordította: Bakó László, Szemen Panjko]. Uzshorod: Könyv- és újságkiadó, 1950. 51 o.

²²⁵ Поп В. С. С. І. Панько в контексті українсько-угорських літературних взаємин. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évf. C. 85.

мовою 1950 року. Тяглисть цієї міжкультурної традиції підтверджує й діяльність Сергія Панька, сина С. Панька, відомого дипломата й культурно-освітнього діяча України. Йому належить низка концептуально важливих перекладів угорської прози, зокрема інтерпретація роману Ференца Шанти «Двадцять годин» (1983), що стала вагомим кроком у рецепції соціально-критичного угорського письма в українському контексті.

Перекладацький внесок Л. Балли у справу зміцнення українсько-угорських міжкультурних взаємин є не лише кількісно значним, а й концептуально визначальним для формування стійкої моделі літературного посередництва в умовах пограниччя²²⁶. Йдеться про переклад як самостійну форму культуротворення, здатну впливати на структуру рецепції, ієрархію цінностей і саму архітектоніку міжнаціонального діалогу. У цьому сенсі перекладацьку діяльність Л. Балли доцільно розглядати в типологічному зіставленні зі спадщиною Пауля Целана (1920–1970) – австрійського поета світового рівня, перекладацька практика якого охоплювала французьку, російську, англійську, румунську, італійську, португальську та єврейську літератури. Таке зіставлення є методологічно виправданим не на рівні формальної подібності, а на рівні функціональної аналогії перекладу як «медіума пам'яті й сенсу», що особливо важливо для культур, травмованих історією ХХ століття. Як слушно зауважив Петро Рихло, один із провідних українських дослідників творчості П. Целана, у розумінні уродженця Чернівців переклад «уже за своєю природою постає як медіум духовних зв'язків, як «меридіан», що єднає віддалені культурні світи, сприяє їх взаємному пізнанню і зближенню»²²⁷.

²²⁶ Басараб В. Антологія Ласло Балли. *Новини Закарпаття*. Ужгород, 1994. 7 травня. С. 15; Вашкеба І. Шевченківський «Кобзар» звучить угорською через Баллівське осмислення. *Ужгород*. 2007. 5 травня. № 17 (430). С. 3; Зимомря М. Шляхами творчого єднання [Про перекладацьку творчість Ласла Балли, Казимира Гурницького, Юрія Шкробинця]. *Вогні комунізму*. 1975. 11 квітня. № 44 (3396). С. 2.

²²⁷ Рихло П. В. Творчість Пауля Целана як інтертекст: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн», 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Чернівці, 2006. С. 151.

Перекладацька практика Л. Балли цілком кореспондує з цією концепцією, оскільки вона не зводиться до репродукції смислу, а каталізує процес повторного осмислення художнього тексту в новій культурній ситуації, надаючи йому додаткового імагологічного та комунікативного виміру.

Переклад у виконанні Л. Балли функціонує як акт вторинної художньої актуалізації, що водночас поглиблює рецепцію першоджерела й трансформує літературне поле мови-реципієнта. Цей підхід засвідчує принципову установку на динамічне розуміння мови, яку не можна трактувати як замкнену, статичну систему. Навпаки, мистецтво інтерпретації переконливо демонструє, що мовна система є гнучкою сукупністю взаємозв'язків, безпосередньо залежною від змін соціальної, історичної та культурної реальності. Ця ідея має глибоке історичне коріння в угорській культурі, зокрема у спадщині Ференца Козінці (1759–1831) – письменника, теоретика перекладу й реформатора мови, для якого угорська та німецька функціонували як рівнозначні культурні коди. Ф. Козінці, як перекладач творів Вільяма Шекспіра, Мольєра, Лоренса Стерна, Готтголда Ефраїма Лессінга, Крістофа Мартіна Віланда, Йоганна Вольфганга Гете, став одним із ключових подвижників модернізації угорської літературної мови, а його діяльність суттєво спричинилася до надання 1844 року угорській мові статусу офіційної в Угорщині²²⁸.

За Ф. Козінці, художня творчість і переклад мають компенсаторну функцію: вони покликані усунути розрив між стрімко трансформованою дійсністю та мовними ресурсами її осмислення. Звідси – стратегічне завдання митця: збагачувати літературну мову, а через неї – оновлювати мовну свідомість спільноти. Переклад у такій парадигмі постає не як технічна операція, а як інструмент культурної еволюції. У цьому контексті цілком

²²⁸ Kazinczy F., Haiman G. Kazinczy és a könyvművészet: Haiman György tanulmánya Kazinczynak Poétai berke szövegének, valamint Kazinczy kezdeményezésére készült rézmetszetek hasonmásával. Budapest: Zrínyi Nyomda, 1981. 207 o.

слухними є міркування Іштвана Фріда, який у фундаментальній праці «Ференц Козінці та німецька література (1780–1795)» наголосив: «...його переклади – це не лише суттєвий внесок у розгортання суспільно-політичних дебатів доби, але й новації на рівні жанру та мови»²²⁹. Автор твору «Шляхи Угорщини» («Magyarország utak», 1831) таким чином заклав модель перекладача як активного суб'єкта культурної історії, що відкриває національну літературу до діалогу зі спорідненими й неспорідненими традиціями. У цю тривалу традицію – від Ф. Козінці через П. Целана – органічно вписується й перекладацька постава Л. Балли, для якого переклад є інструментом інтеркультурної компетенції, способом етичного посередництва та формою відповідальності перед «іншим». Споріднює творця з Ф. Козінці й те, що він вільно почував себе у царині багатьох культур. Крім угорської та української, інтенсивний діалог зі словесністю мовою Гете та Шіллера дозволяв Л. Баллі підтримувати зв'язок з німецькою духовністю – рідною йому за материнською лінією.

Л. Балла вбачав обов'язок перекладача не у формальному «перенесенні змісту» з мови джерела на мову мети, а у відповідальному відтворенні цілісної художньо-сислової організації першотвору, включно з його семантичними напівтонами, ритмомисленням, образною логікою та культурно зумовленими конотаціями. Переклад у його розумінні постає як повноцінний акт інтерпретації, спрямований на збереження і трансляцію ідейно-естетичної складності оригіналу. Ця позиція цілком відповідає нормативним засадам української школи художнього перекладу, в якій перекладач мислиться як співторець. Тож перекладацьку поставу Л. Балли доцільно вписувати у широку традицію українського перекладознавства, що формувалася, зокрема, такими діячами, як І. Франко, П. Куліш, П. Грабовський, М. Старицький, Леся Українка, О. Кобилянська, О. Грицай, М. Рильський, Борис Тен,

²²⁹ Fried I. Ferenc Kazinczy und die deutsche Literatur (1780–1795). *Neohelicon*. Budapest, 1992. Bd. 19. Nr. 1. S. 33.

М. Бажан, М. Лукаш, Г. Кочур, В. Мисик, Д. Загул, І. Костецький, Д. Паламарчук, С. Панько, О. Зуєвський, О. Тарнавський, Д. Білоус, А.-Г. Горбач, І. Качуровський, І. Спех, Д. Павличко, Р. Лубківський, О. Астаф'єв, І. Мегела, П. Рихло, Ю. Ковалів, Р. Радишевський, М. Зимомря, І. Петровцїй, Т. Гаврилів, Л. Мушкетик. Цей перелік не є механічним каноном; він репрезентує ціннісну матрицю перекладу як культурної місії, в основі якої – принцип естетичної еквівалентності та етичної відповідальності перед «іншим» текстом і «іншим» народом.

У зв'язку з досліджуваною проблематикою особливої уваги потребує виокремлення постатей Юрія Шкробинця та Ласла Балли, оскільки саме вони найбільш системно й послідовно працювали на перетині української та угорської літературних традицій. Їхня діяльність формувала стійкий канал міжкультурної комунікації, який забезпечував адекватне входження української літератури в угорський культурний простір і, навпаки, угорської – в український. Перекладацькі рішення обох митців сприяли виробленню реалістично переконливого та художньо повноцінного прочитання оригіналу мовою мети, що особливо важливо для літератур пограниччя, де кожен переклад неминуче набуває імагологічного виміру. Водночас ця принципова позиція Л. Балли не заперечує історичної значущості перекладів, виконаних на основі підрядників, адже в історії світового перекладацького мистецтва зафіксовано чимало прикладів естетично вдалих і культурно впливових трансформацій такого типу. Показовими у цьому сенсі є перекладацькі здобутки Леоніда Первомайського, Петра Скунца, які, працюючи з підрядниками, зуміли створити тексти високої художньої вартості. Проте Л. Балла послідовно й аргументовано оцінював підрядковий переклад як методологічно проблемний, оскільки він, за його переконанням, не здатний забезпечити збереження унікальної образної системи першотвору, а отже – нівелює його стилістичну індивідуальність, національно-культурну специфіку та імагологічні маркери. Йдеться насамперед про втрату тих смислових нашарувань, в яких закодовано авто- й гетерообрази

культури, що є засадничо важливими для перекладу як інструмента міжкультурного пізнання.

Принципово ваговою для міжнаціональної взаємодії постає ланка рецептивного процесу, структурована як тривимірна модель, що охоплює інформативний, критично-оцінювальний та інтерпретаційний виміри. Саме ця триєдність забезпечує повноцінне входження художнього тексту в інший культурно-мовний простір, оскільки кожен із названих рівнів виконує окрему, але взаємопов'язану функцію: інформативний – транслює базові смисли та культурні факти; критично-оцінювальний – актуалізує естетичну й аксіологічну вартість тексту; інтерпретаційний – інтегрує твір у систему приймаючої культури²³⁰. У широкому теоретичному сенсі всі три рівні спираються на мистецтво художнього перекладу як на універсальний механізм міжкультурної медіації.

Питання адекватності передачі тексту з мови оригіналу мовою мети не може бути зведене до формальної еквівалентності лексем чи синтаксичних конструкцій. Об'єктивні критерії перекладацької адекватності виявляються передусім у текстуальному зіставленні внутрішніх організацій художніх структур, себто – у кореляції образних систем, композиційної логіки, ритмомелодики та семантичної напруги тексту. Звідси – багатоаспектність перекладу, яка функціонує на межі між спільними й відмінними рисами двох літературних систем і засвідчує не механічне перенесення, а творче відтворення художньої цілісності. Розкриття цієї багатоаспектності можливе лише за умови врахування комплексу взаємопов'язаних чинників, серед яких визначальними є: а) здатність перекладача адекватно усвідомити поліфонічну природу першотвору та здійснити відповідальний вибір інтерпретаційної стратегії; б) інтерпретаційний потенціал мови перекладу, її семантична гнучкість і образотворчі ресурси; в) наявність підготовленого реципієнта,

²³⁰ Зимомя М., Білоус О. Опанування літературного досвіду. Переємність традиції в засвоєнні поезії Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2003. С. 64–81; Zymomyrja M. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. Fürth: Flacius-Verlag, 1999. S. 11.

спроможного декодувати імпліцитні культурні смисли. Ці чинники неминуче залучають національно-культурні відмінності, що виявляються у формах побутування мови, усталених системах асоціацій, доміантних образах світу, традиційних жанрових і композиційних моделях.

Вододіл між окремими аспектами рецепції та їхніми визначальними ознаками особливо виразно проступає на рівні національного образу, який функціонує як конденсований носій культурної пам'яті та ідентичності. Йдеться про такі архетипні постаті й символи, як Мамай, Еней, Тарас Бульба, Кобзар, Каменярь, де навіть сама назва твору або образу може містити закодовану ідентичність. Показовим прикладом є «Заповіт» Тараса Шевченка як семантичний вузол національної самосвідомості. У процесі перекладу такі образи проходять випробування на «якість рецепції», що може бути активною (творче освоєння, переосмислення, інтеграція) або пасивною (зовнішнє засвоєння без глибинної інтерпретації). Практичним утіленням цієї теоретичної моделі слугують інтерпретаційні стратегії Л. Балли. У його численних перекладах, здійснених упродовж 1950–1980-х рр., рецептивна тривимірність реалізується як органічна єдність інформування, оцінювання та інтерпретації, що забезпечило не лише художню адекватність текстів, а й їхню культурну дієвість у просторі українсько-угорських міжкультурних взаємодій. Завдяки такому підходу переклад у виконанні Л. Балли – це повноцінний чинник формування спільного культурного досвіду пограниччя.

2.1. Перекладацький доробок Ласла Балли: традиція, метод, культурологічні орієнтири

Л. Баллі як майстрові художнього перекладу належить виняткове, концептуально визначальне місце в історії української перекладної літератури, яке виходить за межі суто фахової майстерності та набуває статусу культуротворчого феномена. Діяльність

митця доцільно розглядати як невід'ємну, системоутворювальну складову національної культури, що забезпечує її відкритість, діалогічність і динамічний розвиток. Звідси постає парадигма інтелектуальної відповідальності перекладача, для якого художня інтерпретація функціонує як автономний різновид літературної творчості, співмірний з оригінальним письмом. У цьому сенсі Л. Балла органічно вписується в тяглу традицію європейсько орієнтованої перекладацької думки, репрезентованої такими посталями, як Ференц Козінці, Микола Зеров, Борис Тен, Григорій Кочур, Микола Лукаш, Юрій Лісняк, Дмитро Загул, Леонід Первомайський, Юрій Шкробинець, Дмитро Павличко. Спільним знаменником їхніх стратегій є утвердження перекладу як форми інтелектуального опору провінціалізації культури, а також як механізму інтеграції національного письменства у ширший європейський контекст. Своєю діяльністю Л. Балла послідовно застерігав від редукації перекладу до другорядної практики, наголошуючи на його вирішальній ролі у формуванні естетичних норм, образного мислення та культурної пам'яті.

Безпосередній і органічний зв'язок імагології як галузі порівняльного літературознавства з мистецтвом перекладу має як теоретичну, так і практичну основу. Ця взаємопричетність визначається не лише аналізом мовних структур, а передусім дослідженням репрезентацій «свого» й «чужого» у художньому тексті, які в процесі перекладу неминуче зазнають семантичної, аксіологічної та образної трансформації. Лінгвістична специфіка аналізу тут поєднується з герменевтичним виміром – необхідністю глибокого розуміння досвіду носія іншої культури, його історичної пам'яті, символічних кодів і ціннісних ієрархій. Аргументованим у цьому зв'язку є твердження Ернста Грабовскі, який підкреслює: «Точність або неточність перекладу можуть визначати особливості зустрічі з іншим (у цьому випадку з іншим текстом): неточність як спробу допасувати оригінальний текст до рідної культури мовлення, а точність, у свою чергу, як намагання підпорядкувати текст мовою

мети оригіналу і максимально наблизити його до першотвору»²³¹. Ця дихотомія безпосередньо проектується на імагологічний рівень, адже йдеться про збереження або спотворення образу Іншого в перекладеному тексті.

Орієнтація на точність у розумінні Л. Балли не зводиться до буквальної еквівалентності, а передбачає складну систему рішень, спрямованих на відтворення культурної самобутності першотвору. До таких визначальних складових тексту мовою мети належать: а) адекватне передавання власних назв, топонімів, антропонімів та абревіатур як носіїв історичної й національної пам'яті; б) принципове уникнення невинуватених «покращень» і стилістичних згладжувань, що нівелюють авторську інтонацію; в) збереження тонких семантичних і образних нюансів, які формують імагологічний профіль твору. Така перекладацька етика дозволяє розглядати спадщину Л. Балли як зразок відповідальної міжкультурної медіації, де переклад виступає простором зустрічі культур без асимілятивного тиску, а імагологічні образи – не як стереотипи, а як багатовимірні художні конструкти.

Місце доробку Л. Балли у розвитку перекладацького мистецтва в Україні є не просто значним, а методологічно визначальним, передусім з огляду на його послідовну імагологічну зорієнтованість, що дає підстави розглядати переклад як форму міжкультурного самопізнання й саморепрезентації. Крізь призму імагології спадщина Л. Балли виявляє свою системоутворювальну функцію, оскільки вона спрямована як на мовну трансляцію тексту, так і на реконструкцію образів «свого» й «чужого» у просторі українсько-угорського культурного контакту. Окреслюючи питому вагу спадщини Л. Балли в контексті українського національного письменства, слід наголосити на її інтегративному потенціалі, а передусім – на цілеспрямованому збагаченні української культури через

²³¹ Grabovszki E. Methoden und Modelle der deutschen, französischen und amerikanischen Sozialgeschichte als Herausforderung für die vergleichende Literaturwissenschaft. Amsterdam-New York: Rodopi, 2002. S. 224–225.

«уведення матеріалу чужоземних літератур»²³² у власний загальнокультурний масив, що відповідає класичному європейському розумінню перекладу як чинника культурного розвитку. У цьому сенсі діяльність Л. Балли перебуває в одному ряду з найкращими зразками української перекладацької традиції ХХ століття, де переклад виконує функцію модернізації, оновлення та інтелектуального розширення національного канону.

В особі Л. Балли українська школа художнього перекладу має один із вершинних здобутків, насамперед у площині двосторонньої інтерпретації: творів українських авторів угорською мовою та творів угорськомовного письменства – українською. Така дво-векторність є рідкісною і концептуально важливою, адже вона ліквідує асиметрію культурного обміну, забезпечуючи взаємну видимість літератур і симетричне функціонування авто- та гетерообразів. У цьому контексті слушним є спостереження І. Лімборського: «Перекладач як читач опиняється між текстами різних культур і літератур, тобто в ситуації цілковитої невизначеності, культурного «пограниччя», здійснюючи подвійний герменевтичний акт «розкодування» «своєї» і «чужої» традиції, наявної в оригіналі і в його перекладі»²³³. Це визначення напрочуд точно описує перекладацьку позицію Л. Балли, для якого переклад постає формою відповідального культурного посередництва. Підходи Л. Балли до перекладу ґрунтуються на усвідомленні перекладача як активного суб'єкта інтеркультурної комунікації, що діє в умовах постійного балансу між збереженням ідентичності оригіналу та потребами культури-реципієнта. Йому властивий кваліфікований, концептуально вивірений і науково обґрунтований підхід до творчої індивідуальності кожного автора, незалежно від жанру, історичного періоду чи національної традиції.

²³² Москаленко М. Тисячоліття : переклад у державі слова. М. Москаленко. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі; [ред. І. М. Рymarук, упоряд. М. Н. Москаленко]. Київ: Дніпро, 1995. С. 24.

²³³ Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама-Україна, 2011. С. 85.

У численних перекладах Л. Балли простежується тонке мистецтво перевтілення, що виявляється у глибокому проникненні в ідейно-художню тканину оригіналу, відтворенні ментальних моделей, побуту, звичаїв і символічних структур без спрощення та стереотипізації. Принципово важливо, що перекладач уникає як зайвої архаїзації, так і надмірного етнографування, які часто призводять до екзотизації «іншого» і спотворення його імагологічного профілю. Відтак, перекладацька практика Л. Балли формує простір діалогу, в якому чужа культура не редукується до набору впізнаваних маркерів, а постає як цілісний художній світ. Це дозволяє розглядати його спадщину як одну з найпослідовніших і найрепрезентативніших моделей імагологічно відповідального перекладу в українській гуманітарній традиції.

Л. Балла належить до тієї нечисленної когорти митців Центрально-Східної Європи, творча біографія якого органічно поєднує оригінальну поетичну продукцію та перекладацьку діяльність як форму міжкультурного медіаторства. Його літературний доробок засвідчує системне й концептуально виважене залучення до угорськомовного культурного простору поезії провідних європейських літературних традицій, зокрема німецької (Йоганн Вольфганг Гете, Фрідріх Шіллер, Гайнріх Гайне, Густав Фальке, Фрідріх Ніцше, Паул Вінс), італійської (Мікеланджело, Ада Негрі, Джозуе Кардуччі, Джованні Пасколі), чеської (Петр Безруч, Йозеф Вацлав Сладек), естонської (Арво Валтон, Еллен Нііт), австрійської (Райнер Марія Рільке), білоруської (Янка Купала), словацької (Ян Смерек), польської (Віслава Шимборська). Однак, суто кількісний перелік перекладених авторів не вичерпує ані масштабності, ані ідейної спрямованості перекладацького проекту Л. Балли. Його переклади формують цілісну імагологічну програму, спрямовану на моделювання образу «іншого» як культурно рівновартісного, історично спорідненого та етично співмірного. Саме в цьому аспекті творчість митця доцільно аналізувати не лише в межах теорії перекладу, а передусім у руслі сучасної імагології та теорії міжкультурного дискурсу.

Художній ужинок Л. Балли, життєва траєкторія якого від 1944 року нерозривно пов'язана із Закарпаттям як контактною зоною культур, найповніше розкривається крізь призму українсько-угорського дискурсу. Закарпаття у цьому контексті є символічним центром транскультурної взаємодії, де формувалися моделі взаємного сприйняття, співжиття й конфліктної пам'яті. В межах цього діалогу Л. Балла переосмислює угорську культурну ідентичність не як замкнену національну систему, а як відкритий, динамічний конструкт, що формується у постійному зіставленні з українським культурним кодом.

Мистецька вартість перекладацького доробку Л. Балли підтверджена тривалою рецепцією та інституційним визнанням, що дозволяє говорити про його переклади як про канонічні для угорськомовного сприйняття української поезії другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Упродовж майже семи десятиліть Л. Балла послідовно реалізовував стратегію історико-культурних паралелей, поєднуючи мотиви минулих епох із реаліями сучасності та актуальними для обох народів досвідами травми, пам'яті й опору. Символічним підсумком цієї роботи стала антологія «Березневе цвітіння» («Március virága», 2009)²³⁴, яку доцільно розглядати не лише як літературний, а й як імагологічний проект, спрямований на формування позитивного та багатовимірного образу української культури в угорському інтелектуальному просторі.

У період 1950–2010 років Л. Балла створив фактично «материк» української літератури в угорськомовних інтерпретаціях, що охоплює переклади, передмови, коментарі, оцінки та контекстуальні пояснення. Цей корпус текстів функціонує як дискурсивне поле, в якому українська література постає не екзотичною «іншістю», а складовою спільного центральноєвропейського культурного досвіду. У такій перспективі творчість Л. Балли набуває особливої значущості для сучасних імагологічних студій, оскільки демонструє,

²³⁴ Balla L. Március virága. Válogatott versfordítások. 1942–2009. Л. Балла. Березневе цвітіння, переклади віршів з різних мов. Ужгород: ПоліПрінт 2009. 104 с.

як переклад може слугувати інструментом подолання стереотипів і формування взаємної культурної довіри. Принциповим для розуміння його творчої позиції є факт примусового виселення родини Л. Балли 1939 року з рідного краю, що стало травматичним досвідом і водночас довготривалою імагологічною матрицею його письма. Цей досвід трансформується у стійкий мотив пошуку «втраченої батьківщини», який у перекладацькій практиці набуває форми культурної компенсації. У цьому сенсі звернення Л. Балли до української літератури постає як екзистенційна й естетична необхідність, спосіб віднайдення нових смислових горизонтів для угорського слова²³⁵.

Дбайливе ставлення Л. Балли до українського художнього слова сформувалося в цілісну програму культурної інтерпретації, спрямовану на системне введення української поезії до угорськомовного літературного простору як рівноправного складника європейського поетичного процесу. Йдеться про модель імагологічного посередництва, де переклад виконує естетичну та репрезентаційну функції, формуючи образи в іншомовному середовищі²³⁶. Особливо виразно цю стратегію засвідчує книжкова публікація «Csillagírás («Зоряне письмо»)»²³⁷, що побачила світ 1994 року у будапештському видавництві «Galéria Kiadó». Це антологічне видання доцільно розглядати як перший у повоєнній Угорщині панорамний імагологічний проєкт, присвячений сучасній українській поезії, покликаний подолати фрагментарність і стереотипність її сприйняття. Водночас відсутність у книжці текстів мовою оригіналу об'єктивно звузила її науково-порівняльний потенціал, зокрема в аспекті типологічних зіставлень між неспорідненими мовними системами. Цей редакторський вибір, однак, свідчить про інше пріоритетне

²³⁵ Balla L. A fordító utószava. *L. Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei*. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. O. 206.

²³⁶ Leerssen J. T. *Imagology: History and method*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 26–32.

²³⁷ Balla L. *Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei*. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. 216 o.

завдання Л. Балли – зорієнтованість передусім на угорського читача-реципієнта, а не на фахову компаративістику, що узгоджується з комунікативною моделлю «цільової культури» в теорії перекладу²³⁸.

Значущість антології «Csillagírás» полягає в тому, що вперше в угорському культурному просторі було представлено цілісну й структуровану картину поетичного життя України другої половини ХХ століття. На сторінках видання Л. Балла репрезентував угорському читачеві власними перекладами твори вісімдесяти п'яти українських поетів покоління 1970–1980-х років, тобто авторів, чия творчість формувалася в умовах пізньорадянської культурної ситуації та водночас виявляла виразні модернізаційні й європеїзаційні тенденції. До корпусу представлених імен увійшли, зокрема, Микола Бажан, Євген Гуцало, Іван Драч, Ліна Костенко, Віталій Коротич, Борис Олійник, Анатолій Мойсієнко, а також потужна група закарпатських поетів – Василь Вароді, Василь Вовчок, Христина Керита, Володимир Ладижець, Іван Петровцій, Петро Скунець, Володимир Фединишинець, Юрій Шкробинець. Таке поєднання загальноукраїнського й регіонального вимірів не є випадковим: воно віддзеркалює імагологічну логіку Л. Балли, спрямовану на демонстрацію внутрішньої поліфонії української поезії, а також на акцентування ролі Закарпаття як контактної зони українсько-угорської культурної взаємодії. У цьому зв'язку показовою є оцінка Василя Басараба, який наголошував, що «уподобання Л. Балли у виборі творів головно визначалося європейським рівнем», до якого він як досвідчений угорський літератор піднявся на українському ґрунті раніше за багатьох, водночас сприяючи формуванню нового покоління угорської поезії в Україні²³⁹. Це спостереження дозволяє трактувати перекладацьку антологію «Csillagírás»

²³⁸ Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies [Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, 1990. P. 45–51.

²³⁹ Басараб В. Антологія Ласло Балли. *Новини Закарпаття*. Ужгород, 1994. 7 травня. С. 15.

як чинник зворотного впливу – трансфер поетичних моделей з українського середовища до угорського літературного контексту, що відповідає сучасним уявленням про переклад як двосторонній культурний процес²⁴⁰.

З-поміж представлених в антології поетів принципово виокремлюється постать Дмитра Павличка, якого Л. Балла у післямові до видання означив як одну з ключових фігур сучасної української літератури, наголошуючи на універсалізмі його поетичного мислення та високому рівні культурної рефлексії²⁴¹. Це судження має програмний характер, оскільки саме корпус перекладів Д. Павличка в антології є одним із найрепрезентативніших і концептуально цілісних. До видання увійшли чотирнадцять перекладів, що репрезентують стрижневі моделі художнього мислення автора збірки «Таємниця твого обличчя» (1979), зокрема тексти, в яких поєднуються філософська медитативність, пластична образність та виразна етична напрута: «Az o szó», «Navigare necesse est», «Michelangelo: Rabszolgák», «A gondolatod sok varázsos kincsét...», «Egy pillanat a messzi idegenben...», «Ha úgy alhatnám egyszer...», «Tavasza», «Könny és veríték», «Hangunk», «Csók», «A ló», «Ismét a lóról», «Tekintetem», «Fagyal»²⁴². Добірка цих творів свідчить про свідому перекладацьку селекцію, зорієнтовану не на тематичну строка-тість, а на вияв інваріантів поетики Д. Павличка – мотивів історичної пам'яті, тілесно-духовної антиномії, боротьби як екзистенційного стану.

Вдалістю перекладу виділяються передусім трансформації віршів «Michelangelo: Rabszolgák» («Раби» Мікеланджело), «Ismét a lóról» («Ще про коня») та «Egy pillanat a messzi idegenben...» («Майнула мить одна в краю чужому...»). Йдеться про зразки поезії, які апелюють до міжмистецького діалогу (екфрасису) та символічно

²⁴⁰ Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. 224 p.

²⁴¹ Balla L. A fordító utószava. L. Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. O. 209.

²⁴² Balla L. Dmitro Pavlicsko. L. Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. O. 112–122.

наснажених образів. У строфах Д. Павличка з поезії «Раби Мікеланджело» у звучанні угорською мовою особливо відчувається намагання інтерпретатора повноцінно відтворити місткий, асоціативний контекст оригіналу.

Нема в Рабів облич, лишень тіла, – Страшні створіння ці безумислові. Чому ж творець покинув на півслові Свій труд – Рабам не вирізьбив чола?	Csak teste van, arc nélküli a rab, de szörnyű: nincs egyetlen gondolatja. Véső lehullt, mint szót ha elharapna a művész, s fej homloktalan maradt.
Невже забракло генію тепла, Щоб оживити очі мармурові, В камінні мозки влити світла й крові, Збудити думку із темного живла?	A géniuszban nem volt akarat, a márvány-szemet hogy megcsillogtassa? A kő-agyat hogy vér és fény áthassa? Nem! Tudja jól: kő-merevség alatt
Ні, все в них є: слізьми промиті очі, Думками й потом спалені лоби – Про це говорять руки їх робочі.	ott lüktet minden: könny szökken a szembe, kérges dolgos kéz ökölbe szorul, homlok: gondolat- és verejtékégette.
Я чую ваше дихання, Раби, Закуті в брилах крики боротьби, Як рокотання грому в надрах ночі!	Lelkemben is itt zihálnak vadul holt rabok: harcuk kötömbökbe rejtve, mint égzengés, ha sötét éjbe hull.

Л. Балла послідовно відтворює стилістико-синтаксичні еквіваленти оригіналу: риторичні запитання, градаційні побудови, контрастні смислові зсуви, що формують драматургію тексту. Йдеться не про буквальну кальку, а про функціональну відповідність, яка, за термінологією сучасної теорії перекладу, забезпечує збереження «поетичної домінанти»²⁴³. Особливо показовим є відтворення драматизму й напруженої емоційної тональності, де поєднуються мотиви несвободи, внутрішнього руху й прихованої

²⁴³ Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. P. 95.

сили. Л. Балла досягає цього через точне балансування між семантичною щільністю та ритміко-інтонаційною організацією угорського вірша, що дозволяє уникнути як надмірної раціоналізації, так і патетичної гіперболізації. У результаті переклад постає як системна рецепція слова, образу й мотиву, що зберігає контрастність і поетичну напругу оригіналу. Це не лише розширює межі інтерпретації конкретного тексту, а й формує для угорськомовного читача уявлення про Дмитра Павличка як поета європейського масштабу.

Багаторефлексивну образність вірша Дмитра Павличка «Ще про коня» Л. Балла передає через систему розгорнутих метафор і порівнянь, що глибоко вкорінені в образно-лексичній традиції угорської мови, але при цьому не руйнують семантичного ядра оригіналу. Кінь у цьому тексті функціонує не як зооморфний образ, а як складний символ ідентичності, свободи, тілесно-екзистенційного імпульсу та морального спротиву, що відповідає загальній поетиці Д. Павличка.

Я допускаю, що в мені живе
Душа коня, бо на зелені трави
Мене весною тягне, а під осінь
Люблю я в білім золоті вівса
Купатися. Вівсяні колоски
Мене бентежать ніжністю.
І страшно
Ненавиджу я хомути і шлеї,
Вузечки й шори, сідла й нагаї!

Та в мене є ще й риса
протилежа
Натурі кінській – я до ворогів
Підходжу, не задкуючи, відверто
Дивлюся в очі їм і на диби
Піднятися можу навіть перед
богом.
Лиш до нікчеми спиною стаю!

Bizony, lehet, hogy a ló lelke él
bennem: tavasszal zöld fű közé
vágyom,
ősszel szeretnék zabmezőbe veszni,
a fehérarany zabban napokig
fürödni; élvezni, hogy zabkalás
csiklandoz finom bajuszával.
S szörnyen
gyűlölöm ám a hámot és a kantárt,
dühít sarkantyú, ostor és nyereg.

Node mégis van bennem valami
nem lószerű: az ellenséggel szemben
előre lépek, nem hátra toporgok,
nyíltan támadok, és felágaskodni
még az Isten előtt is van
ám merszem,
háttal csupán – Senkiknek fordulok.

У перекладі Л. Балли відчутна стратегія функціональної еквівалентності, за якої лексичні заміни є способом адаптації образу до когнітивних і культурних очікувань угорського реципієнта. Зокрема, посилення сенсорного виміру (дотик, рух, тілесна насолода, відраза до примусу) дозволяє зберегти образну напругу між інстинктом свободи та етикою відкритого протистояння, що є ключовою смисловою опозицією твору. Важливо, що Л. Балла не нейтралізує конфлікт між «кінською» природою та «людською» моральною позицією ліричного суб'єкта, а, навпаки, підкреслює його через динаміку дієслів і синтаксичну напругу. У такий спосіб переклад зберігає внутрішню діалектику образу, в якому свобода тіла підсилює готовність до відкритого погляду ворогові в очі та до вертикального жесту спротиву – «стати дибки» навіть перед вищою силою. Наявні у перекладі лексичні трансформації не збіднюють лейтмотиву, вони працюють на його герменевтичне розгортання, оскільки сприяють актуалізації «надлишку смислу», що не вичерпується логічним перефразуванням. У цьому зв'язку продуктивним є твердження Поля Рікера, який наголошує, що поетичний образ зберігає «семантичний надлишок», який може бути інтерпретований, але не остаточно вичерпаний перекладом або аналізом²⁴⁴. Цей «семантичний надлишок» забезпечує можливість перекладу поетичного образу між мовами та культурами без втрати його естетичної сили. Переклад, за П. Рікером, «працює» з різницею між мовами, перетворюючи її на ресурс нового розуміння [Ricoeur 2006, p. 23]²⁴⁵. У випадку з поезією Д. Павличка це означає, що образ коня в угорській версії постає як інтеркультурний варіант символу свободи й гідності, зчитуваний у межах іншої мовної картини світу.

В інтерпретації текстової структури поезії Д. Павличка «Майнула мить одна в краю чужому...» Л. Балла досягає межової

²⁴⁴ Ricoeur P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. 415 p.

²⁴⁵ Ricoeur P. *On Translation*; [translated by E. Brennan; with an introduction by R. Kearney]. London and New York: Routledge, 2006. P. 23.

динамічності й милозвучності, що засвідчує високий рівень володіння ритміко-інтонаційною організацією угорського вірша. Йдеться не про механічне відтворення метрики, а про реконструкцію внутрішнього темпоритму тексту, в якому коротка мить екзистенційного відчуження розгортається до масштабу історичного часу. Перекладач зберігає ключову семантичну вісь твору – напруження між «чужим простором» і «домом» як осердям ідентичності, досягаючи цього завдяки ретельно вибудованій образній послідовності та звуковій хвилеподібності. Милозвучність перекладу постає тут як смислотворчий чинник, оскільки саме через ритм і фоніку відтворюється психологічний стан ліричного суб'єкта – виснаження, злам і поступове відновлення.

Майнула мить одна в краю
чужому,
Але здалося, що пройшли віки.
Гуділи сни мої, мов літаки,
Будився я від ранку, як від грому.

І ось тепер вертаюся додому
Розбитий, наче глек, на черепки.
Та, ніби дотик дружньої руки,
Знімає рідне місто з мене втому.

Вздоровлює мене ріка століть,
Знов у мені напружується й грає
Коріння слова й мислі верховіть

Це щастя, як життя, одне
й безкрає, –
І в тому знак його, що сонце сяє,
Тече *Дніпро*, і *Київ* наш стоїть.

Egy pillanat a messzi idegenben –
mint egy évszázad: kimerít, nyomaszt,
repülőgép zúgja be álmodat,
és úgy ébredék: zajától felverten.

Most, hazaérve, szinte a kezemben
viszem – tört korsó! – száz darabomat,
s már fáradságom úzva, cirógat
egy városkép, emlékeimmel telten.

Itthon vagyok: évszázados folyam,
zúgásod vár, már húr-pattanóan
feszül élém, hogy rímet-szót
csiszoljon,

hogy hozzátok, kik rég vártok rám,
szóljon –
s a napsugár is mind felém siet:
folyik a *Dnyeper* s állsz te, ősz *Kijev*.

У перекладі слушно збережено національно марковані реалії, що виконують функцію семантичних «якорів» культурної пам'яті – зокрема гідронім і ойконім, пов'язані з українським історичним простором. Використання їх у транслітерованій

формі, наближеній до усталеної в угорській традиції (через посередництво східноєвропейських екзонімів), є не індивідуальною примхою перекладача, а наслідком нормативних і рецептивних конвенцій цільової культури²⁴⁶. Цей вибір, хоч і нівелює національний колорит, радше забезпечує впізнаваність реалій для угорського читача, що відповідає принципам комунікативної доцільності.

Загальна стилістика інтерпретації переконливо свідчить про володіння Л. Баллою прийомами вибірковості, коли переклад орієнтується на збереження ідейного задуму та композиційної логіки першотвору. Перекладач послідовно утримує архітектоніку вірша, де рух від екзистенційної фрагментації до цілісності («повернення») є визначальним смисловим жестом²⁴⁷. У ширшій перспективі цей переклад демонструє, як індивідуальна поетична інтонація може бути інтегрована до іншої літературної системи без втрати етичної та культурної ідентичності тексту. Така стратегія, за спостереженням С. Баснетт, робить переклад однією з ключових форм міжлітературної взаємодії, де перекладений текст не лише «представляє» іншу культуру, а й активно змінює рецептивні горизонти цільової літератури²⁴⁸.

Переважну більшість перекладацьких реалізацій Л. Балли доцільно кваліфікувати як високохудожні та концептуально вивірені, оскільки вони ґрунтуються на послідовній стратегії культурної репрезентації української літератури в угорськомовному просторі. Найбільш переконливо ця стратегія виявляється у книжкових виданнях антологічного та вибраного типу, зокрема в перекладах «Kobzos» («Кобзар», 2005)²⁴⁹ Тараса Шевченка, «Válogatott

²⁴⁶ Klaudy K. *Languages in Translation. Lectures on the Theory, Teaching and Practice of Translation*. Budapest: Scholastica, 2003. P. 112.

²⁴⁷ Even-Zohar I. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. Polysystem Studies [Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, 1990. P. 48–49.

²⁴⁸ Bassnett S. *Translation. The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2014. P. 32–34.

²⁴⁹ Tarasz Sevczenko. *Kobzos. Válogatott versek*. Тарас Шевченко. Кобзар. Вибране; [переклади угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша]. Ужгород: Карпати, 2005. 256 с.

művek» («Вибрані твори», 2006)²⁵⁰ Михайла Коцюбинського та «Válogatott versei» («Вибрані поезії», 2007)²⁵¹ Лесі Українки. Сам факт звернення саме до цих авторів засвідчує чітке усвідомлення Л. Баллою їхньої канонічної ролі в українській літературі та символічної ваги для формування національного образу культури²⁵². Ці видання фіксують пік перекладацької активності Л. Балли на зламі ХХ–ХХІ століть, а також окреслюють новий етап угорськомовної рецепції української класики, коли переклад перестає бути маргінальним явищем і починає функціонувати як інституційно легітимна форма культурної присутності. У цьому сенсі діяльність Л. Балли слід розглядати в ширшому контексті трансферу літературних цінностей, що змінює рецептивні горизонти приймаючої культури²⁵³.

У межах українсько-угорського дискурсу означеного періоду – за участі таких авторів і перекладачів, як Іван Чендей, Юрій Шкробинець, Костянтин Бібіков, Іван Мегела, Дмитро Меденцій, Іван Петровцій, Антал Гідаш, Ева Гріґаші, Гейза Кейпеш, Дейнеш Седив, Шандор Вереш, Деже Тондорі, Агнеш Гергей – Л. Балла, як показує порівняльний аналіз корпусу текстів, посів першорядне місце. Його переклади вирізняються мовною майстерністю, системністю, масштабністю та імагологічною цілеспрямованістю, що не завжди притаманно іншим учасникам цього процесу. Цю домінуючу позицію Л. Балли переконливо підтверджує поява антології «Március virága» («Березневе цвітіння»), яку правомірно трактувати як синтетичний підсумок його перекладацької концепції. До неї увійшли переклади авторів різних епох і національних традицій – від античності до модернізму й другої половини ХХ століття: Неґрі, Горацій,

²⁵⁰ Mihajlo Kocjubinskij. Válogatott művek. Михайло Коцюбинський. Вибрані твори; [переклад угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша, Е. Бродські]. Ужгород: Карпати, 2006. 336 с.

²⁵¹ Leszja Ukrajinka. Válogatott versei. Леся Українка. Вибрані поезії; [переклади угорською мовою Л. Балли та ін]. Ужгород: Карпати, 2007. 256 с.

²⁵² Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. С. 41–44.

²⁵³ Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. P. 29–31.

Мікеланджело, Гете, Шіллер, Гайне, Рільке, Ніцше, а також слов'янські та центральноєвропейські поети – Шевченко, Франко, Грабовський, Сосюра, Янка Купала, Леся Українка, Тичина, Рильський, Бажан, Первомайський, Драч, Павличко, Костенко, Перебийніс, Воронько, Йовенко, Гойда, Боршош-Кум'ятський, Скунець, Рішаві, Панько, Шкробинець, Густі, Петровці, Вароді, Фединишинець, Безруч, Шимборська та ін. Особливо знаковою є присутність у цій антології як загальнонаціональних класиків, так і закарпатських авторів, що дозволяє розглядати видання як імагологічну модель багаторівневої української ідентичності. Саме через таку поліфонічну репрезентацію Л. Балла досягає ефекту культурної повноти, уникаючи редукції української поезії до кількох канонічних імен.

У виданнях «Кобзар» Тараса Шевченка, «Вибрані твори» Михайла Коцюбинського та «Вибрані поезії» Лесі Українки Л. Баллі вдалося реалізувати перекладацьку модель, спрямовану на досягнення герменевтичної адекватності, тобто такого рівня перекладу, за якого угорськомовний реципієнт наближається до ментального й емоційного досвіду українського читача. Цей підхід корелює з сучасними уявленнями про міжкультурну герменевтику, де переклад розглядається як акт «співпереживання смислу», а не лише його мовного відтворення²⁵⁴. У цьому зв'язку заслуговує на увагу переклад поезії Тараса Шевченка «І виріс я на чужині...», де домінантними є мотиви вигнання, екзистенційної самотності та ідеалізованого образу Батьківщини. Поданий нижче фрагмент оригіналу й угорськомовного перекладу Л. Балли дає змогу простежити принципи його перекладацького мислення на рівні образної семантики й емоційної тональності:

І виріс я на чужині,
І сивію в чужому краї:
То самотньому мені
Здається – кращого немає

Én idegenben nőttem fel,
Szenvedek most is idegenben.
És fájó egyedüllétemben
Úgy érzem, hogy semmivel

²⁵⁴ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 7. Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck 1999. S. 387–378.

Нічого в Бога, як *Дніпро*
Та *наша славная країна...*
Аж бачу, там тільки добро,
Де нас нема. В лиху годину,
Якось недавно довелось
Мені заїхати в *Україну*,
У те найкраще село...

Nem hasonlítható a *Dnyeper*,
Hogy *Ukrajnánál* nincs szebb
ország...
Vagy boldogságot tán az ember,
Csak honnan messze kerül, ott lát?!
Egy ízben – nem rég – az utam
Vitt arra, jártam *Ukrajnát*,
Voltam a legszebb faluban...²⁵⁵

Перекладацьке рішення Балли тут ґрунтується на збереженні ключових імагологічних маркерів: топоніма Дніпро як сакралізованого символу національного простору, опозиції свій / чужий та емоційної інтенсифікації стану вигнання. Водночас перекладач свідомо адаптує синтаксичний ритм і лексичну організацію тексту до угорської поетичної традиції, не руйнуючи первісної смислової напруги, що відповідає принципу «динамічної еквівалентності»²⁵⁶.

Аналіз національних образів світу крізь призму імагології дає підстави стверджувати, що Л. Балла послідовно поєднує у своїх перекладах зовнішні та внутрішні параметри національно-історичної специфіки: з одного боку – реалії, символи, історично марковані образи, з іншого – ментальні структури, афективні моделі та культурно зумовлені способи переживання. Це підтверджує і авторське пояснення творчого задуму перекладача, в якому чітко окреслено його герменевтичну установку: «Своєю роботою над перекладом Шевченкового «Кобзаря» на угорську мову мені хотілося досягти того, щоб угорський читач не просто мав уяву про літературні й поетичні шедеври, написані видатним українським поетом, а й так само, як українець, ментально пережив подібні хвилювання душі та серця... Я намагався зберегти й передати усе найцінніше, викладене поетом: стиль і форму поетичних образів, увесь драматизм описаного ним, правдиво трансплантувати угорською увесь прояв любові Шевченка до свого народу, своєї Вітчизни, гіркоти

²⁵⁵ Tarasz Sevczenko. *Kobzos. Válogatott versek*. Тарас Шевченко. Кобзар. Вибране; [переклади угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша]. Ужгород: Карпати, 2005. С. 234–235.

²⁵⁶ Nida E. A. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill, 1964. P. 159–162.

за її долю...»²⁵⁷. Цей коментар засвідчує, що Л. Балла усвідомлює переклад як форму культурної емпатії, спрямованої на трансплантацію не лише тексту, а й емоційно-ціннісного ядра оригіналу. У ширшій теоретичній перспективі таку позицію можна розглядати як орієнтацію на «внутрішню еквівалентність», де пріоритет надається відтворенню образної структури, символічного коду та національно зумовлених смислових домінант, навіть за умови часткової формальної трансформації тексту.

Перекладачеві вдалося чітко окреслити й послідовно витримати диференційний вододіл між двома взаємопов'язаними, але не тотожними площинами перекладацької репрезентації: з одного боку, національно-історичною сферою, що охоплює традиції, звичаї, ментальні риси, побутові прикмети та культурні стереотипи (зовнішні ознаки), а з іншого – внутрішньотекстовою сферою мовної організації, де актуалізуються стилістичні домінанти, риторичні структури, синтаксична динаміка та образно-семантичні вузли (внутрішні ознаки). Такий підхід цілком узгоджується з імагологічною моделлю аналізу, що розмежовує рівень культурного «образу» та рівень його мовної реалізації. Це зримо проступає в інтерпретаціях короткої прози Михайла Коцюбинського, зокрема в новелах «А fenyő» («Ялинка»), «Kasaj» («Сміх»), «Virágzik az almafa» («Цвіт яблуні»), «Dicsértessék az élet» («Хвала життю»), «A lélek emlékezete» («Пам'ять душі»).

Саме жанр новели, з його внутрішньою психологічною напругою, фрагментарністю й інтелектуалізованою емоційністю, вимагає від перекладача виняткової точності у відтворенні «внутрішнього голосу» тексту. Показовим у цьому сенсі є фрагмент філософської рефлексії М. Коцюбинського та її інтерпретація Л. Баллою: «Хто ж той щасливий? Хто ж той бідний багач? – Поет. – А хто нещасний? – Той, чия душа, глибока, як море, ревниво ховає на дні цілий таємний світ, чудний і багатий, як казка. Чия душа любить,

²⁵⁷ Вашкеба І. Шевченківський «Кобзар» звучить угорською через Баллівське осмислення. *Ужгород*. 2007. 5 травня. № 17 (430). С. 3.

як море, бурі. Хто знає, що буря та підхопить з глибини все найдороще, найбільш затаєне і викине на голий берег, навдивовижу цікавим. Хто знає це – і прагне бурі»²⁵⁸ / «*Ki hát ez a boldog ember? Ki ez a koldusgazdag? – A költő. – S ki a boldogtalan? – Az, akinek lelke mély, mint a tenger, és ennek a tengernek fenekén féltékenyen őriz egy titokzatos, csodás és mesésen gazdag világot. Az, kinek lelke, akárcsak a tenger, szereti a vihart. Az, aki tudja, hogy ez a vihar előkavarja a mélyből mindazt, ami legdrágább számára, ami legrejtettebb kincse, előkavarja, azután kivetí a kietlen partra, hogy a kíváncsiak megbámulhassák. Boldogtalan az, aki tudja ezt, s mégis vihart áhít*»²⁵⁹. Л. Балла точно відтворив риторичні акценти, закладені в питальних формулах М. Коцюбинського, які функціонують як інструмент інтелектуально-емоційного напруження, що моделює уявний філософський діалог із читачем. Збереження анафоричної структури, паралелізмів і поступового нарощення образу «бурі» як екзистенційного випробування свідчить про уважне ставлення перекладача до внутрішньої логіки тексту. Відтак, інтерпретація Л. Балли цілком відповідає поняттю «лінгвістичного творіння», сформульованому Тудором Віану, де переклад осмислюється як самостійний акт творчості, спрямований на досягнення рівноваги між «чужим» і «національним»²⁶⁰. Переклад не маскує іншу культуру, але й не відчужує її – він робить її внутрішньо доступною рецепієнтові. Крім цього, читача приваблює ясність думки, інтелектуальна сконцентрованість вислову та витонченість оповідальної форми, що збережені попри структурні відмінності між українською та угорською мовами. Жанрово зумовлені елементи новели – психологічна напруга, метафорична насиченість, філософська

²⁵⁸ Mihajlo Kocjubinszkij. *Válogatott művek*. Михайло Коцюбинський. Вибрані твори; [переклад угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша, Е. Бродські]. Ужгород: Карпати, 2006. С. 333.

²⁵⁹ Mihajlo Kocjubinszkij. *Válogatott művek*. Михайло Коцюбинський. Вибрані твори; [переклад угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша, Е. Бродські]. Ужгород: Карпати, 2006. С. 332.

²⁶⁰ Vianu T. *Studii de stilistică*. București: Editura pentru Literatură, 1968. P. 212–214.

узагальненість – у перекладі функціонують як активні смислотворчі чинники.

Осібне місце у перекладацькій біографії Л. Балли посідає поезія Лесі Українки, що зумовлено глибинною світоглядною та естетичною спорідненістю перекладача з авторкою. Йдеться про тривале внутрішнє співналаштування з її поетичною моделлю мислення, де інтелектуальна напруга поєднується з високою емоційною дисципліною та символічною наснаженістю. Тож закономірною видається відповідь Л. Балли в інтерв'ю щодо значущості його прилучення до української культури крізь призму перекладацьких зацікавлень: «Як перекладач я глибоко занурився в українську літературу. Особливо вплинули на мене поети-шістдесятники – Дмитро Павличко, Петро Перебийніс, Іван Драч, Ліна Костенко, Володимир Затулівітер, Світлана Жолоб, Світлана Йовенко. Згодом – це була пізня поезія Леоніда Первомайського. Серед класиків назву такі імена, як Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський і, звичайно, Леся Українка. Останнім часом багато її перекладав. Вважаю її найвизначнішим українським поетом, навіть більш значущим, ніж Шевченко. Тематика її творів більш різнобарвна, творення образів експресивніше, яскравіші засоби вираження»²⁶¹. Це висловлювання фіксує принципову перекладацьку позицію, яка виходить за межі традиційного ієрархізування канону та акцентує на модерністському потенціалі поезики Лесі Українки, її філософській багатовимірності та універсальності тем.

Перекладацький успіх Л. Балли у роботі з поезією Лесі Українки підтверджується аналізом інтерпретацій її хрестоматійних творів – «Contra spem spero», «To be or not to be?», «Ein Lied ohne Klang, в яких збережено напружений діалог між особистісним і надособистісним, екзистенційним і національним. Примітним є переклад твору «Гімн» – своєрідного програмного вступу до циклу «Сім струн» («Нёт

²⁶¹ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 402.

húr»), де сконцентровано основні мотиви громадянської відповідальності, духовного самоствердження та символічної апеляції до України як метафізичної цілісності:

До Тебе, *Україно, наша бездоляная мати,*
Струна моя перша озветься.
І буде струна урочисто і тихо лунати,
І пісня від серця поллеться²⁶².

Ukrajnánk, te sorsverte anyánk, édes.
Első húrom teérted zendül.
A pengése csöndes, de mégis ünnepélyes.
És rólad, dal fakad a szívemből²⁶³.

Переклад демонструє принцип рівноцінності авторського задуму, де збережено сакрально-піднесену інтонацію звертання, ритмічну врівноваженість та семантичну доміную «першої струни» як символу первісного духовного імпульсу. Лексико-синтаксичні рішення угорського тексту, не знижуючи пафосу оригіналу, адаптують його до просодичних і стилістичних норм мови мети, що відповідає концепції функціональної еквівалентності у перекладі поезії²⁶⁴. Впадають в око енергетично наснажені, але стримані образи, які зберігають внутрішню дисципліну вислову, притаманну поетиці Лесі Українки. Саме ця мовно-стилістична сумісність – не механічна, а органічна – забезпечує перекладові високий рівень художньої переконливості, водночас відкриваючи угорському читачеві доступ до національного й екзистенційного виміру української поезії.

Текстові структури творів українських авторів в угорськомовних перекладах Л. Балли переконливо засвідчують його системний

²⁶² Leszja Ukrajinka. Válogatott versei. Леся Українка. Вибрані поезії; [переклади угорською мовою Л. Балли та ін]. Ужгород: Карпати, 2007. С. 104.

²⁶³ Leszja Ukrajinka. Válogatott versei. Леся Українка. Вибрані поезії; [переклади угорською мовою Л. Балли та ін]. Ужгород: Карпати, 2007. С. 105.

²⁶⁴ Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London–New York: Routledge, 1992. P. 87–90.

підхід до інтерпретації як нормативної основи відтворення імагологічних вимірів – на рівні образів, мотивів, символів і культурних маркерів – та їхнього функціонування в новій контекстуальній ситуації мовою мети. Йдеться про свідомо вибудовану стратегію «контекстуальної реінсценізації», в межах якої національні образи зазнають адаптації без втрати ідентифікаційного ядра²⁶⁵. Як слушно наголошує І. Лімборський, «взаємодія “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору передбачає врахування багатьох чинників, серед яких – проблеми художньої рецепції, імагології, типології та літературного контексту як оригіналу, так і перекладу»²⁶⁶. У перекладацькій практиці Л. Балли ця взаємодія набуває ознак цілісної методології, спрямованої на збереження національно-культурної маркованості за умов іншомовного середовища.

Перекладацький доробок Л. Балли демонструє наявність стійких закономірностей, що забезпечують не лише рецепцію, а й активне взаємозбагачення національних літератур шляхом перекладу. Його діяльність функціонує у двох взаємопов'язаних напрямках: по-перше, введення української літератури в угорськомовний культурний простір, по-друге, зворотний рух – інтерпретацію власних художніх текстів Л. Балли українською мовою, що засвідчує діалогічний характер цього дискурсу. Твори Л. Балли інтерпретували українською мовою А. Арсірій, К. Бібіков, М. Влад, Ю. Гойда, В. Гужва, С. Жолоб, М. Ігнатенко, А. Кацнельсон, Ю. Ковалів, Г. Коваль, В. Коломієць, В. Лагода, В. Ладижець, В. Лучук, В. Малишко, М. Мірошниченко, С. Реп'ях, П. Осадчук, А. Патрус-Карпатський, Д. Павличко, П. Перебийніс, Ю. Петренко, І. Петровцій, Б. Степанюк, В. Ткаченко, М. Удовиченко, В. Фединишенець, О. Шугай, а також такі знавці угорського письменства, як Ю. Шкробинець²⁶⁷,

²⁶⁵ Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. P. 23–26.

²⁶⁶ Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама-Україна, 2011. С. 86.

²⁶⁷ Балла Л. Хмари без дощу: Повесть; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1965. 275 с.; Балла Л. Чайки : Оповідання; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1974. 104 с.

К. Шахова²⁶⁸, І. Мегела²⁶⁹. Для переважної більшості названих перекладачів стрижневою була установка на досягнення рецептивної еквівалентності, тобто викликання в україномовного реципієнта емоційно-естетичних вражень, співмірних із тими, які формуються в читача оригіналу. Це виявлялося, зокрема, у точному відтворенні емоційних станів персонажів – уродженців угорськомовного середовища Закарпаття, у підкресленні стверджувальної інтонації в імперативних висловлюваннях, у збереженні ритміко-інтонаційної напруги тексту²⁷⁰. Таким чином, переклад поставав не як вторинний продукт, а як автономна художня структура, здатна функціонувати в новій культурі²⁷¹.

Осмилення понятійного коду, інкорпорованого в національні образи світу, відкриває можливість глибшого розуміння феномена двоїстості перекладацької свідомості та дає підстави для узагальнювального висновку: Л. Балла як інтерпретатор послідовно й повною мірою усвідомлював вагу як зовнішніх, так і внутрішніх ознак національно-історичного характеру художнього тексту. Водночас його перекладацька стратегія не зводилася до симетричного відтворення всіх рівнів цієї двоїстості; навпаки, він свідомо надавав пріоритет віддзеркаленню тих специфічних реалій образної структури, які були органічно вкорінені в угорськомовній культурній традиції. Як мова оригіналу (українська), так і мова мети (угорська) функціонують для Л. Балли як засоби творення цілісного образу носія культури з усім комплексом його духовних, історичних і матеріальних координат. У цьому контексті покажемо звернення до культурно-семіотичного підходу, сформульованого Юджином Найдю, який наголошував: мова в художньому перекладі

²⁶⁸ Балла Л. Під кроною віку : Вірші; [пер. К. Шахова]. Київ: Радянський письменник, 1989. 158 с.

²⁶⁹ Балла Л. Зойк мідної пластинки: Повість; [пер. з угор. І. Мегели]. Київ: Молодь, 1985. 176 с.

²⁷⁰ Балла Л. Зміна кольорів любові [переклади поезій Л. Балли в інтерпретаціях Володимира Коломійця та Станіслава Пет'яха]. Київ. 1988. № 5. С. 7–12.

²⁷¹ Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 56–59.

є передусім носієм культурних значень, а не лише «формальною системою знаків»²⁷². Таке розуміння мови дозволяє інтерпретувати перекладацьку практику Л. Балли як процес перенесення культурно зумовлених способів бачення світу. Автор багатьох перекладних рішень демонструє чітке відчуття нюансованих меж між традиціями, звичаями, рисами ментальності, прикметами національного побуту та самобутніми історико-культурними реаліями, що набувають нової семантичної ваги в іншомовному середовищі. Такий підхід узгоджується з тезою Ганса-Йоахіма Фермеєра про переклад як цілеспрямовану дію (*skoros*), де форма і зміст підпорядковуються культурній функції тексту в мові мети

Зазначений вищезгаданий підхід до закономірностей художнього перекладу – із притаманною йому ускладненою адаптацією в нових мовно-культурних умовах – Л. Балла послідовно застосовував і в перекладних версіях власних творів. Це засвідчує його усвідомлення перекладу як двостороннього процесу, у якому автор несе відповідальність як за «вихід» тексту з рідної культури, так і за його коректне «входження» в іншу. Тому закономірним виглядає авторське вступне слово до російськомовного видання повісті для дітей шкільного віку «*Hidi Pista biciklista*» («Їде Пішта на велосипеді», 1965), що побачила світ 1970 року в перекладі Є. Терновської. У цій своєрідній передмові «Від автора» Л. Балла свідомо виконує роль культурного медіатора, полегшуючи рецепцію національно маркованих елементів твору для іншомовного читача. Звертаючись до умовного реципієнта, письменник застерігає можливе непорозуміння: «Під час читання у вас, імовірно, виникне запитання: чому школярі називають вчительку «пані Пірошка»? Передбачаючи можливий подив, коротко відповім: таким є національний звичай угорців. Угорські діти звертаються до вчителів та інших дорослих не за ім'ям та по-батькові, як це прийнято у вас, а за ім'ям чи прізвищем, додаючи слова «пані» або ж «пан»²⁷³.

²⁷² Nida E. A. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill, 1964. P. 130.

²⁷³ Балла Л. Пиште нужен велосипед. Повесть; [перевод с венгерского Е. Терновской]. Москва: Детская литература, 1970. С. 2.

Це пояснення функціонує не як довідкова ремарка, а як важливий імагологічний коментар, спрямований на запобігання хибному трактуванню специфічних елементів першотвору, які разом із побутовими реаліями формують не стільки екзотичний, скільки смисловий колорит на рівні національної ідентичності та ментальності угорського народу.

Водночас звернення до ідентичнісних понять засвідчує глибшу позицію митця, адже Л. Балла як творча «Я-особа» послідовно зберігав зв'язок із цінностями культурного минулого, транслюючи їх у нові мовні й часові контексти. У цьому аспекті аргументованою є концепція Томаса Лукмана, який визначав ідентичність як «занурену в тілі, інтерсуб'єктивно сконструйовану і суспільно детерміновану структуру пересічених тимчасовостей»²⁷⁴. Таке розуміння ідентичності дозволяє інтерпретувати перекладацьку й авторську практику Л. Балли як форму тривалого культурного самозбереження, де мова, переклад і коментар постають взаємодоповнювальними механізмами підтримання національної тяглості.

У межах заявленої проблематики особливої ваги набуває системне осмислення поетичних збірок Л. Балли, написаних угорською мовою, адже саме вони фіксують тривалу еволюцію авторської поетики від декларативно-інтонаційної лірики раннього періоду до семантично ущільнених, інтертекстуально навантажених форм пізнішої творчості. Йдеться, зокрема, про такі книжки, як «Zengj hangosabban!» («Лунай голосніше!», 1951), «Kítárom karom» («Розкривши обійми», 1954), «Rohanó évek sodrában» («У потоці швидкоплинних літ», 1956), «Kip-kop, kalapács» («Стук-стук, молоток», 1959), «Nyári lángok» («Літні вогні», 1961), «Tapsi-titok» («Весняна таємниця», 1972), «Nevető csillagok» («Веселі зірочки», 1976). Осібне місце посідає збірка «Csivi-csivi, megérkeztünk» («Перші ластівки», 1960), що в українському перекладі В. Ладичця

²⁷⁴ Luckmann T. Remarks on Personal Identity – Inner, Social and Historical Time. *Identity: Personal and Sociocultural*; [hrsg. von Anne Jacobson-Widding]. Stockholm-Uppsala: SWE, 1983. P. 71.

та А. Патруса-Карпатського стала важливим чинником рецепції дитячої поезії Л. Балли в іншомовному культурному просторі. У кращих текстах названих збірок Л. Балла постає як автор, який свідомо розширює межі стильових зіставлень і практикує інтертекстуальне самоокреслення семантики власного письма, поєднуючи національно марковані образи з універсальними мотивами часу, пам'яті, праці, історичної тяглості. Такий підхід корелює з положенням Сюзан Басснетт про міжлітературний характер модерної поезії, у якій художній текст функціонує як простір перехрещення культурних кодів, а не як замкнена національна система²⁷⁵. Завдяки цьому поезія Л. Балли формує розширений функціональний контекст міжкультурного діалогу, в якому феномен двоїстості – продуктивний спосіб інтерпретації історичних і екзистенційних реалій.

Аналогічні закономірності простежуються і в прозовій спадщині письменника, зокрема в таких книжкових виданнях, як «*És felgördül a függöny*» («Піднімається завіса», 1961), «*És az a város*» («Люди одного міста», 1962), «*Meddőfelhők*» («Хмари без дощу», 1964), «*Parázs a hóban*» («Жарина в снігу», 1967), «*A világóra ketyegése*» («Стукіт всесвітнього годинника», 1970), «*Totális fényben*» («При повному освітленні», 1983), а також у збірці малої прози «*Sirályok*» («Чайки», 1974), що в адекватному й стилістично виваженому перекладі Юрія Шкробинця органічно ввійшла в український літературний контекст. Проза Л. Балли виявляє тяжіння до «пограничного письма», у якому локальний досвід функціонує як модель універсальних соціокультурних процесів, що узгоджується з концепцією літератури прикордоння як особливого типу художньої свідомості²⁷⁶.

З'ясування шляхів виявлення глибинної діалектики національного й міжнаціонального в умовах постійних творчих контактів, а також художнє моделювання духовних змагань різних народів становлять особливо продуктивний матеріал для

²⁷⁵ Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. P. 64.

²⁷⁶ Bhabha Homi K. The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994. P. 38.

літературознавчого аналізу. У цьому зв'язку закономірною є посилена увага до перекладацької діяльності Ю. Шкробинця, з яким Л. Балла підтримував тривалу й концептуально вмотивовану співпрацю. Їхній творчий діалог засвідчує формування стійкої моделі культурного посередництва, спрямованої на зміцнення та легітимацію міжлітературних традицій у просторі українсько-угорських взаємин.

2.2. Інтерпретація та репрезентація Іншого: імагологічна перспектива перекладу

Культурологічний дискурс перекладу як особливої форми міжкультурної комунікації передбачає багатовекторне осмислення інтерпретації художнього тексту мовою мети, оскільки переклад функціонує не лише як техніка мовного перенесення, а як механізм культурної репрезентації й символічного посередництва. У цьому сенсі переклад актуалізує і концепційність імагологічної позиції, зосередженої на способах вербалізації образу Іншого, балансуванні між авто- та гетерообразами²⁷⁷. Концептуальним у цьому контексті залишається зауваження І. Франка про напружене співіснування «своєрідно національного» та «загально міжнародного», які перебувають у діалектичній взаємодії. Така модель стала визначальною для перекладацької практики полінаціонального Закарпаття, де поряд із Л. Баллою вагому роль відіграв Юрій Шкробинець (1928–2001).

Ю. Шкробинець, тонкий знавець історії духовних і художніх устремлінь угорського народу, послідовно й цілеспрямовано розбудовував хроніку рецепції угорської літератури в Україні упродовж другої половини ХХ століття, діючи як культурний медіатор

²⁷⁷ Leerssen J. T. *Imagology: History and method*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 26–32.

між двома літературними системами. Його перекладацька стратегія ґрунтувалася на прагненні зберегти жанрову, інтонаційну та образну своєрідність першотвору, водночас вводючи текст у горизонт очікувань українського читача, що цілком узгоджується з концепцією рецептивної адаптації Ганса-Роберта Яусса²⁷⁸.

Знаковою подією стала перекладацька діяльність Ю. Шкробинця у зв'язку з відзначенням 150-річчя від дня народження Шандора Петефі (1823–1849). 1973 року митець запропонував українській аудиторії низку нових інтерпретацій творів поета, істотно розширивши канон його рецепції в Україні. Варто наголосити, що навіть на той час у спадщині Ш. Петефі залишалися тексти, практично невідомі українському читачеві, зокрема повість у віршах «János vitéz» («Витязь Янош», 1845). Саме Ю. Шкробинець здійснив її перший повний український переклад, опублікований 1972 року, тим самим заповнивши важливу лауну в українсько-угорському літературному діалозі²⁷⁹. Примітно, що того ж 1972 року київське видавництво «Дніпро» випустило збірку творів Ш. Петефі в перекладах Леоніда Первомайського (1908–1973), до якої також увійшов «Витязь Янош»²⁸⁰. Таким чином, відбулося симптоматичне перехрещення двох перекладацьких прочитань одного й того самого тексту, що відкриває можливості для порівняльного аналізу стратегій інтерпретації, стилістичної адаптації та імагологічного моделювання образу угорського національного героя. Подібні паралельні переклади, за спостереженням Андре Лефевра, є показовими маркерами функціонування літератури в системі культурної влади та ідеологічних акцентів доби²⁸¹. До речі, контакти Леоніда Первомайського з угорською культурою

²⁷⁸ Jaus H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 24.

²⁷⁹ Петефі Ш. *Витязь Янош: Повість у віршах*; [пер. з угор. Ю. Шкробинець]. Київ: Веселка, 1972. 82 с.

²⁸⁰ Петефі Ш. *Поезії*; [пер. з угор., вступ. стаття Леоніда Первомайського]. Київ: Дніпро, 1972. 389 с.

²⁸¹ Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge, 1992. P. 14.

мають глибше коріння й сягають ще довоєнного періоду, коли поет активно працював над перекладами лірики Ш. Петефі та художнім осмисленням образу Угорщини в українському культурному просторі²⁸². Його перекладацька діяльність засвідчує прагнення сформувати позитивний, гуманістично забарвлений імідж угорської культури, що узгоджується з імагологічним розумінням літератури як інструмента символічного взаємопізнання народів.

Одночасна поява повісті у віршах «Витязь Янош» Ш. Петефі в українських інтерпретаціях двох авторитетних поетів-перекладачів – Юрія Шкробинця та Леоніда Первомайського – є свідченням зрілості й високого професійного рівня українського художнього перекладу другої половини ХХ століття. Такий «паралельний переклад», зафіксувавши досягнення національної перекладацької школи, задав своєрідний ритм інтенсифікації українсько-угорських літературних взаємодій, в межах яких переклад постає як форма діалогу рівноправних культур. Знаковим у цьому плані був період 1960–1970-х років, коли, за слушним спостереженням І. Мегели, «виросла плеяда здібних перекладачів, які стали перекладати безпосередньо з оригіналу»²⁸³, що означало якісний злам у практиці посередницьких перекладів та суттєве поглиблення імагологічної точності. У цей час формується активний українсько-угорський перекладацький континуум, в якому беруть участь Дьєрдь Радо, Ласло Шандор, Шара Каріг, Єва Ґріґаші, Жужа Раб, Шандор Вереш, Ержибет Бродські, Анна Бойтар, Пол Мішлеї. Отже, перекладний процес набуває характеру двостороннього руху, що забезпечує сталий зворотний зв'язок в українсько-угорському літературному дискурсі.

Перекладацький досвід Ю. Шкробинця, подібно до практики Л. Балли, вирізняється насамперед об'єктивованим сприйняттям

²⁸² Гедеш А. А. Біля джерел становлення українсько-угорських літературних взаємин повоєнного періоду. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I évf. С. 66.

²⁸³ Мегела І. Очима друзів. Українська література в Угорщині. *Вітчизна*. 1982. № 1. С. 157.

першотвору, яке ґрунтується на глибокому знанні текстових структур як мовою оригіналу, так і мовою мети, а також на усвідомленні їхньої культурної зумовленості. Завдяки його системній діяльності у свідомість українського читача ввійшов широкий корпус угорських художніх текстів, що репрезентують різні жанрові та стильові моделі. Поряд із поемою «Апостол» («Az apostol», 1968) та повістю у віршах «Витязь Янош» Ш. Петефі, це – окремі українські видання поеми «Толді» Яноша Араня («Toldi», 1969; 1994), оповідання «Примирення» Шандора Надя («Megbékélés», 1952), повісті Ілку Пала «Бунтарі» («Az osztály zendülői», 1971), сатиричної прози Фрідеша Карінті «Даруйте, пане вчителю» («Tanár úr kérem», 1966), романів Дюли Йеша «Народжені в пустах» («Puszták népe», 1958), Клари Бігарі «Жага» («Szomjúság», 1961), Жірмонда Моріца «Будь чесним до самої смерті» («Légy jó mindhalálig», 1963), Антала Гідаша «Пан Фіцек» («Ficzek úr», 1974; 1986), Булчу Берти «Кенгуру» («A kenguru», 1977). Такий репертуар переконливо засвідчує широту і тематичну, і світоглядну.

У контексті розроблюваної проблематики особливий інтерес становить повість Л. Балли «Хмари без дощу» («Meddőfelhők regény», 1965) в авторизованому перекладі Ю. Шкробинця. Адже йдеться не просто про мовну трансляцію, а про повноцінну інтерпретацію імагологічних вимірів тексту – як на рівні образної системи, так і в ідейно-тематичному ключі. Перекладачеві вдалося відтворити складну модель міжкультурної ідентичності, в якій локальні реалії набувають універсального гуманістичного звучання. Аналогічне зіставлення напрошується й щодо повісті «Витязь Янош», яку Ю. Шкробинець сприйняв і переосмислив на конгеніальному рівні, зберігши епічний розмах, фольклорну основу й національно-міфологічний код угорської культури. Водночас, оцінюючи перекладацький результат Леоніда Первомайського, доцільно наголосити: різні версії одного твору мають повне право на співіснування, оскільки репрезентують різні моделі читацького досвіду, різні типи естетичної чутливості та різні перекладацькі

ідіолекти²⁸⁴. Обидва українськомовні варіанти «Витязя Яноша» яскраво демонструють творчу лабораторію кожного з перекладачів, виявляючи відмінні позиції реципієнта й індивідуальні стратегії розв'язання імагологічних, стилістичних і композиційних завдань. У своїй художній цілісності вони взаємодоповнюють одне одного, забезпечуючи повноту рецепції і багатовимірність інтерпретації образу угорського національного героя в українському культурному просторі.

Визначальною для розкриття внутрішнього світу героїв повісті у віршах «János vitéz» є одна з початкових сцен, в якій Ш. Петефі за допомогою мінімалістичних, майже ідилічних штрихів моделює емоційний простір взаємин Йончі Кукуруцо та його коханої Ллушки. Тут спрацьовує поетика «наївної безпосередності», характерна для раннього романтизму угорської літератури, де побутова деталь переростає в символ національно-ментальної гармонії²⁸⁵.

Mert a pázsit fölött heverészó juhász
Kukorica Jancsi, ki is lehetne más?
Ki pedig a vízben a ruhát tisztázza,
Iluska az, Jancsi szívének gyöngyháza²⁸⁶.

Ю. Шкробинець уникає буквального калькування образної тканини, обираючи стратегію інтонаційно-сміслової еквівалентності. Його переклад зберігає легкість оповіді, ритмічну прозорість і фольклорну інтонацію, що є принципово важливим для відтворення «усної природи» поеми Ш. Петефі:

Бо приліг у травку, – кожному збагнути, –
Янчі Кукурудза. Хто ще міг то бути?
Ну, а та, в потоці, біла білявина, –
То його кохана, Ллушка-перлина.

²⁸⁴ Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 35.

²⁸⁵ Szegedy-Maszák M. *Romanticism in Hungary. Romanticism in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 217–239.

²⁸⁶ Petőfi Sándor. *Összes költemények*. Budapest: Ciceró Könyvstudió, 2006. O. 181.

Особливо прикметним є рішення перекладача передати метафору «gyöngyház» («перлова скойка») словом «перлина», яке в українській поетичній традиції має усталене позитивно-оцінне й ліричне навантаження. Таким чином, образ не втрачає емоційної сили й органічно вписується в національний образний канон мови мети.

Натомість Леонід Первомайський застосовує іншу перекладацьку тактику – контекстуальну компенсацію, свідомо зміщуючи смисловий центр строфи та підсилюючи драматичний потенціал ситуації. Він співвідносить окрему деталь не з локальним фрагментом, а з наративною перспективою всього твору, що відповідає його індивідуальній поетиці:

Потрапити в біду судилось, любі друзі,
Не іншому кому, а Янчі Кукурудзі, –
Бо дівчина в струмку, то Ілушка кохана,
Все щастя чабана, його сердечна рана.

Така інтерпретація відкриває поле для дискусії, зокрема щодо відповідності угорській метафорі «gyöngyház» українського образу «сердечна рана». Однак, у площині функціональної поетики цей зсув не знецінює образ, а навпаки – переакцентує його, надаючи йому трагіко-екзистенційного звучання, що відповідає подальшій долі героїв у поемі. Важливо наголосити: відхід у перекладі від окремого слова або образу, якщо він не є семантичним вузлом тексту, не означає художньої деформації. Навпаки, така трансформація часто засвідчує високий рівень перекладацької свідомості, зорієнтованої на збереження поетичної напруги, а не формальної точності²⁸⁷. Це повною мірою стосується і трансформації ономастичних елементів, зокрема власного імені «Jancsi Kukorica», яке в обох перекладах постає як українізоване «Янчі Кукурудза». Таке рішення є коректним з імагологічного погляду, адже зберігає прозору семантику імені, його фольклорний характер і соціальну маркованість, роблячи образ доступним і зрозумілим українському реципієнтові.

²⁸⁷ Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 82.

Одна з принципових особливостей перекладацької манери Ю. Шкробинця полягає у свідомому доборі українських реалій для позначення предметів і явищ специфічно угорського побуту, що забезпечує баланс між національною маркованістю першотвору та рецептивною доступністю тексту мовою мети. Йдеться про культурно зумовлену адаптацію, яка відповідає фольклорній природі повісті «Витязь Янош». Показовим є осучаснення архаїчних або локально забарвлених назв: зокрема, «чарда» (традиційна угорська корчма) не калькується описово, а вводиться як впізнана одиниця з фольклорним відтінком, тоді як лексема «puszta» збережена в українській транскрипції («пуста»), на відміну від варіанта Л. Первомайського («пушта»). Таке рішення Ю. Шкробинця мінімізує фонетичну екзотизацію й водночас не нівелює семантичної специфіки степового простору угорської культури. Подібну функцію виконує й заміна узагальненого «корабель» конкретизованою «галерою», що точніше відтворює історико-культурний контекст зображуваного світу. Виразною є перекладацька знахідка у відтворенні словосполучення «hetedhét ország». В угорській традиції це сталий фольклорний зворот на позначення казково віддаленого простору. Ю. Шкробинець відмовляється від буквального числівникового перекладу й пропонує повноцінний український фольклорний еквівалент – «царство тридев'яте»²⁸⁸, тим самим активуючи у свідомості реципієнта глибинний архетип казкової дистанції. Це рішення є функціонально виправданим і стилістично бездоганим, адже зберігає жанровий код тексту.

Натомість у перекладі Л. Первомайського спостерігаємо іншу модель роботи з реаліями, яка часом призводить до зміщення семантичних акцентів і, відповідно, до трансформації кодової схеми тексту. Так, після перемоги Яноша над вождем велетів (саме вождем, а не «командиром», як це подано у Первомайського), чудовиська в оригіналі присягають йому як добровільні союзники

²⁸⁸ Петефі Ш. Витязь Янош: Повість у віршах; [пер. з угор. Ю. Шкробинця]. Київ: Веселка, 1972. С. 22.

й помічники. Перекладацьке рішення назвати їх «кріпаками»²⁸⁹ принципово змінює характер стосунків між героєм і його оточенням, переносячи сюжет з площини казково-героїчної в соціально-реалістичну. Це зауваження аж ніяк не є поверховим, адже твір «Витязь Янош» адресований насамперед дитячо-юнацькій аудиторії, а, отже, його поетика ґрунтується на фольклорній моделі випробування й чарівної винагороди. Збереження казкових реалій і нейтральних означень персонажів сприяло б яскравішому відтворенню етнокультурного колориту в перекладі Л. Первомайського. Водночас слід підкреслити: Л. Первомайський, тонкий майстер вірша, свідомо зосереджувався не на локальних деталях, а на загальному імагологічному силуеті твору. У межах поетичної дії митець наблизив образний світ Ш. Петефі до української ментальної та емоційної стихії, інтерпретуючи угорський матеріал крізь призму власного художнього мислення. Саме на цю відмінність перекладацьких стратегій звернув увагу Л. Балла у своєму схвальному відгуку 1972 року, наголосивши на тому, що Ю. Шкробинець чітко розрізняє первинне (угорське) та вторинне (українське) художнє рішення, зберігаючи імагологічну специфіку першотвору²⁹⁰. Такий «вододіл» між культурами в інтерпретації Л. Первомайського майже відсутній, оскільки перекладач прагнув максимально точного відтворення ідейно-тематичного комплексу Ш. Петефі, але завдяки власній художній силі нерідко виходив за межі іншомовного тексту й зливався з ним у єдиному поетичному потоці. Це особливо виразно простежується у сцені появи велета.

Óriások csősze öt érkezni látta,
S mintha mennykő volna, így dörgött reája:
«Ha jól látom, ott a fűben ember mozog; –
Talpam úgyis viszket, várj, majd rád gázolok»²⁹¹.

²⁸⁹ Петефі Ш. Поезії; [пер. з угор., вступ. стаття Леоніда Первомайського]. Київ: Дніпро, 1972. С. 333, 335.

²⁹⁰ Balla L. A maga csodálatos hangján. *Kárpáti igaz szó*. 1972. Október 8. O. 3.

²⁹¹ Petőfi Sándor. *Összes költemények*. Budapest: Ciceró Könyvstudió, 2006. O. 206.

Текст мовою мети:

Схилився підліток над дивом невідомим,
Загуркотів над ним, неначе з хмари громом:
«Чи не людисько там, в траві, сховалось кляте?
Щоб розчавить його, сверблять у мене п'яти!»²⁹².

Тут перекладач посилює експресію й драматизм за рахунок лексичної інтенсифікації, дещо зсуваючи фольклорну наївність оригіналу в бік емоційно напруженого, майже гротескного звучання. Цей прийом ще раз підтверджує: переклад Л. Первомайського є інтерпретаційним, тоді як версія Ю. Шкробинця тяжіє до функціонально-еквівалентного відтворення імагологічного коду угорського тексту.

Водночас перекладацька стратегія Ю. Шкробинця, подібно до творчої позиції Л. Балли, принципово не передбачала так званого творчого розкрилля у сенсі довільного переосмислення або авторського «переписування» першотвору. Мова йде про усвідомлений вибір герменевтичної стриманості, коли перекладач зосереджується на декодуванні авторської ідеї через структуру тексту, а не через власну поетичну експансію²⁹³. Саме така позиція дозволяє говорити про переклад як форму інтерпретативної відповідальності.

Ю. Шкробинець скрупульозно аналізував поетичні образи, деталі, версифікаційну специфіку твору, розглядаючи кожен елемент як складову цілісного художнього механізму. Його мовна палітра вирізняється багатством і внутрішньою структурною впорядкованістю. Перекладач не намагається «прикрасити» оригінал, натомість він відтворює його естетичну логіку мовою мети. Це переконливо ілюструє зіставлення одного з епізодів повісті у віршах «Витязь Янош» Ш. Петефі в оригіналі та перекладі Ю. Шкробинця:

²⁹² Петефі Ш. Поезії; [пер. з угор., вступ. стаття Леоніда Первомайського]. Київ: Дніпро, 1972. С. 330.

²⁹³ Gadamer H.-G. Truth and Method. London: Continuum, 2004. P. 387.

Katonák jövének, gyönyörű huszárok,
A nap fénye ezek fegyverén csillámlott;
Alattok a lovak tomboltak, prüszögtek,
Kényesen rázták szép sörényes fejöket²⁹⁴.
Їхали солдати, красені гусари,
Зброя розсипала блискотливі чари.
Коні тупотіли, форкали в пориві,
Гонорно задержались шиї буйногриві²⁹⁵.

Переклад демонструє точне збереження ритмомелодики, паралельної синтаксичної організації та образної динаміки оригіналу, а також адекватне відтворення кінетики сцени – руху, блиску, напруги. Лексеми «красені гусари», «блискотливі чари», «буйногриві» не є довільними прикрасами, а виконують компенсаторну функцію, відтворюючи експресивний потенціал угорського тексту. З урахуванням цього можна дійти висновку: обидва українські переклади повісті у віршах «Витязь Янош» – Ю. Шкробинця та Л. Первомайського – становлять своєрідну «школу рецепції» для наступних поколінь читачів і перекладачів, які звертаються до спадщини автора знаменитої «Національної пісні» («Nemzeti dal»). Саме цей твір став символічним художнім каталізатором подій «весни народів» 1848–1849 років, репрезентуючи ідею свободи як універсальну цінність європейського романтизму²⁹⁶.

Слід наголосити: українською мовою творчість Ш. Петефі зазвучала завдяки цілій плеяді перекладачів, серед яких О. Маковей, П. Грабовський, В. Щурат, Ф. Потушняк. Однак найбільш системний і концептуально вивершений внесок у рецепцію угорського поета в Україні належить Л. Первомайському та передусім – Ю. Шкробинцю, чия перекладацька діяльність охопила кілька десятиліть і сформувала стабільну традицію українсько-угорського

²⁹⁴ Petőfi Sándor. Összes költemények. Budapest: Ciceró Könyvstúdió, 2006. O. 189.

²⁹⁵ Петефі Ш. Витязь Янош: Повість у віршах; [пер. з угор. Ю. Шкробинець]. Київ: Веселка, 1972. С. 23.

²⁹⁶ Kontler L. A History of Hungary. New York: Palgrave Macmillan, 2002. P. 214.

літературного діалогу²⁹⁷. Як популяризатор угорської літератури Ю. Шкробинець заявив про себе вже 1948 року перекладом «Національної пісні» Ш. Петефі²⁹⁸, що стало не лише літературною подією, а й культурним жестом післявоєнного зближення двох традицій. Упродовж 1940–1990-х років відбулося його становлення як одного з найавторитетніших майстрів художнього перекладу в Україні.

Особливе місце у спадщині Ю. Шкробинця посідає поема «Апостол» («Az apostol») – стрижневий твір Ш. Петефі, наповнений ідеями свободи, жертвовності та історичної відповідальності, які постали художнім відлунням революційних подій 1848 року. В образі головного героя Сильвестра сконденсовано риси «поборника святої волі» як імагологічного типу національного героя. Українськомовна інтерпретація поеми «Апостол» стала якісно новим етапом у зростанні перекладацької майстерності Ю. Шкробинця, а також істотним розширенням ідейно-тематичних горизонтів українського перекладознавства. Скорочений варіант поеми вперше було опубліковано на сторінках липневого номера журналу «Всесвіт» за 1967 рік, що засвідчило її входження в загальноукраїнський літературний контекст. Примітно, що саме Л. Балла оприлюднив ґрунтовну рецензію на цей переклад, у якій наголосив на високому рівні ідейно-образної адекватності та збереженні національного імагологічного коду твору. Рецензія з'явилася 3 вересня 1967 року на сторінках газети «Kárpáti Igaz Szó», ставши важливим свідченням професійного визнання перекладацького доробку Ю. Шкробинця в міжкультурному просторі Закарпаття.

Послідовні пошуки стилістичних відповідників, максимально тотожних семантико-образній структурі першотвору, є визначальною ознакою пізнішої перекладацької версії Ю. Шкробинця, особливо у випадках, коли йдеться про концептуально навантажені

²⁹⁷ Зимомря М., Зимомря О. Текст як знакова система : сутність її функціонування мовою мети. *Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану професора Анатолія Мойсієнка*; [за ред. М. Зимомрі]. Київ-Дрогобич: Посвіт, 2009. С. 381.

²⁹⁸ Гедеш А. Деякі особливості перекладу творів Шандора Петефі українською мовою. *Слов'янсько-угорські міжмовні та літературні зв'язки*. Ужгород, 1970. С. 28–30.

фрагменти, що концентрують філософсько-історіософський пафос Ш. Петефі. Такою є початкова строфа двадцятій пісні поеми «Апостол» – своєрідний програмний вузол твору, в якому поет формулює ідею оновлення світу через зміну поколінь і моральний розрив із «рабським минулим»:

Vénült, kihalt a szolganemzedék,
Uj nemzedék jött, mely apáit
Arcpirulással említé s azoknál
Jobb akart lenni és az is lett,
Mert csak akarni kell!...²⁹⁹

Журнальний варіант перекладу Ю. Шкробинця вражає передусім високим ступенем смислової конденсації та виразною евфонією, що відповідає вимогам публікаційного формату і ритму періодичного видання. Водночас тут зафіксовано свідоме втручання у текстову структуру оригіналу, зумовлене прагненням посилити декларативність і афористичність вислову:

Постарів, вимер рабський рід,
Новітнє покоління виросло. Батьків,
Лиш червоніючи, сини їх називали,
Бо бути ліпшими за них
Вони собі поклали.
І ліпшими зросли! Бо варто лиш хотіти!³⁰⁰

Змістовий блок поеми «Апостол» зазнав істотного вдосконалення в окремому книжковому виданні 1968 року, де перекладач відмовився від надмірної експресивної інверсії на користь більшої структурної симетрії з першотвором. Це засвідчує рух від адаптаційної до стабілізованої, канонічної версії перекладу³⁰¹:

Постарів, вимер рабський рід,
Зросло новітнє покоління.
І червоніли за батьків сини.

²⁹⁹ Petőfi Sándor. Összes költeményei. Budapest: Magyar Helikon, 1967. O. 953.

³⁰⁰ Петефі Ш. Апостол; [пер. з угор. Ю. Шкробинця]. *Всесвіт*. 1967. № 7. С. 26.

³⁰¹ Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 70.

Бо бути ліпшими за них
Вони собі поклали.

І ліпшими зросли! Бо варто лиш хотіти!³⁰²

Порівняльний аналіз двох редакцій перекладу переконливо демонструє еволюцію перекладацького мислення Ю. Шкробинця: від публіцистично загостреного викладу – до врівноваженої поетичної форми, в якій ідея історичного поступу не нав'язується, а впливає з ритму і синтаксичної логіки тексту. Цей шлях відповідає сучасному уявленню про переклад як процес багаторазового «наближення» до оригіналу³⁰³.

Широкому читацькому загалу відомі дві редакції цього перекладу, однак, за свідченням Л. Балли, у творчому доробку Ю. Шкробинця існувало щонайменше п'ять варіантів відповідного фрагмента, що виразно засвідчує лабораторний характер його перекладацької праці та високий рівень самокритичності. Свої сумніви, розчарування і водночас мистецькі відкриття, пов'язані з цим багаторічним процесом, Ю. Шкробинець виніс у публічний простір, звернувшись безпосередньо до угорськомовного реципієнта у статті «„Апостол“ на шляху до України». Матеріал було опубліковано 28 лютого 1968 року на сторінках газети «Kárpáti Igaz Szó», і він має виняткове значення як документ перекладацької саморефлексії. Фактично йдеться про рідкісний випадок, коли перекладач відкрито «оприявнює» власну творчу кухню, ділячись із читачем не тільки результатами, а й самим процесом пошуку – від інтуїтивного рішення до вивіреної поетичної формули. У цьому й виявляється сутність перекладацької практики Ю. Шкробинця, який розглядав переклад як тривалий діалог між культурами, мовами і власною відповідальністю перед текстом.

Перекладацька практика Л. Балли та Ю. Шкробинця становить один із концептуально найвагоміших сегментів історії

³⁰² Петефі Ш. Апостол. Поема; [пер. з угор. Юрія Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1968. С. 98.

³⁰³ Hermans Th. Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. P. 54.

українсько-угорського літературного дискурсу другої половини ХХ століття, оскільки вона не обмежується трансляцією текстів, а формує простір взаємного культурного пізнання та символічного обміну. Йдеться про імагологічні виміри перекладу, які дозволяють реконструювати перспективу так званих «зустрічних актів» – процесів впливу й взаємовпливу, коли кожна культура, приймаючи «чуже», одночасно переосмислює власне. У цьому зв'язку засоугує на увагу теза І. Лімборського, який наголошує: «В акті зустрічі «свого» і «чужого» включаються такі механізми художньої свідомості, які увиразнюють художній переклад як можливість впливати на інше культурне середовище, змінювати його, а, можливо, і запроваджувати нові, невідомі раніше художні структури, символічні жести і образи»³⁰⁴. Це твердження безпосередньо корелює з перекладацькою стратегією Ю. Шкробинця, який сприймав контакт з угорським і українським читачем як форму активної творчої взаємодії.

Ю. Шкробинець не зводив свою роботу до пасивної трансформації образів першотвору, а послідовно тлумачив усі компоненти текстової тканини – від метафорики й ритму до підтекстових ідеологем – на рівні художньої інтерпретації. Це особливо наочно виявляється у його перекладі поеми Ш. Петефі «Апостол», де перекладач свідомо обирає стратегію семантичного згущення замість буквальної відповідності:

Sötét a város, ráfeküdt az éj.
Más tájakon kalandoz a hold,
S a csillagok behunyták
Arany szemeiket.
Olyan fekete a világ,
Mint a kibérlett lelkiismeret.³⁰⁵

³⁰⁴ Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама-Україна, 2011. С. 96.

³⁰⁵ Petőfi Sándor összes művei. II. Versek, 1847–1849; [sajtó alá rend. és bev. Pándi Pál]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1955. O. 405.

У перекладній версії Ю. Шкробинець цілеспрямовано відмовляється від дослівного відтворення синтаксичних конструкцій, натомість актуалізує ключову імагологічну метафору – світ як морально спустошений простір, що дозволяє вивести текст за межі локального історичного контексту і надати йому універсального звучання:

Стемніло місто. Ніч його зборола.
Блукає місяць іншими краями.
Склепили зорі
Очі золоті
І, наче совість, продана у найми,
Весь світ – у чорноті³⁰⁶.

Саме цей перекладацький хід – заміна описової метафорики етичною алегорією – став предметом фахової уваги відомої дослідниці угорської та української літератури Жужі Раб (1926–1998). У своєму виступі 13 грудня 1971 року вона охарактеризувала Ю. Шкробинця як перекладача, який «може тільки наснитися угорцям», підкреслюючи виняткову здатність інтерпретатора до інтуїтивного відчитування морального коду тексту. Ця оцінка була опублікована в угорському культурно-освітньому часописі «Élet és Irodalom» («Життя і література») і стала знаковою для реценції української перекладацької школи в Угорщині. В основі такого висновку лежить визнання високого рівня перекладацької кваліфікації, здатності поєднувати точність і свободу, філологічну дисципліну й художню інтуїцію. Переклад Ю. Шкробинця функціонує тут як автономний естетичний об'єкт, що зберігає імагологічну напругу першотвору й водночас органічно входить у систему української поетичної традиції.

Високу фахову оцінку перекладацької манери Ю. Шкробинця, як засвідчив аналіз, поділяли не лише українські, а й угорські літературні критики, що є принципово важливим для характеристики

³⁰⁶ Петефі Ш. Апостол. Поема; [пер. з угор. Юрія Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1968. С. 5.

діяльності митця у міжкультурному вимірі. Так, угорський літературознавець Золтан Медве у статті «Український перекладач нашої поезії» наголосив: «Надзвичайна майстерність, сумлінність перекладача є очевидною в кожному рядку, навіть в середині рядків»³⁰⁷. Це зауваження фіксує увагу до мікрорівня поетичної структури – ритму, інтонації, внутрішньорядкової семантики.

Ю. Шкробинцю систематично вдавалося зберігати в перекладному тексті фонетичні, морфологічні та синтаксичні доміанти оригіналу, не підмінюючи їх механічною калькою і не розчиняючи у стилістично нейтральному мовленні. Особливо показовою є його робота зі звукописом, яким перекладач не зловживає, але й не уникає його там, де фонічна організація тексту виконує смислотворчу функцію, що цілком відповідає принципам функціональної еквівалентності художнього перекладу³⁰⁸.

Szabadságért kell küzdenem,
Mint küzdtek érte oly sokan,
És hogyha kell, elvérzenem,
Mint elvérzettek oly sokan!
Fogadjatok, ti szabadság-vitézek,
Fogadjatok szent sorotok közé,
Zászlótokhoz hűséget esküszöm,
S hahogy véremben lesz egy pártütő csepp,
Kiontom azt, kifeccsentem belőlem,
Habár szivemnek közepén lesz is!³⁰⁹

Переклад цього фрагмента – так званої Сильвестрової клятви – витримано на рівні першотвору як у семантичному, так і в риторико-інтонаційному плані, що особливо важливо для текстів присяги, де форма є невіддільною від змісту³¹⁰. Тут не порушено рівновагу

³⁰⁷ Medve Z. Költészetünk ukrán fordítója. *Dunántúli Napló*. 1970. 13.09. O. 4.

³⁰⁸ Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation*; [ed. by R. Brower]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 238.

³⁰⁹ Petőfi Sándor összes művei. II. Versek, 1847–1849; [sajtó alá rend. és bev. Pándi Pál]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1955. O. 445.

³¹⁰ Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 54.

між змістом і формою, виразно передано урочисту тональність, згущення емоційних відтінків і поступальну динаміку монологу, внаслідок чого перекладач досягає драматизму, тотожного оригіналові:

Боротися за волю буду я
Так, як боролися мільйони.
А треба буде, кров'ю сам стечу,
Так, як стікали у борні мільйони,
Прийміть же, витязі свободи,
Прийміть мене в свої ряди святії.³¹¹

Особливо рельєфно у перекладі вирізьблено соціальну й колективну сутність акту присягання, його апеляцію не до індивідуального героїзму, а до історичної спільноти борців, що посилюється ремінісцентним повтором іменників множини. Автор перекладу послідовно дотримався відповідного часу дієслівних форм, відтворив ефект алітерації та паралельних повторів, зокрема семантично співвідносних лексем «мільйони» та «fogadjatok» («прийміть»), що забезпечує внутрішню ритмічну єдність монологу. Завдяки цим рішенням перекладачеві вдалося пластично передати психологічний стан героя – готовність увійти до лав борців, переконливо вмотивувати компоненти різної емоційної сили й підвищити їхнє смислове навантаження. У підсумку український текст постає не як похідний, а як органічний поетичний цілісний образ, в якому ідейний пафос, ритм і звукова організація утворюють неподільний художній злиток, що й визначає високий рівень перекладацької майстерності Ю. Шкробинця.

Поява української інтерпретації твору Ш. Петефі у виконанні Ю. Шкробинця відразу викликала резонанс у літературному середовищі Закарпаття, що засвідчує її вагомість не лише як перекладацького факту, а й як культурної події. У своїй рецензії закарпатський письменник Юрій Керекеш слушно наголосив: «Юрію Шкробинцю поталанило здійснити переклад славнозвісного твору Шандора

³¹¹ Петефі Ш. Апостол. Поема; [пер. з угор. Юрія Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1968. С. 51.

Петефі на рівні, який відповідає високим вимогам сучасної перекладацької майстерності»³¹². Ця оцінка фіксує принципово важливий момент – відповідність перекладу оригіналові, актуальним естетичним і методологічним стандартам свого часу. Суголосну, але ще більш радикальну думку висловив визначний український письменник В. Гренджа-Донський, який зазначив: «Переклад настільки вдалий, що в нашій милозвучній мові навіть краще читається, ніж в оригіналі»³¹³. Це судження не варто тлумачити як знецінення першотвору; радше йдеться про феномен перекладацької надкомпенсації, коли мова мети відкриває додаткові ритмічні, інтонаційні та образні ресурси для актуалізації смислів. Примітно й те, що саме В. Гренджа-Донський був першим перекладачем поеми «Апостол» українською мовою, однак його версія залишилася в рукописі, що надає перекладові Ю. Шкробинця статусу першої повноцінної рецепції цього тексту в українському культурному просторі.

Перекладацькі практики Л. Балли та Ю. Шкробинця виявляють спільну методологічну основу – системний підхід до інтерпретації як ключової норми відтворення імагологічних вимірів художнього тексту, а також до їх функціонування в новій мовно-культурній ситуації. Йдеться про повторне семантичне «вкорінення» образів у культурі-реципієнті, що особливо виразно простежується в умовах українсько-угорського пограниччя. Теоретичним підґрунтям такого розуміння перекладу слугують праці Данієля-Анрі Пажо, засновника концепції «культурної іконографії» (*imagerie culturelle*) як одного з провідних напрямів сучасної імагології. У своїх програмних студіях – «*Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle*» (1981) та «*L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle*» (1983) – французький учений наполягав на органічному зв'язку компаративістики з культурною антропологією, підкреслюючи, що образ іншого в літературі не можна аналізувати поза культурними моделями й ціннісними

³¹² Керекеш Ю. На рівні сучасних вимог. *Жовтень*. 1969. № 2. С. 151.

³¹³ Гренджа-Донський В. Два переклади з угорської поезії. *Дукля*. 1970. № 4. С. 55.

системами певної історичної доби³¹⁴. За переконанням Д.-А. Пажо, ці моделі визначають критерії відбору художнього матеріалу і, зрештою, принципи формування образу іншого, а відтак – і специфіку його перекладацької трансформації. У цьому контексті переклад дозволяє простежити трансформаційні процеси в еволюції естетичних пріоритетів на перехресті культур – зокрема в ареалі українсько-угорського прикордоння.

Поруч із посередницькими жанрами – мандрівними записками, звичаєвою (етологічною) повістю, історичним, ідеологічним та пригодницьким романом – переклад відіграє ключову роль у поширенні етнокультурних образів, формуючи тривалу історію міжкультурної комунікації³¹⁵. У цьому сенсі художня творчість закарпатських письменників і перекладачів постає як унікальний феномен, наділений власними кодами, стереотипами та образними матрицями. Суголосною цій тезі є позиція французько-американського мислителя Рене Дюбо, який зауважував, що «кожна місцина має певну сукупність атрибутів, які визначають унікальність характеру її ландшафту і мешканців»³¹⁶. Це положення дозволяє розглядати імагологічні категорії як формотворчі механізми, що мають різний діапазон дії у процесі конструювання образів «свого» й «іншого». Усі ці механізми беруть участь у створенні багатоманітних художніх світомоделей, де можуть домінувати образно-символічні, понятійно-образні або понятійно-логічні елементи. У цьому полі напруженої взаємодії й слід розглядати перекладацьку спадщину Л. Балли та Ю. Шкробинця як важливу ланку українсько-угорського культурного діалогу.

Регіональна специфіка закарпатського письменства вирізняється не лише тематичною та мовною своєрідністю, а й потужною

³¹⁴ Pageaux D.-H. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Précis de littérature comparée*. Paris, 1989. P. 139.

³¹⁵ Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і Час*. 2007. № 3. С. 53.

³¹⁶ Dubos R. *Pochwała różnorodności*; [przeł. z ang. Ewa Krasińska]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. S. 12.

переконливою силою, зумовленою його культуротворчою функцією. Водночас саме ця наснаженість локальними кодами часто ускладнює рецепцію для читача, не інтегрованого в місцевий культурний контекст. Адже імагологічна картина довкілля тут формувалася під впливом комплексу взаємопов'язаних чинників: історико-культурних, географічних, цивілізаційних, конфесійних та політико-адміністративних. Закарпаття як багатовіковий пограничний простір акумулювало досвід різних імперських і національних проєктів, що неминуче відбилося на способах художнього моделювання «свого» і «чужого». З іншого боку, література закарпатських авторів виконувала виразну компенсаторну функцію, сприяючи збереженню та артикуляції ментальної самотності етносів, які історично співіснували на цій території: українців, угорців, словаків, чехів, румунів, євреїв. Йдеться не про ізольовані культурні «острови», а про складну мережу перехресних впливів, в якій кожна традиція зберігала власне ядро, водночас реагуючи на інші. Певні типологічні збіжності простежуються також у прикордонних регіонах материкової України, однак саме в Закарпатті вони набули особливої інтенсивності та тривалості.

Спільною ознакою для національних меншин в Україні до 1991 року була парадоксальна ситуація комунікативної ізоляції, коли літературне спілкування з «материнськими» культурами було істотно обмежене або майже неможливе. Це стосувалося передусім угорської спільноти Закарпаття, для якої кордон із Угорщиною впродовж десятиліть залишався фактично герметичним. Таким чином, культурний простір існував у режимі внутрішнього самозабезпечення, а два «крила» – материкова угорська література і закарпатська угорськомовна творчість – були роз'єднані як територіально, так і ідеологічно. Попри це, внутрішньотекстове спілкування не припинялося, а література функціонувала як форма латентного культурного діалогу. Показовим у цьому сенсі є свідчення Ласло Балли, який наголошував: «Контактів з Угорщиною не могло й бути. Бо кордон був закритий герметично. Звідти не було ні газет, ні книжок. Але, без сумніву, угорська література

в Закарпатті відбулася». Ця теза принципово важлива, оскільки фіксує самодостатність регіонального літературного процесу, який розвивався за умов інформаційного вакууму, спираючись на внутрішні ресурси традиції. Як наслідок, у жанровій і стильовій матриці текстів угорськомовних закарпатських митців активувалися не сучасні, а насамперед класичні джерела, які виконували роль нормативного естетичного канону. На це звертав увагу ще 1956 року угорський критик Йозеф Балог, аналізуючи перші поетичні збірки закарпатських авторів – зокрема «Lüktess hangosabban!» («Лунай голосніше!») та «Nyitott szívvel» («З відкритим серцем») Л. Балли: «Ласло Бако продовжує й розвиває кращі традиції багатомовної угорської поезії. Його вчителі – Шандор Петефі, Янош Арань, Ендре Аді та Атілла Йозеф»³¹⁷. Це спостереження дозволяє дійти висновку: у ситуації обмеженого культурного обміну класика виконує естетичну та ідентифікаційну функцію, стаючи своєрідним «мостом пам'яті» між минулим і сучасністю.

У творчості Л. Балли виразно простежується спадкоємність духовно-естетичних устремлінь, притаманних попереднім генераціям угорської літератури. При цьому ці імпульси активно трансформуються відповідно до соціокультурних і дискурсивних умов Закарпаття другої половини ХХ століття. У художній практиці Л. Балли традиція зазнає семантичного «перекодування» в умовах прикордонної, багатомовної та політично регламентованої культурної ситуації. Знаковим інституційним виявом цієї парадигми стало заснування 1971 року літературної студії імені Атіли Йозефа, що функціонувала при обласній угорськомовній газеті «Карпаті ігоз со», яку очолював Л. Балла. Створення такої студії свідчить про усвідомлену стратегію формування нового типу літературного середовища, зорієнтованого на баланс між естетичним модернізмом і вимогами офіційного ідеологічного дискурсу. У цьому сенсі студія відігравала роль культурної платформи

³¹⁷ Балог Й. С открытым сердцем. Творчество поэта Ласло Балла. *Правда Украины*. 1956. № 69 (4270). 21 марта. С. 4.

вироблення нормативних уявлень про «допустимий» модерн у межах радянського угорськомовного письменства Закарпаття.

Вибір імені А. Йозефа (1905–1937) як символічного патрона літературної студії був глибоко невивадковим. А. Йозеф уособлює в угорській літературі модель поета-інтелектуала, який поєднав соціальну чутливість, психологічну глибину й формальний експеримент, а водночас – трагічний досвід існування митця в умовах історичних і світоглядних зламів. Відтак, апеляція до його спадщини дозволяла легітимізувати модерні поетичні пошуки в ідеологічно контрольованому культурному полі. Цю оцінку переконливо сформулював М. Сабольчі, наголошуючи, що А. Йозеф справедливо посідає місце серед найбільших творців угорської лірики поруч із Шандором Петефі та Ендре Аді, адже зумів художньо втілити драматичний досвід людини ХХ століття та історичну долю Угорщини між двома світовими війнами. На думку дослідника, саме крізь призму поезики А. Йозефа молоді угорські автори другої половини ХХ століття осмислювали загалом канон модерної угорської лірики³¹⁸. До канонічних досягнень А. Йозефа належать поетичні збірки «Не я волаю» («Nem én kiáltok», 1925), «Ніч передмістя» («Külvárosi éj», 1932), «Ведмежий танок» («Medvetánc», 1934), «Дуже боляче» («Nagyon fáj», 1936), в яких поєднуються асоціативна логіка мислення, несподівані метафоричні зіставлення, інтенсивна образна динаміка та загострена соціально-екзистенційна проблематика. Саме ці риси – зокрема фрагментарність поетичного мислення, внутрішня напруга образу та психологічна рефлексивність – були засвоєні молодими авторами Закарпаття на рівні художніх принципів. У межах літературної студії імені А. Йозефа ці поетикальні орієнтири знайшли своє продовження в творчості поетів, прозаїків і критиків, які сформували нову генерацію угорськомовної літератури регіону³¹⁹.

³¹⁸ A magyar irodalom története VI. kötet; [szerk. M. Szabolcsi]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966. O. 332.

³¹⁹ Мегела И. В переводе с венгерского. *Дружба народов*. 1985. № 4. С. 259–261.

Колективний доробок літературної студії найбільш репрезентативно зафіксований в альманасі «Порив» («Lendület», 1982)³²⁰, що став своєрідним маніфестом естетичних амбіцій угруповання. Тут опубліковано поезії Єви Фінти, Шандора Горвата, Дйєрдя Дупки, Маґди Фюзеші, Дюли Горвата, Балажа Балога, Тігамера Ференці, Міклоша Балога, Шандора Імре, Кароя Балли; новелістичні тексти Йожефа Профуса, Ґабора Ерделі, Луїзи Бакши, Шандора Горвата, Кароя Балли; оповідання Золтана Барти. Для більшості цих текстів характерне органічне поєднання високої культури письма, формальної дисципліни та образної вишуканості, що засвідчує професіоналізацію літературного процесу в угорськомовному середовищі Закарпаття. Водночас не можна ігнорувати їхню ідеологічну маркованість, адже значна частина творів вибудовується відповідно до нормативних уявлень про «позитивний образ сучасника», «щасливе життя радянських людей» та риторику «братерства народів»³²¹. У цьому аспекті альманах «Lendület» постає як симптом компромісної естетики, в якій модерні художні засоби співіснують з офіційно санкціонованими смисловими моделями. Доцільно увиразнити, що в діяльності студії імені А. Йожефа активну участь брали колишні члени літературного угруповання «Forrás» (Д. Балла, О. С. Бенедек, Ф. Л. Варі, Ґ. Фодор, М. Фюзеші, Й. Желіцкі). Між цими двома середовищами на початку 1970-х років виникли гострі дискусії та ідейні протиріччя, пов'язані з питаннями культурної автономії, допустимих меж естетичного експерименту, ролі ідеології та інтелектуальної відповідальності письменника³²². Ці конфлікти, однак, не слід розглядати лише як деструктивні: вони стали важливим чинником кристалізації художніх позицій і сприяли формуванню більш диференційованого літературного дискурсу угорців Закарпаття.

³²⁰ Lendület: Ifjúsági almanach. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1982. 64 o.

³²¹ Lendület: Ifjúsági almanach. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1982. O. 1.

³²² Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2003. O. 9.

Досліджувана проблематика виходить за межі суто поетикального чи історико-літературного аналізу та охоплює сферу літературної етноімагології як міждисциплінарного напряму, спрямованого на вивчення репрезентацій «свого» й «чужого», механізмів формування авто- та гетерообразів, а також їхнього функціонування в міжкультурній комунікації. У цьому сенсі імагологія постає ключовою оптикою осмислення українсько-угорського літературного дискурсу, особливо в умовах прикордонного культурного простору. У фундаментальній праці «Порівняльне літературознавство» Василя Будного та Миколи Ільницького міститься слушний акцент: «Для успіху будь-якого спілкування – міжособистісного чи міжкультурного – важливе значення мають взаємні уявлення його учасників одне про одного – як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера»³²³. Це зауваження є принципово важливим для аналізу літературних текстів, адже саме вони виступають простором символічного моделювання таких уявлень і каналом їхньої трансляції в ширший культурний обіг.

Етноімагологічні образи не обмежуються рамками національної літератури, в якій вони виникають і первинно функціонують. Навпаки, їхня семантична повнота розкривається у процесі міжлітературного діалогу, де для учасників комунікації важливим є не лише «вигляд» співрозмовника, але й обопільна рецептивна реакція, взаємне віддзеркалення і корекція образів. Таким чином, імагологічний образ стає динамічним утворенням, що формується на перетині тексту, рецепції та культурного контексту. У цьому плані внесок Л. Балли як письменника, перекладача й організатора культурно-освітнього руху в українсько-угорському дискурсі другої половини ХХ – початку ХХІ століть набуває системного значення. Його діяльність – це форма інституційного

³²³ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 349.

та символічного посередництва між двома національними літературами, що функціонували в умовах асиметричних політичних і культурних впливів.

* * *

Контекстуальна основа українсько-угорського міжкультурного діалогу визначальною мірою зумовлена художньою специфікою перекладу як особливої форми культурної медіації, що виходить далеко за межі суто лінгвістичного перенесення тексту з однієї мови в іншу. Переклад у цьому вимірі – це складний герменевтичний акт, який охоплює систему критеріїв еквівалентності, ієрархію естетичних оцінок, прагматичні та ідеологічні рішення, а також імагологічно навантажені уявлення про Іншого. До найактивніших творців цього діалогу у сфері мистецької трансформації як поліфункціонального засобу взаємодії національних культур належить Л. Балла, перекладацька діяльність якого формує цілісну модель міжкультурного посередництва в умовах полінаціонального простору Закарпаття. Практика перекладу митця засвідчує принципу настанову на художню інтерпретацію як каталізатор процесу освоєння першотвору, внаслідок чого текст у мові мети не лише відтворює смисли оригіналу, а й набуває нового функціонального призначення в іншій культурній системі.

Л. Балла послідовно усвідомлював перекладацький обов'язок як відповідальність перед двома культурами водночас, прагнучи адекватно відтворити першотвір засобами мови мети у всій сукупності його ідейно-художніх нюансів – від образної структури до підтекстових культурних кодів. Така позиція зближує його з етичною моделлю перекладача-інтерпретатора, що протистоїть як буквальному калькуванню, так і довільній адаптації.

Заслуги Л. Балли у розвитку перекладацького мистецтва в Україні є особливо значущими з огляду на імагологічні виміри його творчості. Переклад у його виконанні постає як акт взаємозбагачення культур, в якому національні образи не нівелюються, а вступають у продуктивний діалог. У цьому сенсі його діяльність

можна розглядати як своєрідну естафету перекладацької традиції І. Франка, зорієнтованої на поєднання художньої вірності з культурною інтерпретацією. У численних перекладах Л. Балли відчутне тонке мистецтво художнього перевтілення, що виявляється у глибокому проникненні в ідейно-естетичну тканину оригіналу, делікатному відтворенні побутових реалій, звичаїв, соціокультурних маркерів без удавання до зайвої архаїзації чи надмірного етнографування, які могли б перетворити текст на музейний експонат. Перекладач майстерно поєднує зовнішні та внутрішні ознаки національно-історичної специфіки образів світу, зберігаючи їхню художню динаміку. Л. Балла надавав перевагу віддзеркаленню тих елементів образної структури, що органічно закорінені в угорськомовній традиції, водночас не руйнуючи семантичного ядра українського першотвору. І мова оригіналу (українська), і мова мети (угорська) функціонують у його перекладацькій концепції як рівноправні інструменти творення образу носія культури – з усім його духовним, ментальним і матеріальним арсеналом.

З'ясування шляхів виявлення глибинної діалектики національного та міжнародного в умовах постійних творчих контактів, а також відтворення в художньо переконливих образах духовних змагань і точок дотику різних народів, постає як особливо плідний матеріал для наукового осмислення. У цьому зв'язку окремої уваги заслуговує перекладацька діяльність Ю. Шкробинця, з яким Л. Баллу єднала тривала й інтелектуально продуктивна співпраця. Обидва перекладачі послідовно працювали над співвідношенням національно своєрідного та універсального, враховуючи концепційність імагологічних позицій, характерних для носіїв полінаціонального культурного середовища Закарпаття.

Перекладацька спадщина Л. Балли у другій половині ХХ століття істотно сприяла зміцненню українсько-угорського дискурсу, перетворивши переклад на дієвий інструмент міжкультурного порозуміння, символічного зближення та подолання уявних кордонів між літературними традиціями.

РОЗДІЛ III

Імагологічні образи українців та угорців у художньому світі Ласла Балли

Питання функціонування національних образів у художній тканині літературного твору має ідейно-тематичну та світоглядно-концептуальну спрямованість, а відтак – виразну методологічну та інтерпретаційну вагу. Адекватне структурування мистецької дійсності неможливе без образу, який перебуває у відношенні кореляції з реальністю, але не зводиться до її дзеркального відображення. Саме тому національний образ постає як семіотично навантажена конструкція, що поєднує чуттєво-емпіричне, культурно-кодоване та інтерпретаційне начала. Особливої значущості в цьому процесі набуває система національних імагологічних знаків, за допомогою яких автор тексту моделює предметну чуттєвість і водночас транслює уявлення про «свого» та «чужого»³²⁴. Ці знаки не є нейтральними: вони акумулюють досвід колективної пам'яті, ментальні стереотипи, історичні травми й символічні очікування, репрезентуючи зміст пізнавальної активності індивіда, який переживає світ у формах гармонійного або дисгармонійного емоційного реагування. Таке напруження між емоційним і когнітивним рівнями зумовлює принципову двоїстість імагологічного образу, сенс якої полягає у зміщенні аналітичного фокусу з опису статичної ситуації на осмислення події як носія смислу. Подієвість у цьому випадку стає ключовим механізмом виявлення національного досвіду, оскільки саме подія активує взаємодію індивідуального й колективного вимірів. Ця риса є характерною для творчості Л. Балли, де увага зосереджена передусім

³²⁴ Leerssen J. T. The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. *Poetics Today*. 2000. Issue 21 (2). P. 267–292.

на ситуативно-подієвих конструкціях повсякденного життя закарпатських угорців, що постають як репрезентативні моделі культурної ідентичності в умовах прикордоння.

Стрижневим завданням імагологічного дослідження виступає дезавування штучно сконструйованих або ідеологічно нав'язаних стереотипів та висвітлення більш складних, амбівалентних і часто суперечливих уявлень про власний і чужий народ, укорієних у суспільній свідомості. Тут імагологія виявляє свій критичний потенціал, оскільки спрямована на подолання редукаціоністських схем сприйняття Іншого. Ця установка перегукується з тезою Волтера Ліппмана про необхідність відмови від «економії мислення», тобто від автоматизованих когнітивних моделей, які підмінюють безпосередній досвід готовими образами³²⁵. У літературі такий відхід означає переорієнтацію на індивідуалізоване, досвідно вмотивоване пізнання реальності, де художній образ стає інструментом інтелектуальної рефлексії, а не репродукції шаблонів.

Найбільш цілісно функціональна діагностика імагологічних процесів реалізується саме в художній творчості, що зумовлено її здатністю поєднувати уявне й реальне, суб'єктивне й колективне, емоційне й раціональне. Недаремно Марія Тодорова у праці «Образне зображення Балкан» («Imagining the Balkans», 1997) наголошує, що імагологія займається не реальними народами, а «літературними образами інших», які функціонують як дискурсивні конструкції³²⁶. Це положення є принципово важливим для аналізу художніх текстів, в яких національний образ завжди є результатом інтерпретації, а не безпосереднього відображення дійсності.

Закономірно, що на зламі ХХ – початку ХХІ століть і в українському літературознавстві з'являється низка студій, в яких національні образи світу розглядаються в контексті міжкультурних контактів та рецептивних стратегій. Праці М. Брацкої, М. Зимомрі, Л. Грицик, І. Лімборського, Д. Наливайка, Н. Петриненко,

³²⁵ Lippmann W. Public Opinion. Minneapolis: Filiquarian Pub Llc, 2007. P. 87.

³²⁶ Todorova M. Imagining the Balkans. New York: Oxford University Press, 1997. P. 7.

Я. Поліщука, Р. Радишевського не лише виявляють зовнішню подібність до імагології як наукової галузі³²⁷, але й безпосередньо інтегруються в її проблемне поле, розширюючи його методологічний інструментарій. Названі дослідники зосереджені на осмисленні міжкультурних взаємодій українського письменства з грузинською, румунською, німецькою, австрійською, англійською, польською та іншими літературами³²⁸, тим самим утверджуючи імагологічний підхід як продуктивну стратегію аналізу літератури в умовах транскulturності та символічного обміну. У цьому ширшому науковому контексті аналіз творчості Ласла Балли постає як органічна складова сучасного імагологічного дискурсу, зорієнтованого на подолання стереотипів і поглиблення міжкультурного порозуміння.

Вивчення художнього тексту в контексті типологічних зіставлень зі спорідненими та неспорідненими національними літературами залишається однією з ключових і водночас методологічно найскладніших проблем сучасної філологічної науки, оскільки передбачає поєднання історико-літературного, компаративного, культурологічного та імагологічного підходів. У центрі таких досліджень перебуває не механічне порівняння формальних ознак, а реконструкція культурного й ментального способу сприйняття художнього ландшафту, власне, як результат історично зумовленого досвіду колективної уяви. Художній ландшафт у цьому сенсі є семіотичною моделлю світу, яка акумулює соціально-психологічні, історичні та символічні образи, властиві мистецьким здобуткам представників національних письменств різних народів.

³²⁷ Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 93.

³²⁸ Брацка М. Етнічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму. Київ: Ун-т «Україна», 2009. 218 с.; Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі (Постаті. Українсько-польські літературні контакти): Навчальний посібник. Тернопіль, 2001. 123 с.; Петриченко Н. Г. Українська, польська та російська проза першої половини XIX ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність). Київ: ВДК Ун-ту «Україна», 2009. 416 с.; Радишевський Р. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур. Збірник статей. Київ: МП Леся, 2009. 300 с.

Через систему таких образів у літературі актуалізується взаємодія індивідуального та колективного, локального й універсального, а отже – формується простір міжкультурного порозуміння або конфлікту. Переконливою є позиція Ярослава Поліщука, який у монографії «Із дискурсів і дискусій» наголошує: «По-новому означуючи образи свого і чужого, ми тим самим можемо позбутися минулих страхів та упереджень, набуваючи натомість свідомості інтересу до чужого досвіду як вартості, визволеної з-під впливу заангажованих ідеологічних схем минулого»³²⁹. Це твердження безпосередньо проєктується на імагологічну парадигму, в межах якої переосмислення образу Іншого постає не як естетичний жест, а як форма інтелектуальної та культурної емансипації.

У межах українського літературознавства особливої уваги заслуговують концептуально вивірені підходи О. Астаф'єва, Є. Гортвай, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, І. Денисюка, М. Жулинського, М. Ільницького, Н. Копистянської, М. Наєнка, Л. Оляндер, К. Шахової. в працях яких типологічні зіставлення поєднуються з аналізом ментальних структур, культурної пам'яті та рецептивних стратегій. Ці дослідники заклали підґрунтя для переходу від описового компаративізму до аналітичної моделі міжкультурних взаємодій. Вагомим є також внесок угорських літературознавців, серед яких слід виокремити таких учених, як Е. Андял, Е. Бойтар, Й. Вальдапфель, Б. Варга, А. Елек, Ш. Каріг, Д. Лукач, П. Мішлеї, А. Шепфлін. Їхні студії репрезентують новаторські підходи до аналізу мистецьких якостей тексту, зокрема до вивчення сюжетно-образних моделей, семантико-тематичних структур та ідеологічних нашарувань у літературі Центрально-Східної Європи³³⁰. Водночас ці праці нерідко позначені певною методологічною ретардацією, особливо коли йдеться про місце традиційного начала в динаміці літературного процесу. Надмірна

³²⁹ Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій. Харків: Акта, 2008. С. 70.

³³⁰ Bojtár E. East European Avant-Garde Literature. Budapest: Akadémiai Kiado, 1992. 156 p.; Schöpflin G. Nations, Identity, Power. London: Hurst & Company, 2000. 442 p.

орієнтація на канон або національно-центричні моделі аналізу може уповільнювати адекватне осмислення генетико-контактних явищ, ускладнювати розуміння двоїстості між національним і глобальним вимірами літератури, що є визначальною рисою сучасної гуманітарної парадигми³³¹. Усе це зумовлює необхідність неопосередкованої, відкритої рецепції художньої спадщини найбільш активних носіїв тієї чи іншої культури, без попередньо нав'язаних ідеологічних схем та ієрархій. Такий підхід дозволяє виявити реальну складність міжкультурних процесів, в яких література функціонує як простір переговорів між традицією й модерністю, локальним досвідом і універсальними смислами. У цьому контексті творчість Л. Балли органічно вписується в сучасну типологічно-імагологічну проблематику, демонструючи можливості продуктивного поєднання національної ідентичності з транскультурним мисленням.

За умов глобалізації інформаційного простору проблема збереження, актуалізації та аналітичного декодування ідентифікаційних маркерів культури набуває принципово нового теоретичного й аксіологічного виміру, оскільки йдеться не лише про фіксацію національних досягнень, а й про утвердження кожного народу як повноцінного суб'єкта міжкультурного діалогу, здатного до само-рефлексії та самопредставлення у світовому гуманітарному просторі. Ідентичність у цьому сенсі постає динамічним семіотичним процесом, що формується на перетині власної традиції та досвіду зустрічі з Іншим. Цей процес інтеркультуральної комунікації, який передбачає взаємне розширення горизонтів розуміння, слушно окреслив у праці «Діалог задля майбутнього – назовні і всередину» («Dialog für die Zukunft – nach außen und nach innen») відомий німецький учений Раймар Люст. На переконання дослідника, справжній культурний діалог можливий лише за умови здатності його учасників «бачити світ очима іншого» та інтегрувати чужу

³³¹ Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 98–102.

перспективу у власні когнітивні й ціннісні структури»³³². Ця установка становить методологічне підґрунтя імагологічного підходу, адже вона спрямована на подолання етноцентризму й редуційних моделей мислення.

Імагологічні висліди первинно формуються та функціонують у межах рідної культури, де вони виконують роль медіаторів колективної пам'яті, історичного досвіду й ментальних настанов. Водночас ці образи трансплюються на інші культурні ареали через переклад, рецепцію та міжлітературні контакти, стаючи надбанням ширшого читацького загалу. Таким чином, національний образ набуває статусу транскультурного знака, здатного змінювати свої смислові акценти залежно від рецептивного середовища. У цьому зв'язку особливо показовою постає художня картина світу у творчості Л. Балли, де національні образи змальовано крізь призму принципової двоїстості бачення дійсності. Йдеться про поєднання внутрішнього (емічного) погляду носія культури з зовнішнім (етичним) ракурсом спостерігача, що дозволяє уникнути як ідеалізації, так і стереотипізації зображуваного етнокультурного матеріалу. Ця двоїстість забезпечує імагологічну глибину його текстів, уможливаючи багатовимірне прочитання національних образів у координатах «свого» і «чужого», локального й універсального, традиційного й модерного.

3.1. Моделювання реальності: естетичні та ціннісні імпульси творчості

Цілісність елементів процесу рецепції перебуває у прямій кореляції зі сферою естетичного пізнання міжлітературних явищ, оскільки саме вона визначає глибину, спрямованість і продуктивність сприйняття художнього досвіду Іншого. Системне,

³³² Lüst R. Dialog für die Zukunft – nach außen und nach innen. *Internationale Politik*. Berlin, 1996. Nr. 51. S. 48.

теоретично вмотивоване осмислення цих явищ формує методологічні передумови для інтерпретації іншокультурної художньої реальності, а відтак і для вибудовування тривалого, некон'юнктурного міжлітературного діалогу, заснованого не на поверховій аналогії, а на усвідомленні структурних і семантичних відповідностей³³³. У цьому контексті особливої ваги набуває твердження Л. Грицик, авторка монографії «Українська компаративістика: концептуальні проєкції», яка наголошує: «Перспектива залишається за типологічними й імагологічними студіями як складових діалогу культур. Цей діалог утілений не тільки в художньому тексті, але й вибудованих на новій теоретико-методологічній основі розмислах, що впевнено реалізує сучасна компаративістика. озброєна науковими напрацюваннями феноменології, герменевтики, структуралізму і постструктуралізму, вона простежує на різних рівнях як глобальні закономірності в розвитку літератури, так і літературні феномени, властиві окремим культурним регіонам»³³⁴. Цим самим дослідниця принципово розширює уявлення про сферу функціонування імагології, виводячи її за межі суто текстуального аналізу й позиціонує як рефлексивний простір культурної самосвідомості. озброєна здобутками феноменології, герменевтики, структуралізму та постструктуралізму, сучасна компаративістика простежує як універсальні закономірності літературного розвитку, так і специфічні феномени, властиві окремим культурним регіонам, зберігаючи баланс між глобальним і локальним вимірами. Л. Грицик виразно акцентує роль імагології як однієї з ключових парадигм порівняльного літературознавства, підкреслюючи її потенціал не лише як аналітичного інструмента, а й як самобутнього виду культуротворчості та різновиду культурно-суспільної

³³³ Remak H. H. *Comparative Literature: Its Definition and Function. Comparative Literature: Method and Perspective*; [ed. by N. P. Stallknecht, H. Frenz]. Carbondale: Southern Illinois UP, 1971. P. 3–57.

³³⁴ Грицик Л. Українська компаративістика XIX – поч. XX ст. : напрями, методика досліджень. *Літературознавча компаративістика*; [упорядники: Р.Гром'як, І.Папуша]. Тернопіль, 2002. С. 35.

свідомості. Імагологічні образи постають тут формами колективної пам'яті, через які спільнота у різні історичні епохи репрезентує, відтворює та інтерпретує постать Іншого як «чужої Я-особи», наділяючи її стабільними або змінними смисловими маркерами. Водночас ці образи не є статичними утвореннями: вони ґрунтуються на історичній, соціальній та політичній зумовленості, а тому підлягають постійній трансформації залежно від зміни культурних кодів і комунікативних ситуацій. У динаміці цих змін імагологія фіксує механізми переосмислення ідентичності, коли у світлі образів Іншого – на тлі власних уявлень про нормативну поведінку, цінності й моделі соціальної дії – здійснюється характеристика ідентичнісного розташування спільноти у ширшому культурному просторі. Отже, імагологічний аналіз стає інструментом діагностики культурних меж, зон перетину та напруження між «своїм» і «чужим», що робить його незамінним у сучасних міжлітературних студіях.

Розуміння змісту окремих творів Л. Балли неминує породжує множинність і навіть конфліктність прочитань, якщо предметно й історично відповідально осмислювати глосарій понять, ідеологічно марковані наративні стратегії та способи художнього моделювання тогочасної дійсності. Семантичні коди, що були зрозумілими та функціонально виправданими в межах конкретного соціально-політичного контексту, сьогодні – з позиції історичної дистанції – виявляють зони смислової двозначності, спричиненої докорінними, але закономірними трансформаціями суспільної свідомості. Ця двозначність не є ознакою художньої неповноцінності, а, навпаки, свідчить про складну адаптивність тексту до мінливих культурних горизонтів рецепції³³⁵. Показовим у цьому зв'язку є свідчення Дьєрдя Пала, який, аналізуючи діяльність Л. Балли як головного редактора газети «Карпаті Ігос Со», слушно зауважує: «...у більшості випадків протистояння владі він був змушений

³³⁵ Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 23–26.

шукати компромісні рішення, які в ті часи були виправдані заради виживання»³³⁶. Йдеться не про ідеологічну капітуляцію, а про стратегію культурного збереження, адже, як підкреслює дослідник, відсутність таких компромісів унеможливила б сам факт існування угорськомовного літературного, освітнього й видавничого процесу на Закарпатті, включно з підготовкою підручників і формуванням читацького середовища. Відтак, Л. Балла постає як медіатор між владною нормативністю та культурною тяглістю меншини, що має принципове значення для імагологічного аналізу його спадщини.

Ретельний аналіз творчості Л. Балли 1950–1990-х років ХХ століття переконливо доводить, що його кращі твори не вичерпують свого смислового потенціалу навіть у сучасному контексті. Художньо-естетичне бачення життєвого матеріалу, психологічна заглибленість у внутрішній світ персонажа, увага до граничних моральних ситуацій формують особливе «силове поле»³³⁷ тексту, яке виходить далеко за межі регіонального літературного процесу й актуалізується в ширшому міжкультурному та міжнаціональному вимірі.

Контрастність автобіографічних елементів у прозі Л. Балли не завжди виконує суто мімесисну або документальну функцію, хоча загалом органічно вмонтована в оригінальні соціально-психологічні ситуації, типові для досвіду закарпатських угорців другої половини ХХ століття. Ці елементи не стільки відтворюють події факти, скільки моделюють екзистенційні стани, співзвучні епосі та її внутрішнім напруженням. Саме через них проектується природа змістових прийомів і так звана «енергія художнього слова»³³⁸, носіями якої стають національно марковані образи, наділені імагологічною щільністю. Сенси цих образів, інкорпоровані

³³⁶ Pál G. Balla László: Azt bünteti, kit szeret. *Acta Academiae Paedagogicae Nyiregyháziensis*. Nyiregyháza, 1992. Tomus 13/E. O. 265–266.

³³⁷ Грицик Л. Українська компаративістика ХІХ – поч. ХХ ст. : напрями, методика досліджень. *Літературознавча компаративістика*; [упорядники: Р.Гром'як, І.Папуша]. Тернопіль, 2002. С. 30.

³³⁸ Клочек Г. Енергія художнього слова : збірник статей. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2007. С. 31.

в художню плоть тексту, у духовних змаганнях Л. Балли зазнають виразних семантичних проривів, відкриваючи спосіб творчого мислення автора та його специфічну модель мистецького оцінювання життєвих обставин. Таким чином, художній світ Л. Балли – простір напруженого діалогу між особистим досвідом, колективною пам'яттю та історично зумовленими моделями національної саморепрезентації, що й визначає його тривалу рецептивну актуальність.

У сучасному теоретичному осмисленні художньої творчості дедалі чіткіше окреслюється теза про неможливість «прямого» авторського мовлення поза посередництвом колективно зумовлених смислових структур. У цьому зв'язку аргументовано видається позиція Поля Рікера, викладена в його фундаментальній праці «Час і наратив» («Time and Narrative», 1984). Тут наголошено, що слово митця завжди є результатом взаємодії індивідуальної інтенції з уже наявними культурними й наративними моделями: автор «говорить» не безпосередньо про реальність, а через мову, насичену попередніми інтерпретаціями, колективною пам'яттю та символічними формами досвіду³³⁹. Отже, художній акт втілює в собі діалог не лише з предметом зображення, але й з «іншим» – культурним, мовним, історичним суб'єктом, в межах якого переосмислюються як індивідуальні, так і спільнотні уявлення про дійсність. Така постановка проблеми безпосередньо корелює з питанням осягання митцем іншомовного слова, а в ширшій перспективі – іншої культури як системи символічних координат. Імагологічний вимір набуває тут принципового значення, адже йдеться про рефлексивне освоєння смислів репрезентації «чужого» крізь призму власної ідентичності.

Висвітлюючи проблему двоїстості у творах Л. Балли, необхідно враховувати як тиск об'єктивних історико-політичних обставин, так і внутрішні можливості письменника щодо створення

³³⁹ Ricoeur P. Time and narrative; [translated by K. McLaughlin, D. Pellauer]. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984. Vol. 1. P. 52–54.

художніх моделей реальності. цьому сенсі показовими є авто-рефлексивні міркування самого Л. Балли, викладені у статті «Роздуми про угорськість» («Vélemények a magyarságtudatról», 1988), де митець ретроспективно окреслює драматичну амбівалентність власного творчого поступу в межах угорськомовної літератури Закарпаття. Зокрема, письменник визнає, що надмірна орієнтація на «Схід» була формою культурного самозахисту спільноти, позбавленої системної підтримки з боку історичної батьківщини: «Кладучи на ваги тодішні наші вчинки, ми також помилялися, коли надмірно оглядалися на Схід. Це був свого роду рефлекс самозахисту тих безпомічних, які не відчували підтримки з боку Угорщини... Таким чином, ми всі були змушені діяти самостійно, вилазити зі шкіри, щоб доказати: так, ми дійсно заслуговуємо на існування, на сприйняття нашої національності (до речі, в Україні аж до 1989 року закарпатські угорці не були офіційно визнані на рівні окремої національної групи), на поступову реалізацію розвитку нашого культурного життя... З повною широтою про це можна було вести мову тільки тоді, коли й Вітчизна потвердила, що «ми є органічною й невід'ємною частиною нашої нації»³⁴⁰. Цей жест не був проявом ідеологічної лояльності, а радше симптомом екзистенційної вразливості меншини, змушеної доводити власне право на культурне існування. Особливої ваги у цьому контексті набуває зауваження Л. Балли про те, що до 1989 року закарпатські угорці в Україні фактично не були інституційно визнані як окрема національна група, що істотно ускладнювало процес формування повноцінного літературного й культурного життя. Лише після символічного підтвердження з боку Угорщини їхньої приналежності до єдиного національного тіла з'явилися умови для відкритішого й менш травматичного самоосмислення. Відтак, чинник спонукальності в діяльності Л. Балли має виразно символічний характер і пов'язаний з потребою репрезентувати власну реальність як легітимну та значущу.

³⁴⁰ Balla L. Vélemények a magyarságtudatról. *Népszabadság*. 1988. 311. sz. O. 11.

Як засвідчує аналіз корпусу текстів, залежно від конкретної історичної фази Л. Балла активізував різні жанрові та наративні стратегії, що дозволяло йому гнучко реагувати на зміну соціокультурних обставин. У цьому плані доречно залучити концепт «рамки» (frame), розроблений у наратологічних студіях і теорії дискурсу, зокрема у працях Ервінга Гофмана, де рамка трактується як структура організації досвіду та смислу³⁴¹. Життєвий досвід автора формує цю рамку, визначаючи обсяг, тематичні межі тексту, спосіб його композиційної та семантичної організації. Постійна напруга між індивідуальним досвідом, колективною пам'яттю та зовнішніми історичними детермінантами зумовлюють двоплановість, імагологічну насиченість і рецептивну складність творів Л. Балли.

Упродовж 1951–1961 років, тобто в умовах складної післявоєнної реконфігурації соціокультурного простору Закарпаття, Л. Балла свідомо обирає ліричну іпостась як домінуючий вектор творчої самореалізації. Цей вибір був зумовлений не лише естетичними уподобаннями митця, а й прагматикою часу. Адже ліричний дискурс дозволяв опосередковано, у символічно-емоційній формі, транслювати смисли, мінімізуючи ризик прямого ідеологічного конфлікту з цензурними інституціями. Поезія в цьому сенсі функціонувала як «зона відносної свободи», в якій автор міг акумулювати екзистенційні переживання та історичні травми, не вдаючись до відкритої наративної конфронтації.

Особливу роль у формуванні цієї стратегії відіграла суспільно-політична атмосфера, спричинена подіями Угорської революції 1956 року, що істотно вплинула на ментальний клімат угорськомовного середовища в Закарпатті. Будь-яке пряме залучення фактографії або алюзій на ці події в художньому тексті могло спричинити репресивні наслідки, водночас витіснення або замовчування травматичного досвіду означало деформацію історичної пам'яті.

³⁴¹ Goffman E. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston, Mass.: Northeastern University Press, 1986. P. 21–24.

Тут локалізується сутність імагологічної та екзистенційної двоїстості, притаманної ранньому етапові творчості Л. Балли. Показовим є його зізнання: «Почав з віршів, бо у прозі мені було складніше перелаштуватись». Ці слова фіксують не лише жанрову, а й світоглядну адаптацію до умов обмеженого культурного маневру.

Перші поетичні публікації Л. Балли в періодичних виданнях були схвально зустрінуті сучасниками, що засвідчують численні позитивні рецензії українських (С. Панько, Й. Балог, К. Лесков, С. Потокій, Ю. Шкробинець, Т. Баржо, Є. Гортвай) та угорських (А. Габор) критиків. Цей рецептивний успіх важливий і як факт літературної біографії, і як індикатор суспільної потреби в емоційно-етичному слові, зорієнтованому на стабілізацію післявоєнної свідомості. Поезія цього періоду переважно адресована дитячій аудиторії, що відповідало загальній культурній політиці „виховання нового покоління”, але водночас відкривало простір для м'якої імагологічної репрезентації світу. Л. Балла одним із перших письменників Закарпаття активно й системно утверджував дитячу поезію як повноцінну художню сферу.

Важлива деталь: перша післявоєнна книжка віршів для дітей українською мовою – «Сопілка» (1953) – належить Володимирі Ладижцю (1924 – 1 991), творчість якого становить важливий контекст для розуміння регіонального літературного процесу. Художнім набутком українського письменства стали численні поетичні й прозові книги В. Ладижця, серед яких поетичні збірки: «За синіми перевалами» (1955), «Я живу на Закарпатті» (1956), «Ой дударі-грударі» (1960), «З далеких і близьких доріг» (1963), «Між берегами» (1963), «Я малий собі гуцулик» (1965), «Ясновид» (1974), «Вічне коло» (1978), «Ластівки з Карпат» (1984), а також прозові твори: «Ми і діти» (1962), «Перехрестя» (1967), «Рапсодія степу» (1969), «Розхитана земля» (1971), «За бруствером – світанок» (1976). Виразна дидактична спрямованість властива передусім книжкам для дітей, зокрема: «Про хлопчика Прокопчика» (1957), «Кришталеві палаци» (1963), «Топ, топ, топаночки» (1964), «Ой чесало дівча косу» (1967), «Маячок» (1967), «Трембіта» (1974).

Їхня художня цінність полягає не лише в настановчості, але й у формуванні образу «малої батьківщини» як емоційно безпечного простору первинної ідентифікації. Пісенність і ліризм віршів В. Ладичця спричинили активну музичну рецепцію, що засвідчують численні композиції Д. Задора («Молодіжна будівнича», 1953), А. Кос-Анатольського («Як заграла на горі тулянка», 1953; «Солов'їний ранок», 1964), А. Рябчуна («Півник. Зелен гаю», 1959; «Кептарик», 1964; «Лебеді-гуси», 1976), І. Мартона («Чудові дні стоять в Карпатах», 1960; «Вчора ще дзвеніли коси», 1979), Г. Диченко («Вийшло сонце на лужок», 1961), Г. Гриневича («Не клубись, густий тумане», 1964), Є. Шор-Чудновської («Чоботята-дроботята», 1965), В. Таловирі («Чоботята-дроботята», 1973), О. Шугаєва («Нафтогін «Дружба», «Станьте в коло», 1975), Б. Фільца («Зелен виноград», 1977), В. Габрон («Розцвіла в гаю калина», 1978; «Веснянка», «Не клубись, густий тумане», «Стоїть на граніті гармата», 1985). Цей факт засвідчує міжмистецьку комунікацію як важливий чинник закріплення національних образів у колективній пам'яті, де слово, музика й емоція взаємно підсилюють одна одну. Ліричний етап 1950-х років у контексті творчості Л. Балли слід розглядати не як підготовчу фазу, а як самодостатню художню стратегію, спрямовану на збереження емоційної правди, формування імагологічно насиченого образу світу та адаптацію національної пам'яті до умов історичної травми. І в цьому дискурсі тексти В. Ладичця формують ширший культурний горизонт, у межах якого осмислюється і творчий поступ Л. Балли.

Поворотним моментом у формуванні угорськомовної дитячої літератури Закарпаття став 1959 рік, коли побачила світ збірка Л. Балли «Стук-стук, молоток», що фактично започаткувала системний і художньо самосвідомий розвиток цього сегмента регіонального письменства. Йдеться не лише про поодинокий успішний дебют, а про інституалізацію дитячої літератури як окремого, естетично повноцінного напрямку, зорієнтованого на формування мовної, культурної та імагологічної компетентності юного читача. У цьому сенсі збірка Л. Балли виконала функцію своєрідного

«установчого тексту», який задав тематичні, жанрові й стилістичні орієнтири для наступних авторів. Показово, що того самого року в Ужгороді були опубліковані й вірші «Цвіріньк-цвіріньк, ми прилетіли» («Csivi csivi megérkezünk»)³⁴² Ержебет Ошват (1913–1991), уродженки міста Берегове. Це свідчить про синхронізацію окремих літературних імпульсів, про роль Е. Ошват у становленні закарпатського угорськомовного письменства залишилася епізодичною. Від початку 1960-х років поетеса мешкала й творила в Угорщині, що об'єктивно вивело її з активного локального літературного процесу. Отже, на відміну від Л. Балли, її творчість не набула функції тривалої культурної присутності в регіональному контексті, а відтак не стала системотворчим чинником.

Концептуально вивершені здобутки в царині «лектури для дітей» (І. Франко) належать Борбалі Салаї, чия творчість репрезентує наступний етап розвитку угорськомовної дитячої літератури Закарпаття. Її книжки розширили тематичний спектр дитячого читання, поглибили його поетико-образний і психологічний рівень, поєднуючи ігровість, ліризм і тонку етнокультурну символіку. До найрепрезентативніших видань Б. Салаї належать: «Веселі метелики» («Dongó Dani danája», 1969)³⁴³, «Потішна карусель» («Hinta-palinta», 1973)³⁴⁴, «Веселі дзвіночки» («Giling-galang csengettyű», 1980)³⁴⁵, «Зірочки-обереги» («Őrködő csillagok», 1983)³⁴⁶, «Шипшина зацвіла» («Csipkebokor, csipkeág», 1986)³⁴⁷, «Зоряна мандрівка» («Csillagföldön jártam», 1997)³⁴⁸, «Стежинки»

³⁴² Osvát E. Csivi csivi megérkezünk. Gyermekversek. Uzsgorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1959. 64 o.

³⁴³ Szalai B. Dongó Dani danája. Gyermekversek. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1969. 31 o.

³⁴⁴ Szalai B. Hinta-palinta. Versek, mesék. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1973. 79 o.

³⁴⁵ Szalai B. Giling-galang csengettyű. Gyermekversek. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1980. 64 o.

³⁴⁶ Szalai B. Őrködő csillagok. Gyermekversek, mesék, találós kérdések. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1983. 88 o.

³⁴⁷ Szalai B. Csipkebokor, csipkeág. Válogatott gyermekversek. Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986. 95 o.

³⁴⁸ Szalai B. Csillagföldön jártam. Uzshorod: Intermix, 1997. 81 o.

(«Gyalogösvény, gyalogút», 2003)³⁴⁹. У цих текстах простежується виразна імагологічна перспектива, адже образ дитини постає як носій первинного досвіду національної культури, опосередкованого природою, мовою, фольклорними алузіями та локальними символами. Примітно, що Л. Балла високо оцінив творчість Б. Салаї, назвавши її «видатною дитячою письменницею не тільки в межах Закарпаття»³⁵⁰. Ця оцінка має характер особистого визнання, засвідчуючи спадкоємність художніх принципів, закладених Л. Баллою наприкінці 1950-х років, і їхню подальшу еволюцію в напрямі естетичної зрілості та культурної універсализації. Таким чином, дитяча угорськомовна література Закарпаття – це тяглий і самодостатній процес, в якому творчість Л. Балли виконує роль первинного імпульсу, а доробок Б. Салаї – етапу концептуального поглиблення та розширення художніх горизонтів.

У другій половині ХХ століття поезія для дітей посідала помітне й стабільно затребуване місце в культурному просторі полінаціонального Закарпаття, виконуючи не лише естетичну, а й чітко окреслену соціокультурну та ідентифікаційну функцію. Популярність цього сегмента літератури була зумовлена тим, що саме дитячі поетичні тексти апелюють до універсальних цінностей, які рівною мірою є значущими для різних етнічних і мовних спільнот регіону: добра і зла, справедливості, родинної пам'яті, праці, поваги до природи та сакральних основ буття. Крім того, дитяча поезія в закарпатському контексті виконує роль носія моральних кодів, акумульованих і відшліфованих століттями: вона зберігає традиції, актуалізує звичаї, нагадує про символічні святині, які формують і підтримують колективну ідентичність.

³⁴⁹ Szalai B. Gyalogösvény, gyalogút: Versek, mondókák, tréfák gyerekeknek. Ungvár-Budapest: Intermix Kiadó, 2003. 122 o.

³⁵⁰ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 402.

Тексти, адресовані дитині, демонструють здатність органічно проникати як у світ української, так і угорської культури, не нівелюючи їхніх відмінностей, а, навпаки, підкреслюючи самобутність кожної з них. Йдеться про паралельне співіснування та взаємне підсилення мисленневих моделей у межах спільного культурного простору. На цю принципову особливість літературного процесу аргументовано вказала Лідія Повх у ґрунтовному дослідженні «Новітня література для дітей на Закарпатті (1946–2006 рр.)», де дитяча поезія осмислюється як структурно важливий сегмент регіональної словесності. Поетеса й дослідниця, авторка збірок «Йшла ворона по перону», «Цар Іван – з кукурудзи качан», «Нумо гратися усі», «Дражнилки», наголошує на феномені якісної непересічності цього явища, зауважуючи: «Закарпаття може по праву пишатись своєю багатю літературою для дітей, як і традиційно високим рівнем педагогіки (зважаючи на помітну хронічну маргінальність багатьох сторін духовного життя, назване явище у своїй вершинності здатне дивувати). Наша література для дітей виступає своєрідним продовженням багатю усної народнопоетичної творчості, вона зазнала на собі благодійних впливів літератур як народів-сусідів чи близьких генетично – словацької, чеської, угорської, російської, – так і насамперед своєї, рідної, материнської, з неохопних просторів географічно великої України»³⁵¹. Ця теза дозволяє розглядати дитячу поезію як форму культурної тяглості, що поєднує фольклор, літературну традицію та педагогічну практику.

Поза ключовими постатями – В. Ладизцем, Л. Баллою, Б. Салаї, Л. Повх – літературний ландшафт дитячої поезії Закарпаття формували й численні інші автори, які репрезентують різномовний та багатокультурний поетичний «цех» регіону: Катерина Вайнраух, Василь Вовчок, Василь Галас, Юрій Гойда, Василь Густі, Степан Жупанин, Юрій Керекеш, Христина Керита, Дмитро Кешеля,

³⁵¹ Повх Л. Новітня література для дітей на Закарпатті (1946–2006 рр.). *Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України*; [упоряд. П. М. Ходанич]. Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. С. 78.

Фелікс Кривін, Людмила Кудрявська, Галина Малик, Олександр Маркуш, Маргарита Меденці, Володимир Панченко, Семен Панько, Євдокія Пацкан, Іван Петровцій, Юрій Погоріляк, Федір Потушняк, Ольга Рішаві, Софія Сорока, Ольга Тимофієва, Михайло Томчаній, Володимир Фединишинець, Віра Фесенко, Іван Чопей, Юрій Шип, Василь Шкіря, Олекса Янчик. Сукупно вони створили поліфонічну картину дитячої поезії, що функціонує на перетині української, угорської, словацької та німецької мовних традицій. Відповідно до власних творчих обдарувань і духовних настанов названі поети примножили мозаїку художніх образів, в яких конкретика особистісного досвіду природно поєднується із загальнолюдськими смислами. Ця риса є визначальною для дитячої поезії регіону, адже інтимний, «малий» світ дитини в ній постає моделлю універсального буття. Те саме спостерігаємо й у виданнях, що з'явилися в перекладах українською та угорською мовами, виконуючи функцію міжкультурного медіатора. Показовими є, з одного боку, перекладні книжки Л. Балли – «Перші ластівки» (1960; переклад з угорської В. Ладичця, А. Патруса-Карпатського)³⁵², Б. Салаї – «Чарівний дзвіночок» (1986; переклад з угорської В. Басараба, С. Жупанина, І. Петровція, М. Рішка, П. Скунца, Ю. Шкробинця)³⁵³, а з іншого – угорськомовні видання українських авторів: В. Ладичця – «Gyí, lovam, gyí, nádparipám!» (1973; переклад з української І. Петровція)³⁵⁴, С. Жупанина – «A kissojtár» (1980; переклад з української Б. Балажа, Л. Балли, Б. Салаї, М. Фюзеші)³⁵⁵. Завдяки цим перекладацьким практикам у літературному обігу України та Угорщини закріпилися тексти, що стали частиною спільного символічного репертуару. Вірші «Весна», «Юлішка і велосипед», «Перші

³⁵² Бако Ласло. Перші ластівки; [переклад з угорської В. Ладичця, А. Патруса-Карпатського]. Київ: Держ. в-во дит. л-ри УРСР, 1960. 16 с.

³⁵³ Салаї Б. Чарівний дзвіночок: Вірші та казки; [пер. з угор., передм. С. Жупанина]. Київ: Веселка, 1986. 32 с.

³⁵⁴ Ladizsec V. Gyí, lovam, gyí, nádparipám! [válogatta és fordította Petrovácz István]. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1973. 34 о.

³⁵⁵ Zsupanin Sz. A kissojtár. Gyermekversek, mesék; [fordította B. Bálázs, L.Balla, B. Szalai, M. Füzesi]. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1980. 48 о.

ластівки», «Льодові квіти», «Стук-стук, молоток!» Л. Балли, а також «Береза» («Nyírfa»), «Дуб» («Tölgyfa»), «Флейта» («Fugulya»), «Коваль» («A kovács») В. Ладизця вирізняються насиченістю образів узагальнено-символічного, подекуди трансцендентного характеру, що робить їх однаково доступними й емоційно переконливими для дитячого сприйняття незалежно від мовного середовища. У цьому полягає одна з ключових причин їхньої тривалої рецепції та культурної життєздатності.

Про що ж насправді розповідає Л. Балла своєму юному читачеві в поезіях, уміщених у книжках «Стук-стук, молоток», «Перші ластівки», «Весняна таємниця», «Веселі зірочки»? Йдеться не лише про тематично окреслений світ дитинства, а про цілісну модель первинної соціалізації дитини через поетичне слово, в якій природа, праця й емоційно безпечне повсякдення формують етичний і пізнавальний горизонт реципієнта. Насамперед це вірші про природу рідного краю, однак природа у Л. Балли ніколи не постає нейтральним тлом: вона антропологізована, співпереживальна, включена в ритм людської праці та календарного часу. Ландшафт Закарпаття функціонує як простір виховання, де дитина вчиться бачити зв'язок між сезонними змінами, людською діяльністю і власними емоціями. Поряд із цим у центрі поетичної уваги – трудівники краю, насамперед чабани, селяни, батьки, тобто ті фігури, через яких дитина входить у світ соціальних ролей.

Показовим у цьому сенсі є вірш «Перші ластівки», в якому автор оповідає про весняний момент відгону отар на полонину, використовуючи образи, максимально наближені до дитячого досвіду спостереження.

«Що нині трапилось, не знаю...
Ой, скільки радості навкруг!
Запахли квіти серед гаю.
Шовковим став зелений луг.
Вітрець сміється в полонині,
Вітає ліс прихід весни.
Отару в білій козушині

Женуть на пашу чабани.
Що ж це таке, скажіть, хлоп'ята?
Йде травень полем навпростець.
Це зна й сорока вже строката
І навіть сірий горобець.
Щоб добре всім було відомо, –
У бубон дятел б'є щомить.
Глянь – перші ластівки над домом, –
Це літо в гори вже летить».³⁵⁶

Невимушено, без дидактичного тиску, ведеться поетична «розова» про чабанів, їхню працю й красу довкілля. Автор обирає стратегію м'якого залучення, коли дитина не повчається, а співпереживає й співвідкриває сенси разом із ліричним суб'єктом. Це виразно простежується у наведеному фрагменті, де зміна пір року осмислюється через радість, запахи, рух і звук, тобто через сенсорні канали, домінуючі для дитячого сприйняття. До того ж, отара «в білій кожушині» відіграє роль емоційно впізнаваної деталі, що викликає довіру до тексту та знімає дистанцію між художнім світом і реальністю дитини. Через таку деталізацію Л. Балла непомітно формує у читача навичку уважного погляду, а водночас – потребу наслідувати працю старших як природну норму буття.

Важливо, що Л. Балла промовляє до дітей устами героя від першої особи, чим створює ефект довірливої комунікації та рівності позицій. Такий тип адресації активізує вдумливе співмислення, спонукаючи дитину самостійно доходити до моральних висновків. Тут закладено виховний потенціал тексту, який працює не через настанову, а через ідентифікацію³⁵⁷. Л. Балла демонструє надзвичайно тонке відчуття межі між художнім узагальненням і надмірною метафоризацією. Коли йдеться про повсякденний досвід дитини, поет свідомо уникає складних образних конструкцій,

³⁵⁶ Бако Ласло. Перші ластівки; [переклад з угорської В. Ладижця, А. Патруса-Карпатського]. Київ: Держ. в-во дит. л-ри УРСР, 1960. С. 5–6.

³⁵⁷ Shavit Z. Poetics of Children's Literature. Athens: University of Georgia Press, 1986. P. 63–65.

залишаючи мову прозорою, ситуаційно мотивованою і психологічно достовірною. Юні герої його поезій не споглядають світ ззовні, а є активними співучасниками «малих» і «великих» подій, що визначають їхнє емоційне зростання. Ось – ілюстрація:

«Чому обід такий смачний? –

Спитав у матері Андрій.

Сказала мама так йому:

– Обід такий смачний тому,

Що саме ти сухеньких дров

Мені уранці наколов».³⁵⁸

У цій побутовій сценці цінність праці розкривається через простий діалог між дитиною та матір'ю. Мораль тут не проголошується, вона відкривається через причинно-наслідковий зв'язок, доступний дитячому мисленню: праця дитини робить спільну справу кращою, а результат – смачнішим, теплішим, значущішим. У таких мікросюжетах поезія Л. Балли реалізує свою виховну місію, не порушуючи автономії дитячого світу. Тож дитяча поезія митця постає як етично зорієнтована, психологічно виважена й культурно закорінена система текстів, в якій природа, праця і родинна взаємодія формують основу первинного світогляду дитини. Її художня сила полягає в довірливій інтонації та точному знанні внутрішньої логіки дитячого сприйняття, що й забезпечило цим творам тривалу рецепцію.

Сюжетність поезій Л. Балли та їхня мовна тканина свідомо сконструйовані для дитячого реципієнта як цілісний семіотичний простір, в якому межа між «своїм» і «іншим» зведена до мінімуму і функціонує не як опозиція, а як зона гри та пізнання. Таке розмивання дихотомії «я – світ» відповідає раннім стадіям когнітивного розвитку дитини, коли навколишня дійсність ще не поділена на жорстко ієрархізовані сфери³⁵⁹. Слово й інтонація перебувають

³⁵⁸ Бакó Ласло. Перші ластівки; [переклад з угорської В. Ладичця, А. Патруса-Карпатського]. Київ: Держ. в-во дит. л-ри УРСР, 1960. С. 8.

³⁵⁹ Nikolajeva M. Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. P. 29–31.

у стані внутрішньої злагоди, формуючи ритмічно-емоційну єдність, що полегшує процес рецепції та сприяє довірі до художнього вислову. Можна стверджувати, що поетичні уяви Л. Балли у дитячій ліриці здебільшого мають завершений, композиційно врівноважений характер. Їхня довершеність полягає не у формальній симетрії, а у відповідності між образом, мовним жестом і очікуванням адресата³⁶⁰. Особливо виразно це виявляється у тих текстах, де уявні образи спираються на конкретику живих істот і природних явищ, наділених антропоморфними рисами, що є одним із базових механізмів дитячого символічного мислення³⁶¹.

До показових зразків дитячої лірики Л. Балли належать поезії «Що зайчику снилося» («Elaludt a nyuszi»), «Жаба-мандрівниця» («A csavargó béka»), «Зебра» («A zebra»), «Курчатко і кульбаба» («A csibe és a pityrang»), «Кактус» («A kaktusz»), «Кульбаба» («Pityrang»), «Стара верба» («A vén fűzfa»), «Танок весни» («Tavaszi tánc»), «Крапає дощ» («Esőcseppek»). У цих текстах неживе й живе, людське й природне не протиставляються, а взаємно віддзеркалюються, створюючи ефект емоційної співпричетності, завдяки якому дитина входить у текст, власне, як у знайомий простір гри та фантазії. Як і в інших дитячих творах, тут чітко проступає авторська зорієнтованість на охоплення специфіки світосприйняття дитини не шляхом зовнішнього наслідування, а через внутрішню емпатію. Заслугує на увагу авторське зізнання Л. Балли: «Кажуть, тому, хто пише для дітей, – підкреслив письменник, – треба знати психологію малят. Я б сформулював це так: не треба її забувати. Всі ми були дітьми, і хіба варте забуття оте дивовижно різноманітне світосприйняття, яке притаманне людині, що робить першу розвідку життя?»³⁶². Ця позиція засвідчує етичну солідарність автора

³⁶⁰ Stephens J. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London; New York: Longman 1992. P. 54–56.

³⁶¹ Ewers H.-H. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. New York: Routledge, 2009. P. 17–19.

³⁶² Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

з адресатом, що є ключовим принципом сучасної поетики дитячої літератури³⁶³.

Прагматично свідомо націленість Л. Балли цілком узгоджується з базовими критеріями наративу дитячої літератури, серед яких дослідники виокремлюють: а) референтивну картину світу, тобто апеляцію до субкультури дитинства; б) виразний, але ненав'язливий виховний потенціал; в) доступність рецепції на рівні мови, образу й сюжету; г) урахування мовного та ментального «горизонтів» конкретної читацької аудиторії³⁶⁴. Усі ці параметри органічно реалізовані в поетичній практиці Л. Балли, що дозволяє розглядати його дитячі вірші як моделі збалансованої художньо-педагогічної комунікації. Вагомим компонентом цієї комунікації є візуальний супровід книжок, зокрема ілюстрації М. Фернеги («Стук-стук, молоток»), В. Голозубова («Перші ластівки»), Е. Медвецької-Лутак («Веселі зірочки»). Ілюстративний ряд розширює семантичне поле тексту, підсилюючи емоційний відгук дитини та спрямовуючи її увагу на стрижневі образи. Таким чином, вербальний і візуальний коди утворюють єдину рецептивну структуру, що відповідає полісенсорній природі дитячого сприйняття.

Очевидним є прагнення Л. Балли послідовно дотримуватися класичних силабо-тонічних розмірів, що в умовах радянської естетичної норми виконувало не лише формальну, а й комунікативно-ідеологічну функцію. Регулярний метр і передбачувана ритміка слугували знаком «нормативності» вислову, завдяки чому поет легітимізував власний емоційний досвід у публічному просторі. У цій площині постає логіка публіцистичної декларативності, яка виразно проявляється у текстах, де автор артикулює громадянську позицію як емоційно пережиту життєву ситуацію. Декларативний модус особливо відчутний у віршах «Весна» («Tavaszi»), «Піонери»

³⁶³ Shavit Z. Poetics of Children's Literature. Athens: University of Georgia Press, 1986. P. 68–70.

³⁶⁴ Папуша О. М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2004. С. 3.

(«Pionírok»), «Молотьба у колгоспі» («Csépel a kolhoz»), «Тракторпарк» («Traktorpark»), «Заводський димар» («Gyárkémény»), де соціально значущі образи вбудовані у поетику піднесеного оптимізму, характерну для офіційного дискурсу 1950–1960-х років. Однак, Л. Балла не редукує художній текст до ідеологічного шаблону: громадянська тема переосмислюється кризь індивідуальний ліричний темперамент, що дозволяє говорити про часткову естетичну автономію навіть у межах нормативної поетики³⁶⁵.

Виразною рисою названих творів є творче використання мотивів народних трудових співанок, які функціонують на рівні структурної матриці ритму й інтонації. Поет свідомо уникає прямого переспіву фольклорних зразків, натомість інтерналізує їхній «дух праці», трансформуючи його у модернізовану поетичну форму. Таке осучаснення фольклорної моделі дає змогу поєднати традиційність і актуальність, не порушуючи естетичної рівноваги тексту. Показовим є також помірковане введення розмовної лексики з діалектним відтінком, яке пом'якшує декларативність і надає вислову чуттєвої конкретики. Діалект тут виконує емпатійну функцію, наближаючи текст до живого мовлення й посилюючи ефект присутності. Милозвучність і ритмічна динаміка таких віршів додатково активізуються завдяки так званому «висячому» неримованому рядку, який порушує очікувану симетрію строфи та створює ефект відкритості інтонації. Легкість запам'ятовування цих поезій зумовлена високою організованістю звукової матерії тексту. Поряд із прозорою сюжетністю, вирішальну роль відіграють яскраві рими, насичені образи та алітераційні візерунки, що апелюють до акустичної чутливості дитячого сприйняття. Звуконаслідувальні повтори приголосних, на зразок l / r / g у «Літа-літа-літачок...» («Repű-, gerű-, gerűb»), формують кінетичний образ руху, завдяки якому технічний предмет перетворюється на символ мрії, польоту й самореалізації:

³⁶⁵ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 102–105.

Repü-,	Літа-,
repü-,	літа-,
repülő...	літачок...
Ki csi-	Хто твій
nálta?	майстер?
Úttörő!	Піонер!
Ma papírgép – holnap vasgép,	Нині ти з паперу – завтра вже з заліза,
űrhajó,	зореліт,
barkácsolni,	злагодити,
modellezni,	змоделювати,
ez a jó!	добре так!
Repü-,	Літа-,
repü-,	літа-,
repülő,	літачок,
hogy örül az úttörő,	як радіє піонер,
ha könnyű szél	коли легенький вітерець
kapja szárnya	підхопить його крила,
modellünk –	проекуємо –
ilyenkor mind úgy érezzük,	і в цю мить усі ми відчуваємо,
hogy magunk is vele szállunk,	що разом з ним взлітаємо,
repülünk.	летимо.
Repü-,	Літа-,
repü-,	літа-,
repülő,	літачок,
felhők mögül	пронизуй хмари
jöjj elő!	все вперед!
De messzire repültél,	Далеченько ж ти літав,
de	як
magasra...	височенько...
Talán bizony	Певно, ти б
azt akarod,	хотів,
hogy szárnyadon	щоб зіроньку на твоїх
a csillagot	крилах
csak az égen égő csillag	осяйна небесна зірка
láthassa? ³⁶⁶	зріла?

(Переклад Олени Зимомрі)

³⁶⁶ Balla L. Nevető csillagok. Versek. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1976. O. 38.

Таким чином, поетика Л. Балли у громадянсько орієнтованих дитячих і юнацьких віршах постає як компромісна, але не компрометуюча модель: класичний метр, фольклорна ритміка та публіцистична інтонація інтегруються у художню цілісність, що дозволяє текстам функціонувати одночасно в ідеологічному, естетичному й рецептивному вимірах. Ця полівимірність забезпечує їхню тривалу присутність у культурній пам'яті.

Рання творчість Л. Балли виразно позначена ідеологічним тиском епохи пізнього сталінізму та соціалістичного реалізму, що закономірно відбилосся на жанровій структурі його поетичного доробку. Нормативна естетика часу зумовила декларативність вислову, схематизацію образів і функціоналізацію поетичного слова, яке нерідко редукується до риторичного носія «правильної» громадянської позиції. Саме тому домінують жанрові форми з підвищеним ступенем публіцистичності, де індивідуальний ліричний голос поступається колективному суб'єктові висловлення, типовому для канону соцреалістичної поезії. Принципово іншою за логікою поетики та світоглядною настановою є збірка віршів «Ікебана» («Ikebana», 1993), в якій генологічна свідомість митця вивільняється від ідеологічних матриць і демонструє тяжіння до камерності, символічної згущеності та філософської медитативності. Поетичний текст тут стає простором екзистенційного самовизначення, де провідною є не соціальна роль, а внутрішній досвід суб'єкта. Передумовою цієї естетичної трансформації стала поява у 1989 році книжки «Під кроною віку», до якої увійшли вибрані поезії 1943–1988 років в українськомовних перекладах. Факт ретроспективного самовибору текстів засвідчує намагання автора переосмислити власну творчу біографію та вибудувати її як цілісний духовний шлях, що відповідає моделі «пізнього самокоментаря» в літературі другої половини ХХ століття. Своєрідний передтекст – уривок із поезії «Шістдесятиріччя» (переклад Марії Влад) – функціонує як програмний маніфест авторської автономії, де імператив самостійного вибору життєвого й творчого шляху подано в екзистенційно загостреній формі.

Мотив «скидання» зовнішніх настанов і примусу («rázd le őket») символізує розрив із патерналістською моделлю культури, натомість наголошується відповідальність особистості за власне місце у «Világszámadás» – метафорі універсального підсумку буття, яка апелює до філософської антропології модерну. У перекладеному українською мовою тексті акцент зміщується з соціального спротиву на метафізичну самотність індивіда, редукованого до «цифри у кінцевому рахунку віку». Така семантична трансформація посилює універсалістський вимір поезії, вводячи її в поле роздумів про кінцівку людського існування, межі самототожності та гідність як внутрішню, а не ідеологічно накинуту категорію. Саме тут рання декларативність остаточно поступається зрілій поетиці внутрішньої свободи, що визначає подальший напрям естетичної еволюції Л. Балли.

Упродовж 1950–1960-х років окремими виданнями з'явилися угорськомовні переклади Л. Балли творів М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Леся Мартовича, Д. Ткача, В. Хоменка. Цей факт має принципове значення для реконструкції творчої біографії автора, а також для осмислення перекладу як окремої форми міжкультурної медіації, що функціонує на перетині літератури, імагології та етнокультурної комунікації. Недаремно В. Будний та М. Ільницький відносять переклад до «спектру посередницьких жанрів»³⁶⁹, покликаних продукувати й транслувати етнокультурні образи іншого народу, формуючи уявлення про нього в межах іншої мовної та символічної системи. Для Л. Балли перекладацька практика набула особливої ваги, оскільки з огляду на біографічні та соціокультурні обставини дитинства він не мав безпосереднього доступу до українського етнографічного матеріалу. Відтак, переклад компенсував цю лауну, перетворюючись на механізм опосередкованого входження в іншу культурну традицію, де теми, мотиви й образи засвоювалися не через фольклорну пам'ять, а через художній текст

³⁶⁹ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 352.

як структурований носій національного досвіду. Позбавлений тиску усталених автостереотипів і внутрішньоетнічних упереджень, Л. Балла виступає як «зовнішній інтерпретатор», що дозволяє йому зберігати критичну дистанцію та досягати семантичної врівноваженості у відтворенні чужомовного світу.

У період 1961–1990 років Л. Балла дедалі активніше звертається до жанрів малої (новела, оповідання, гумореска) та середньої (повість) прози. Цей жанровий зсув засвідчує усвідомлену орієнтацію на оновлення художніх форм українсько-угорського літературного пограниччя, де саме проза виявилася найбільш придатною для складного моделювання соціальної й психологічної реальності. Мала проза дозволила авторові експериментувати з фокалізацією, внутрішнім монологом, іронією та гротеском, що було значно складніше реалізувати в ідеологічно контрольованій поезії. Незважаючи на те, що угорськомовне письменство в умовах радянського нормативного тиску перебувало у статусі культурної периферії, воно не втратило ані своєї ідентифікаційної специфіки, ані внутрішнього потенціалу розвитку. Навпаки, периферійність стимулювала пошук альтернативних художніх стратегій, що дозволяли уникати канонічної зашореності. За слушним зауваженням І. Мегели, «попри невеликі кількісні параметри, угорськомовна література розвивається і вшир, і вглиб, не канонізуючи досягнуте, не обмежуючись протореними стежками, відкидаючи заявлені образи і стандартизовані художні вирішення»³⁷⁰. Безсумнівно, одним із каталізаторів такого поступу стала формотворча вигадливість Л. Балли, яка дала йому змогу системно випробовувати різні наративні моделі, поєднувати реалістичну деталь із символічним узагальненням і досягати багатовимірного змалювання дійсності без редукації її до ідеологічної схеми. У цьому полягає його внесок не лише в угорськомовну літературу Закарпаття, а й у ширший контекст міжлітературної взаємодії Центрально-Східної Європи.

³⁷⁰ Мегела І. «Хай слово мовлене інакше...». Угорська література на Закарпатті. *Літературна Україна*. 1986. № 47. 20 листопада. С. 6.

Примітною є та обставина, що у 1950–1970-х роках ХХ століття в Угорщині спостерігався системний розквіт малих епічних форм, насамперед новели та короткого оповідання³⁷¹. Цей жанровий зсув був зумовлений як естетичними пошуками, так і соціокультурними чинниками. Адже саме мала проза виявилася найбільш придатною для непрямого, «камерного» осмислення екзистенційних і моральних колізій людини в умовах ідеологічного контролю. Осердям цієї новелістичної хвилі стало заглиблення у внутрішній світ персонажа, психологічну мотивацію його вчинків і напруження між приватним досвідом та публічною нормою. Новелістика Л. Балли органічно вписується в цей загальноугорський літературний контекст, засвідчуючи, що автор упевнено володів інструментарієм психологічного аналізу, зокрема внутрішнім монологом, підтекстом, деталлю-нагнітанням і символічною ремаркою. Наявне в прозі митця моралізування радше функціонує як етичний маркер доби, в якій моральна оцінка часто була єдиною легітимною формою авторської позиції. Ці спостереження повною мірою стосуються збірки малої прози «Пам'ять про небувалі польоти» («Sosemvolt repülések emléke», 1989). До книжки увійшли новели, створені після 1983 року, а також короткі етюди, які виконують функцію літературних «мікромоделей пам'яті», фіксуючи злами свідомості, досвід втрати, нездійсненності й внутрішнього опору. У передмові до видання Л. Балла спеціально наголошує на значенні новелістики у власній творчій біографії, пояснюючи свою жанрову орієнтацію поєднанням двох чинників: інтенсивною зайнятістю на посаді головного редактора газети «Kárpáti Igaz Szó» та «знаком доби» – постійним політичним тиском на митців, що обмежував можливості розгорнутих художніх форм³⁷².

Жанрова компактність у Л. Балли не означає смислової редукації: навпаки, коротка форма стає простором максимальної

³⁷¹ Сучасна угорська повість; [перекл. з угор. ; упоряд., вступ., біогр. довідки К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1983. С. 319–320.

³⁷² Balla L. Sosemvolt repülések emléke: Novellák, tárcák, kromik, tollrajzok, színmű. Uzsorod: Kárpáti Kiadó, 1989. O. 3.

концентрації смислів, де кожна деталь виконує структурну й семантичну функцію. У цьому аспекті його проза корелює з тенденціями центральноєвропейської новелістики другої половини ХХ століття, для якої характерне поєднання етичної рефлексії з психологічною напругою. Збірку завершує п'єса «З обличчям шакала» («A sakálkérű»), написана ще 1969 року під безпосереднім враженням від жахів війни у В'єтнамі. Однак принципово важливо, що у самому драматичному тексті відсутня чітка географічна локалізація конфлікту, завдяки чому війна постає не як конкретно-історична подія, а як універсальна модель дегуманізації. Така стратегія узагальнення дозволяє прочитувати п'єсу в ширшому антивоєнному та антитоталітарному ключі, актуалізуючи її поза межами первинного історичного контексту.

Останнє десятиріччя ХХ століття стало для Л. Балли періодом максимальної екзистенційної й історіософської концентрації, коли художнє письмо перетворюється на інструмент глибокого осмислення минулого й драматично відкритого теперішнього. У центрі уваги митця опиняється залежність як окремої особистості, так і цілого народу від радикальних суспільних трансформацій, що супроводжували розпад радянської системи та переозначення ідентичностей у Центрально-Східній Європі.

На початку 1990-х років угорськомовні автори Закарпаття, спонукувані животворним і водночас проблематичним зв'язком з історичною Батьківщиною, отримали досі небачені імпульси до самопізнання і – що принципово – до інституційного та рецептивного визнання їхнього художнього світу в Угорщині. Цей процес означав не просте «повернення» до метрополійного канону, а складний діалог периферійної та центральної культур, в якому на перший план виходили теми пам'яті, втрати, відповідальності й морального вибору³⁷³. На тлі такого історико-культурного контексту Л. Балла остаточно розкрився як романіст, створивши цикл

³⁷³ Leerssen J. T. *National thought in Europe: A cultural history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 233–236.

творів під узагальненою назвою «Зустрінуться в неосяжності» («A végtelenben találkoznak»). Водночас схильність автора до великої епічної форми виявилася ще раніше – у збірці малої прози «При повному освітленні», де вся книжка вибудовується як єдиний художній організм, поєднаний наскрізними подіями, персонажами та образними домінантами. Такі тексти функціонують не як автономні оповідання, а як взаємопов'язані фрагменти ширшого нарративного цілого, що вже передбачає романну логіку. Композиційна організація цих творів виразно нагадує структуру музичного полотна: переплетення двох–трьох тематичних ліній, вибудованих за принципом контрпункту, створює ефект внутрішньої поліфонії. У цьому аспекті відчутний вплив естетики Бейли Бартока, від якого письменник, за власним зізнанням, вчився «компонувати твори», мислити художній текст як динамічну систему мотивів і ритмів³⁷⁴.

На відміну від новел і оповідань 1960–1970-х років, в яких домінували злободенні соціальні проблеми, у прозі 1990-х на передній план виходять морально-етичні питання універсального характеру: провина і прощення, свобода і відповідальність, віра і сумнів. Саме романна форма дала Л. Баллі змогу – в нових суспільно-історичних умовах – звільнитися від обмеження, за яким «вибір теми не завжди залежить тільки від волі письменника»³⁷⁵, і повною мірою реалізувати власну авторську програму. До згаданого циклу належать такі романи: «Кого любить, того й карає» («Azt bünteti, kit szeret», Будапешт, 1990), «Велике ніщо» («A Nagy Semmi», Будапешт, 1993), «Зустрінуться в неосяжності» («A végtelenben találkoznak», Будапешт, 1994), «Перукарня для сліпого» («Borbélyműhely a Vakhoz», Будапешт-Ужгород, 1995), «Ааронове благословення» («Ároni áldás», Ужгород, 1996), «На грані буття» («A lét határán», Ужгород, 2001), «Прекрасне, бо безнадійне» («Szép, mert reménytelen», Ужгород, 2008). У сукупності вони формують

³⁷⁴ Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19–25 липня. С. 14.

³⁷⁵ Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.

цілісну романну метанарацію, в якій приватна біографія персонажів постає проекцією колективного досвіду.

У своїй художній спадщині Л. Балла системно й послідовно відобразив визначальні історичні потрясіння ХХ століття, які безпосередньо впливали на формування духовних координат і ціннісних орієнтирів угорців, що опинилися поза межами історичної Угорщини після Тріанонського договору. Йдеться не лише про політичну чи адміністративну маргіналізацію, а про тривалу травму колективної свідомості, що виявлялася у кризі самоідентифікації, розщепленні культурної пам'яті та відчутті екзистенційної непевності³⁷⁶. Письменник оприявнив соціальні й ментальні обставини, які призвели до вимушеної ізоляції або добровільної самоізоляції численної етнокультурної спільноти, позбавленої повноцінного символічного центру. У цій перспективі проза і поезія Л. Балли виконують компенсаторну функцію, фіксуючи досвід життя «між» – між культурами, мовами, політичними системами³⁷⁷. Відтак, художня стратегія автора ґрунтується на реалістичних, подекуди навіть жорстко аналітичних підходах до зображення дійсності, що не виключає, однак, потужного екзистенційного й символічного виміру. Особливо виразним стає мотив страждання, який у Л. Балли не редукується до пасивної жертвенності. Мотив страждання набуває ознак граничної форми історичного досвіду, що водночас відкриває можливості для виживання і внутрішнього спротиву³⁷⁸.

Метафоричним узагальненням цього досвіду є вірш «На шляху до Дамаску» («A damaszkuszi úton», 1988), в якому біблійний мотив навернення Савла в Павла переосмислюється як колективна доля цілого покоління. Дамаск тут – символ нескінченного історичного випробування, через яке угорці поза метрополією змушені проходити знову і знову:

³⁷⁶ Romsics I. Hungary in the Twentieth Century. Budapest: Corvina, 1999. P. 133–139.

³⁷⁷ Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 37–41.

³⁷⁸ Frankl V. Man's Search for Meaning. Boston: Beacon Press, 2006. P. 86–90.

Hányszor jártam a damaszkuszi úton!
Saulusból Paulus, egyszer az életben?
Bagatell!
Az én nemzedékem életében minden út Damaszkuszba vezetett...³⁷⁹

Чимало ходив я шляхом до Дамаску!
Немов Савло-Павло у своєму житті?
Пусте!
Усі дороги мого покоління до Дамаску ведуть...
(Переклад Олени Зимомя)

Аналізований текст знімає ілюзію одноразового «просвітлення», наголошуючи на циклічності історичних зламів і постійній необхідності морального вибору. Романи Л. Балли в цьому сенсі становлять вагомий причинок до осмислення причин редукції сприйняття носія іншої культури до стереотипних ознак. Вони актуалізують проблему імаготипів – культурно-ідеологічних стереотипів як конструктивів колективної уяви, що формуються у ситуації асиметричних контактів і тривалого взаємного нерозуміння. Відображаючи імаготипи кризь призму власного, внутрішньо пережитого досвіду, Л. Балла не консервує їх, а радше піддає критичному перегляду, чим сприяє виникненню ефекту більшої відкритості у міжкультурних контактах загалом. У цьому контексті особливо промовистим є спостереження швейцарського письменника й есеїста Адольфа Мушга, який наголошував, що тривале зосередження на особистому досвіді неминуче приводить до зустрічі з інакшим, а відтак – до глибшого усвідомлення власної ідентичності. Таке усвідомлення вже не є простим підтвердженням добре знаного, воно постає як «щось нове, дивне і навіть дивовижне»³⁸⁰.

На широкому тлі політичного, соціального й культурно-громадського життя другої половини ХХ століття Л. Балла вперше настільки масштабно й системно осмислив у романному циклі проблему культурної ідентифікації угорців Закарпаття,

³⁷⁹ Balla L. A damaszkuszi úton. *Látóhatár*. 1988. O. 35.

³⁸⁰ Muschg A. Die Erfahrung von Fremdsein. A. Muschg. *Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*; [Hrsg. von Alois Wierlacher und Corinna Albrecht]. Bonn: Inter Nationes, 1998. S. 109.

поставивши її в центр наративної й ідейної архітектоники творів. Стрижневим виразником цієї проблематики стають перипетії трьох поколінь родини Герлоці, а також коло їхніх близьких, знайомих і випадкових супутників історії, через яких розгортається панорама колективного досвіду меншини в умовах радикальних суспільних зламів.

Аналіз широких прозових полотен Л. Балли переконливо засвідчує, що цей цикл романів формувався не без опосередкованого впливу класичних європейських зразків родинної епопеї, зокрема роману Томаса Манна «Будденброки» та циклу Джона Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Йдеться не про пряму інтертекстуальну залежність чи калькування окремих епізодів, а радше про усвідомлене прагнення автора змоделювати збірний образ родини як метонімію історичної долі спільноти, досягаючи цього через дистанціювання від зображення одиничного й випадкового. Подібний прийом застосовували й Т. Манн, і Дж. Голсуорсі, які виходили за межі простого віддзеркалення сучасної їм дійсності, поєднуючи родинну історію з аналізом соціальних, економічних і ментальних трансформацій епохи. Тому автобіографічний елемент, наявний у всіх семи частинах романного циклу Л. Балли, не зводиться до приватної сповіді, а набуває функції документально-художнього свідчення, що легітимізує авторський погляд на минуле. У цьому зв'язку показовими є слова самого письменника з прологу до першого роману циклу: «Головною причиною того, що свій твір я вибудував у річищі документального роману, – стверджує Л. Балла, – стало прагнення якомога достовірно зобразити картину життя закарпатських угорців, насамперед інтелігенції, у початкові, важкі часи після 1944 року»³⁸¹. Ця програмна заява визначає мемуарний характер художньої візії, яка, втім, поєднує фактографічну точність із лірико-сентиментальним началом, притаманним інтонації пам'яті.

Фокус оповіді зосереджено на формуванні та кризі етнокультурної самосвідомості угорців Ужгородщини й Берегівщини

³⁸¹ Balla L. Azt bünteti, kit szeret. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. O. 7.

у найбільш репресивний період радянської системи, умовною межею якого постає 1953 рік – рік смерті Сталіна. Часовий відрізок 1944–1953 рр. у романах Л. Балли подано як епоху граничних випробувань, коли індивідуальні біографії ламалися під тиском великої історії. Носії цієї епохи зазнали особливо тяжких потрясень, адже у 1944–1945 рр., за сучасними історичними підрахунками, близько 40 000 працездатних угорців Закарпаття віком від 18 до 50 років було інтерновано до спеціальних таборів, де значна частина з них загинула в умовах примусових робіт і депортацій³⁸². Ті, кому вдалося вижити, шукали порятунку або у втечі з рідного краю, або у вимушеній зміні ідентичності, визнаючи себе словаками чи українцями, аби уникнути подальших репресій.

Перші художні свідчення увиразнених трагічних подій з'явилися ще раніше, зокрема у романі Вілмоша Ковача «І завтра буде життя?», проте широкому загалу вони стали відомі лише наприкінці 1980-х років, коли у 1989 р. на сторінках періодичних видань «Kárpáti Igaz Szó», «Закарпаття», «Hatodik Síp» були опубліковані спогади безпосередніх свідків – Дйєрдя Дупки, Шандора Горвата, Калмана Моріца. Ця травматична тема посіла центральне місце й у творчості угорського письменника Золтана Мігая Надя, який у 1991 році опублікував роман «Диявольський мерзотник» («A sátán fatty»), де репресії осмислено як системну деформацію людської гідності. Велика проза Л. Балли водночас має помітні типологічні перегуки з романом словацького угорськомовного автора Ласла Добоша «Зорі на віддалі» («Messze voltak a csillagok», 1963), в якому порушено аналогічну проблему життя меншини в умовах політичного тиску й екзистенційної непевності. Таким чином, романний цикл Л. Балли – складова ширшого центральноєвропейського дискурсу пам'яті, де родинна сага трансформується у форму культурного самопізнання й історичного свідчення.

³⁸² Pál G. Balla László: Azt bünteti, kit szeret. *Acta Academiae Paedagogicae Nyiregyháziensis*. Nyiregyháza, 1992. Tomus 13/E. O. 269.

Для художнього мислення Л. Балли принципово важливою є психологія творчого пошуку як форма екзистенційного самовизначення особистості в умовах історичного тиску. Тож в його прозовому світі домінують образи митців – художників, літераторів, акторів, які постають перед реципієнтом передусім чутливими сейсмографами епохи, здатними фіксувати приховані зрушення колективної свідомості. До цього типологічного ряду належить і головний герой роману «Кого любить, того й карає» – Золтан Сокал, молодий митець, який 5 березня 1953 року – у день смерті Сталіна – ретроспективно осмислює як власні життєві випробування, так і трагічну долю угорської спільноти Закарпаття загалом. Знаковість цієї дати полягає в тому, що особистісний час героя накладається на символічний злам історичного часу, перетворюючи індивідуальну пам'ять на місце зустрічі приватного досвіду й «великої історії». У цей день особисте рішення Золтана розлучитися з росіянкою Ольгою набуває характеру глибоко символічного акту, адже в їхньому так званому «інтернаціональному» шлюбі опозиція свій / чужий виявляється не знівельованою, а, навпаки, загостреною. Найрельєфніше ця напруга проявляється у питанні виховання дитини, де зіштовхуються несумісні моделі історичної пам'яті, мови та національної лояльності. Отже, інтимний конфлікт подружжя трансформується у метафору асиметричних міжнаціональних відносин у радянському просторі. Натомість взаємини Золтана з Мартою – модель потенційної гармонії, зумовленої приналежністю до одного народу, спільними світоглядними, культурними та ціннісними координатами. Їхня близькість ґрунтується на емоційній симпатії, а й на спільному травматичному досвіді, що формує відчуття солідарності та взаємного розуміння. Знаковими є обставини їхнього знайомства: як носії стигматизованої «колективної провини», Марта марно розшукує у Сваляві сліди свого батька, запротореного до табору, тоді як Золтан намагається з'ясувати долю батька свого друга Іштвана Сюча. Ці паралельні пошуки втрачених батьків набувають архетипного виміру, перетворюючись на алегорію перерваної історичної тяглості

та зламаной спадкоємності поколінь³⁸³. Водночас варто наголосити, що любовна сюжетна лінія в романі виконує допоміжну функцію, слугуючи тлом для актуалізації в пам'яті героя фрагментів колективного минулого угорців Закарпаття за чехословацького, угорського та радянського режимів. Ці історичні нашарування проступають у лабіринтах доль двох родин – Сокалів і Герлоці, які функціонують як мікромоделі етноісторичної долі спільноти.

Передвістям драматичного вузла для представників молодого покоління (Золтан Сокал, Бейла Герлоці) стала вимушена перерва в навчанні в ужгородській гімназії імені Другетів восени 1944 року, що позначила момент радикального розриву між «нормальністю» довоєнного життя й новою реальністю репресій та виключення. Цей епізод має наскрізний характер у творчості Л. Балли, зокрема переломним він постає і для Ливрінца Борто з повісті «Лолі у лігві левів»³⁸⁴.

Майстерними, майже кінематографічними штрихами Л. Балла змальовує атмосферу Ужгорода, який після замальовування чорною фарбою всіх угорськомовних написів «виглядав так, наче носив жалобу»³⁸⁵. Цей візуальний образ набуває символічного значення як знак мовного й культурного стирання, що, за переконанням автора, означало початок системного відсунення угорців на периферію суспільних взаємовідносин. Реалізацію цього процесу прикривала ілюзорна риторика «інтернаціональної шляхетності», яку в романі репрезентують чужинці-можновладці – Воронов, Козін, Корсак, Красюк, Фенчак, уособлюючи анонімну й безлику владу імперського типу. При цьому текст не редукується до чорно-білої оптики, адже на його сторінках присутні й позитивні гетеро-образи, зокрема реальні історичні постаті – Адальберт Ерделі, Федір Манайло, Іван Туряниця, які виступають носіями альтернативної, гуманістичної моделі міжкультурної взаємодії. Отже, роман Л. Балли – складна психологічно-історична конструкція,

³⁸³ LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. P. 41–45.

³⁸⁴ Balla L. *Lali az oroslánbarlangban*. Budapest: Hungarovox Kiadó, 1999. O. 41.

³⁸⁵ Balla L. *Azt bünteti, kit szeret*. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. O. 19.

в якій творча особистість слугує фокусом перетину індивідуальної драми, колективної травми та імагологічних конфліктів епохи, перетворюючи приватну історію на актуалізований простір культурної пам'яті.

Витоки глибинних суспільних трансформацій, що зумовили національну катастрофу угорців ХХ століття, Л. Балла послідовно виводив із наслідків Тріанонського мирного договору, який угорцями сприймається на рівні травматичного акту історичного розчленування колективного тіла нації. Йдеться про договір, укладений 4 червня 1920 року між державами Антанти та Угорщиною, який остаточно ліквідував геополітичну конструкцію так званої «Великої Угорщини». Унаслідок цього Підкарпатська Русь і Словаччина відійшли до Чехословаччини, Трансільванія та східна частина Банату – до Румунії, Хорватія, Воеводина і Західний Банат – до Королівства сербів, хорватів і словенців, а Бурґенлянд – до Австрії³⁸⁶. Для угорської історичної свідомості Тріанон як політико-правовий акт став насамперед екзистенційною травмою, яка трансформувала уявлення про простір, ідентичність і тяглість буття. Не випадково польський дослідник угорської історії Адам Кожуховскі слушно наголошував, що гасло «правдивим угорцем є той, кому Тріанон завдає болю»³⁸⁷ не втратило своєї актуальності й у пізніші десятиліття, адже воно фіксує стан хронічної історичної рани.

Для угорців, які опинилися за межами нових кордонів, зокрема на Закарпатті, різко загострилося відчуття «бездомів'я» як форми символічної дезорієнтації. Водночас ця спільнота не втратила чуттєвого, мовно-культурного та ментального зв'язку з угорським народом, що зумовило формування особливого типу «пограничної ідентичності», позначеної постійною напругою між належністю та виключенням³⁸⁸. Саме цю драму тривалого історичного роздво-

³⁸⁶ Zeidler M. *Ideas on Territorial Revision in Hungary 1920–1945*. Boulder: East European Monographs, 2008. P. 23–28.

³⁸⁷ Kożuchowski A. Trauma z Trianon. *Polityka*. 2010. Nr 26 (2762). S. 62.

³⁸⁸ Brubaker R. *Nationalism Reframed. Nationhood and the national question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 63–67.

ення Л. Балла послідовно відтворює у романі «Кого любить, того й карає», а також у наступних частинах романного циклу, подаючи варіативні життєві траєкторії угорців Закарпаття як свідчення стійкості національного духу в умовах системного тиску. Ключовим символічним кодом у цьому художньому світі постає образ хреста, з яким угорський народ упродовж століть піднімається на власну Голгофу. Цей архетип страждання і жертвності набуває персоніфікованого виміру у сцені внутрішніх сум'ять Золтана Сокала біля домовини Іштвана Сюча в ужгородському некрополі на пагорбі Кальварії, де топографія міста зливається з сакральною географією християнського міфу³⁸⁹.

Осмысляючи колізії епохи, Л. Балла послідовно утверджує переконання, що людина здатна зберегти власну гідність у граничних історичних ситуаціях передусім завдяки незламній вірі у вищий сенс буття. У згоді з таким світоглядним імперативом живуть протестантський пастор Міклош Гержені, учитель біології Тібор Конкой, художник Іштван Сюч, а також легат Золтан Сокал, які репрезентують різні соціальні ролі, але єдину етичну парадигму. Наратив роману неодноразово набуває форми квазіпроповідей, насичених прямими та опосередкованими алюзіями на Святе Письмо, зокрема: «На pedig atyáink és bátyáink talán a gályarabságnál is keservesebb fogságukban imájukkal ostromolják az urat: ó, vívj meg már a minket fenyvegető tengerrel...»³⁹⁰ / «Коли батьки і брати наші ще в більшому полоні знаходяться, як раби, то в своїх молитвах вони ще більше просять у Господа: О, накрий нас велетенською морською хвилею...». Звідси впливає особлива семантична вага заголовка роману, який безпосередньо відсилає реципієнта до першоджерела – «Послання до Євреїв» 12:6: «Бо Господь, кого любить, того Він карає, і б'є кожного сина, якого приймає»³⁹¹. Ця біблійна формула стає ключем до інтерпретації концепту страждання

³⁸⁹ Eliade M. Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt am Main: Insel, 1998. S. 38–42.

³⁹⁰ Balla L. Azt bünteti, kit szeret. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. O. 49.

³⁹¹ Новый Завет с комментарием. Львів: СРІМ, 1994. С. 556.

і смирення як не пасивної покори, а активного способу збереження суб'єктності. У художній концепції Л. Балли страждання – маркер вибраності та моральної витривалості, що дозволяє трактувати його як один із визначальних ідентифікаторів угорської нації в умовах історичного випробування. Через універсальні християнські та культурні коди письменник формулює месиджі, які уможливають для носіїв угорської культури адекватне «прочитання» її «самобутньої системи знаків»³⁹² – як у минулому, так і в сучасності.

Епоху пізнього сталінізму, «відлиги», застою та перелому, персоніфіковану іменами М. Хрущова, Л. Брежнєва, К. Черненка й М. Горбачова, Л. Балла художньо концептуалізував у романі «Велике Ніщо», створивши масштабну панораму повсякденного існування людини в умовах радянської системи. Йдеться не про хронікальний опис політичних подій, а про антропологічне дослідження механізмів внутрішнього пристосування, моральної ерозії та повільного спустошення особистості, що й зумовлює семантику назви роману як метафори екзистенційної порожнечі. Невипадково відомий угорський літературознавець Йозеф Векерді запропонував до цього епічного полотна іронічно-полемічний підзаголовок: «Трудові дні більшовизму, або соціалістична свідомість, утілювана в повсякденні»³⁹³, акцентуючи на рутинному, «негероїчному» вимірі тоталітарного буття, який рідко ставав предметом художнього осмислення. Ровесник письменника слушно зауважив, що такий тип зображення буденного радянського життя й досі залишається винятком в угорській літературі, оскільки колективна пам'ять тривалий час витісняла або замовчувала «незручні» сюжети. У цій оцінці Й. Векерді імпліцитно наявна апеляція

³⁹² Posner R. Kultur als Zeichensystem: Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. R. Posner. *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*; [hrsg. von Aleida Assmann, Dietrich Harth]. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991. S. 38.

³⁹³ Vekerdi J. Balla László: A Nagy Semmi. Kortörténeti regény. *Confessio*. 1994. 2. sz. O. 115.

до ширшого кола витіснених тем угорського культурного дискурсу, зокрема масових убивств сербів у 1944 році, трагедії радянсько-румунських таборів смерті в Сваляві (Україна) та Фокшанах (Румунія) у 1944–1946 роках, які лише наприкінці ХХ століття почали входити до публічного простору пам'яті. Суголосьні твердження містяться й у відкритому листі Ондраша Фодора (1929–1997), опублікованому 1993 року в часописі «Pánsíp», де визначний угорський поет та есеїст наголосив: «Це не тільки Твоя найкраща, але й сама по собі унікальна книжка («Велике Ніщо»), бо ж ніхто не спромігся ні до тебе, ні після тебе так охопити угорську долю у межах Радянського Союзу. Нерідко саме Твоя доля й окреслювала її виміри»³⁹⁴. Цей лист доцільно трактувати як важливе парадокументальне джерело, що проливає світло на «інтим письменницької праці» (М. Наенко) і водночас має виразні ознаки художнього тексту, посилюючи свою інтерпретаційну вагу³⁹⁵.

Роман «Велике Ніщо» постає також своєрідною відповіддю Л. Балли на риторичне запитання, поставлене Вілмошем Ковачем у романі «І завтра буде життя?» (1965), – чи можливе збереження людської гідності в умовах системного насильства. Відповідь Л. Балли витримана у стримано життєствердній тональності: залишитися серед живих, не капітулювати перед обставинами, вистояти й шукати сенс навіть у деформованій реальності. Відповідно до такої установки діє головний герой роману Йожеф Дучої – кузен Бейли Герлоці. Його життєвий шлях талановитого інженера-архітектора перетворюється на тривалий процес екзистенційного самопізнання, що зближує цього персонажа з автором. Проте редукція образу Йожефа Дучої до альтер-его Л. Балли була б методологічно хибною, адже його доля водночас репрезентує типову модель поразки людини в тоталітарній ієрархії, коли індивід,

³⁹⁴ Fodor A. Balla László új könyveiről. Fodor András levele a szerzőhöz. *Pánsíp*. 1993. 94/1 sz. O. 22.

³⁹⁵ Наенко М. К. Інтим письменницької праці : 3 лекцій про специфіку літературної творчості. Київ: Педагогічна преса, 2003. С. 192.

опинившись у владному механізмі, поступово втрачає суб'єктність і перетворюється на «функцію» системи³⁹⁶.

Як секретар міської ради вигаданого закарпатського містечка Радовц, Дучої значною мірою завдячує кар'єрному зростанню своїй дружині-росіянці, що підсилює його залежність від владних структур. Він сліпо виконує директиви «згори»: відмовляється від реформатської віри, організовує районний музей атеїзму, закликає селян до вступу в колгоспи, санкціонує викорчовування плодоносних виноградників, тобто стає співучасником руйнування традиційного укладу життя. «Описано, – звірявся Л. Балла, – як функціонував партійно-державний апарат. Показано не тільки з лицьового боку, а й зі зворотного, з-за лаштунків. Бо я сам набрався великого досвіду, коли працював у газеті»³⁹⁷. Автобіографічна підоснова цього досвіду є очевидною, адже самому Л. Баллі судилося у двадцять один рік бути уповноваженим Ужгородського райкому партії з питань колективізації в селі Солонці, що надало йому безпосереднє знання механізмів примусу. Герой роману виконує накази почасти з прагнення вберегти своїх одноплемінників від «знаку біди» (В. Биков), а почасти – з прагматичного усвідомлення неминучості системи: «якщо не я, то хтось інший». Саме в цій точці компромісу між страхом, відповідальністю та особистою вигодою й локалізується трагізм образу Йожефа Дучої, який уособлює не лише індивідуальну, а й колективну драму угорців у радянському Закарпатті.

За переконанням Л. Балли, саме уніфікована дикція політичної системи та її носіїв – мовна, ідеологічна й поведінкова – поступово нівелювала будь-які індивідуальні зусилля, редукуючи їх до стану екзистенційної порожнечі, метафорично означеної як «Велике Ніщо». Йдеться глибшу антропологічну деформацію, коли система позбавляє людину внутрішнього сенсу дії, перетворюючи діяльність на механічне відтворення наказів. Такого висновку доходить

³⁹⁶ Arendt H. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1973. P. 460–463.

³⁹⁷ Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19–25 липня. С. 14.

і головний герой роману Йожеф Дучої, який на схилі літ здійснює подорож до Німеччини – простору іншої історичної пам'яті та іншого досвіду відповідальності. Ця поїздка виконує функцію ретроспективного каталізатора, адже в умовах дистанціювання від радянського хронотопу він оживлює у пам'яті ключові етапи власного життєвого шляху, здійснюючи пізній, але болісно чесний моральний самосуд. Зіставляючи «реалізоване життя» з потенційно можливим, Йожеф Дучої зводить рахунки зі своєю совістю, внутрішня узгодженість з якою виявляється зруйнованою зробленим свого часу вибором: відмовою від амбіцій творчо обдарованої «Я-особи» на користь кар'єри адміністративного службовця, що принесла соціальні дивіденди, але спричинила екзистенційну втрату.

Роман Л. Балли артикулює класичну дилему тоталітарного суспільства: виживання ціною самозаперечення³⁹⁸. Польовий контекст цього вибору полемічно інтерпретує Л. М. Мезей, стверджуючи, що кар'єра Йожефа Дучої стала можливою завдяки негласній стратегії радянської влади в Закарпатті – демонстративній присутності «угорської прикраси» у владних і культурних структурах, покликаній створювати ілюзію національного представництва³⁹⁹. Це спостереження видається слухним у площині аналізу символічної політики радянського режиму, проте воно не вичерпує складності морального вибору персонажа. Однак, категоричний висновок Йожефа Векерді, нібито на місці Йожефа Дучої міг би опинитися «українець-виконавець, який, керований ненавистю до угорського, діяв би ще жорстокіше»⁴⁰⁰, потребує принципового коригування. Адже такий підхід редукує складні механізми тоталітарної влади до етнічної мотивації, що є методологічно некоректним і концептуально небезпечним. Слід наголосити: низка

³⁹⁸ Frankl V. *Man's Search for Meaning*. Boston: Beacon Press, 2006. P. 121–123.

³⁹⁹ Mezey L. M. A nagy semmi. *Korrajz Kárpátalja negyven évről. Pesti Hírlap*. 1993. 2 (152) évf. 163. sz. Július 15. O. 5.

⁴⁰⁰ Vekerdi J. Balla László: A Nagy Semmi. *Kortörténeti regény. Confessio*. 1994. 2. sz. O. 115.

суджень Й. Векерді позначена тенденційністю та відтворює стереотипізоване, редукаціоністське уявлення про українську культуру як нібито органічно схильну до авторитаризму. Особливо показовим є його твердження, що роман Л. Балли ретроспективно висвітлює «розвиток сучасного російського й українського візантизму», а «російська душа незалежно від системи потребує управління царів і сталінів»⁴⁰¹. Подібні узагальнення суперечать як принципам сучасної компаративістики, так і самому художньому задуму Л. Балли, який послідовно демонструє: джерелом насильства є не етнічна приналежність, а наднаціональна логіка тоталітарної системи, здатної однаковою мірою деформувати українця чи угорця⁴⁰².

У романній прозі Л. Балли послідовно реалізується стратегія художньої саморефлексії, що передбачає інтерпретацію й водночас корекцію фактів власної біографії. Йдеться не про документальну реконструкцію прожитого, а про повторне – дистанційоване в часі – «проходження» ключових життєвих етапів, яке надає особистому досвіду екзистенційної узагальненості та символічного виміру. Саме часовий зсув дозволяє авторові включити минуле в ширший наратив історичної та культурної пам'яті. У цьому контексті принципову роль відіграють так звані «однозначні деталі», які, попри свою предметну конкретність, надають образам «сислової гнучкості»⁴⁰³ та відкритості до багаторазового прочитання. Такі деталі функціонують як семантичні вузли, що поєднують приватне й колективне, біографічне й типологічне, формуючи єдину парадигму художнього пізнання світу — зокрема парадигму «дитинства» та «молодості» як зон первинної ідентичності та травматичного досвіду. Цілісність цих фрагментарно поданих, але внутрішньо пов'язаних сповідей забезпечується «обрамлювальною

⁴⁰¹ Vekerdi J. Balla László: A Nagy Semmi. Kortörténeti regény. *Confessio*. 1994. 2. sz. O. 116.

⁴⁰² Arendt H. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1973. P. 308–312.

⁴⁰³ Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: Медобори, 2007. С. 131.

формою»⁴⁰⁴ романів, яка виконує функцію наративної стабілізації пам'яті. Обрамлення підпорядковує хаотичний потік спогадів логіці екзистенційного досвіду, а не хронологічній послідовності.

Особливого значення набуває той факт, що Л. Балла свідомо й відкрито вписує у художній текст власну долю, не приховуючи автобіографічних проєкцій⁴⁰⁵. Такий жест є не актом само-розкриття, а етичним вибором, спрямованим на трансформацію індивідуального досвіду в універсальний наратив покоління, що зазнало історичних зламів ХХ століття. Водночас застосування техніки радикальної зміни часових площин – поєднання теперішнього, минулого й майбутнього – дозволяє авторові вибудувати між ними смислові «містки», унаслідок чого час у романах Л. Балли постає багатовимірним простором пам'яті та передбачення. Показовим у цьому плані є роман «Зустрінуться в неосяжності», де містичні сцени виконують функцію не стільки фантастичного ефекту, скільки психологічного механізму захисту. У ситуаціях екзистенційної загрози героєві Бейлі Герлоці з'являється привид батька, який уособлює внутрішній моральний авторитет, пам'ять роду та трансцендентний вимір відповідальності. Цей образ породжує своєрідні візійні структури, в яких страх смерті трансформується у символічний жест подолання меж тілесності та часу. Симптоматичним є візіонерський образ, що інтерпретується як метафора духовної емансипації та спроби вийти за межі історичної травми: «За мить ворухну зап'ястям: руки переростають у крила, а я вирушаю, щоб зустрітися у майбутті»⁴⁰⁶. Отже, автобіографічний дискурс у романах Л. Балли функціонує як складний наратив пам'яті, де особисте, родинне та історичне зливаються в єдиний екзистенційний досвід, наділений філософською, психологічною та культурною значущістю.

⁴⁰⁴ Pál G. A magyar irodalom Kárpátalján, 1945–1990. Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Megyei és Városi Könyvtár Kiadója, 1990. O. 131.

⁴⁰⁵ Mezey L. M. Kárpátaljai sorstrilógia. *Hitel*. 1995. Június. 6. sz. O. 101.

⁴⁰⁶ Balla L. A végtelenben találkoznak. Budapest: Háttér Kiadó, 1994. O. 319.

Л. Балла залишається послідовним у реалізації власної художньої стратегії і в романі «Перукарня для сліпого», який логічно продовжує попередні складові авторського циклу та поглиблює його проблемно-сміслові акценти. У центрі оповіді перебуває подальша життєва траєкторія Бейли Герлоці – журналіста й редактора видавництва підручників «Радянська школа», чия професійна діяльність перетворюється на арену зіткнення культурних кодів, ідеологічних шаблонів і національної самосвідомості. Знаковим у цьому контексті є епізод поїздки протагоніста до Києва з метою затвердження навчальних планів з угорської літератури. Тут локальний досвід закарпатського угорця стикається з централізованою логікою радянської освітньої політики, що мислить культуру винятково в категоріях ієрархізованої «нормативності». Заступник міністра освіти Дудник сприймає запропоновані програми крізь призму уявлення про «чуже» – отже, апріорно вторинне, маргінальне й таке, що не заслуговує на інституційне визнання. У цьому епізоді конфлікт персоніфікується, набуваючи форми символічного протистояння між культурою меншини та імперським дискурсом уніфікації. Описану ситуацію продуктивно пояснює концепція дихотомії «свого» і «чужого», сформульована І. Лімборським у монографії «Світова література і глобалізація». Як слушно зауважує український дослідник, «своє» у домінантному культурному дискурсі зазвичай маркується як апріорно цивілізоване й нормативне, тоді як «чуже» потребує додаткової легітимації – перевірки на сумісність із панівним уявленням про культурну норму⁴⁰⁷. У романі Л. Балли цей механізм позначений екзистенційно пережитим виміром, адже для Бейли Герлоці відмова у визнанні означає дискредитацію самої можливості повноцінного культурного буття угорської спільноти в межах радянської держави.

Особисте й громадське в романі Л. Балли функціонують як нерозривний комплекс роздумів про рідну землю, історичну

⁴⁰⁷ Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Брама-Україна, 2011. С. 57.

пам'ять і сучасність, укорінений у реальному соціально-історичному ґрунті Закарпаття. Ця інтеграція приватного досвіду в колективний наратив надає прозі Л. Балли рис морального свідчення, близького до того, що П. Рікер означував як наративну ідентичність спільноти⁴⁰⁸. Підтвердженням такого підходу стають і три фінальні панорамні полотна циклу, які розширюють часовий і тематичний горизонт авторської концепції. У романі «Ааронове благословення» відтворено атмосферу приниження й страху в армії режиму Горті, що болісно позначилася й на долях закарпатських угорців. «На грані буття» поєднує історичні реалії революції 1848–1849 років з аналізом побутово-психологічних цінностей сучасної доби, демонструючи тяглість моральних дилем у національній історії. У романі «Прекрасне, бо безнадійне» Л. Балла звертається до травматичного досвіду придушення Угорського повстання 1956 року, інтерпретуючи його як екзистенційний злам, що залишив глибокий слід у колективній пам'яті угорців⁴⁰⁹. У цих творах Л. Балла досягає особливої майстерності у формуванні власного типу героя. Йдеться не про виняткову постать і не про фольклоризовану етнографічну фігуру, а про «звичайну людину», крізь оптику якої проступає насамперед етичний код громади. У центрі уваги опиняються, окрім зовнішніх атрибутів побуту закарпатських угорців, їхня система цінностей, внутрішня дисципліна пам'яті та сакралізоване ставлення до рідної землі. Отже, романи Л. Балли надсилають реципієнтові чіткі й недвозначні сигнали: закарпатські угорці постають як етнічно компактна, культурно самосвідома спільнота, яка не лише усвідомлює загрози асиміляції, а й здатна їм протистояти шляхом збереження мови, пам'яті та моральної солідарності. У цьому полягає як художня, так і світоглядна місія прозової спадщини письменника.

Період 2001–2010 років у творчій біографії Л. Балли позначений фазою підсумовування, рефлексивної ревізії та авторського

⁴⁰⁸ Ricoeur P. *Soi-même comme un autre*, L'Ordre Philosophique. Paris: Éditions du Seuil, 1990. P. 140–142.

⁴⁰⁹ Gyáni G. Memory and Discourse on the 1956 Hungarian Revolution. *Europe-Asia Studies*. 2006. Vol. 58. No. 8. P. 1199–1208.

самоосмислення, що безпосередньо зумовлено погіршенням стану здоров'я письменника. Ця біографічна обставина не спричинила творчої стагнації, а радше трансформувала модус його письма – від експансивного художнього експерименту до зосередженого переосмислення вже створеного. Саме тому в зазначене десятиліття переважно з'являються перероблені, стилістично відшліфовані та композиційно вдосконалені версії попередніх текстів, які функціонують як варіанти авторської автокорекції та пізнього самокоментаря. Водночас цей етап не можна трактувати як другорядний або маргінальний, адже саме тоді формується цілісний корпус малої прози та автобіографічного письма, який конденсує ключові мотиви світогляду Л. Балли. Упродовж десятиліття вийшли друком збірки малої прози «Скульптура на центральній площі» («Szobor a főtéren», Ужгород, 2001), «Самотні золоті дощики» («Árva aranyesők», Ужгород, 2004), «Осінні тополі» («Őszi nyárfák», Ужгород, 2007), дві автобіографічні книжки – «Кухня неможливої людини. Мое життя: Карпати ігоз со» («Szegény ember vízzel főz. Életem: a Kárpáti Igaz Szó», Ужгород, 2002) та «Молодість: колись була академія» («Ifjúságom: volt egyszer egy akadémia», 2009), а також вибрані поезії 1942–2006 років під символічною назвою «Сліпий політ» («Vakrepülés», Ужгород, 2006). Для цих текстів характерна підвищена семантична щільність: місткі алюзії, багаторівневі символи, нетрадиційні зіставлення й умовні уявні конструкції формують своєрідну «пізню поетику» Л. Балли, в якій домінує не подієвість, а пам'ять, не сюжет, а інтелектуально-емоційний резонанс.

У ширшому контексті сучасного розвитку українсько-угорської літератури період початку XXI століття характеризується станом акумуляції творчого потенціалу, що, однак, не означає застою. Систематизація внутрішніх закономірностей її еволюції засвідчує динамічний, хоча й менш експансивний характер угорськомовного письменства в Україні, яке функціонує в умовах відносної свободи від ідеологічного тиску. Відсутність зовнішнього примусу як чинника вимушеної творчої мобілізації істотно відрізняє цей етап від попередніх десятиліть, коли тиск політичної системи парадоксально

стимулював інтенсивність духовних змагань Л. Балли. Аналіз його багатожанрової спадщини переконливо свідчить: досвід опору – як прозаїка, поета, публіциста, перекладача й культурно-освітнього діяча – був одним із визначальних каталізаторів його творчої енергії. Отже, пізній етап творчості Л. Балли слід інтерпретувати не як фазу згасання, а як стадію смислової концентрації, в якій індивідуальна біографія, колективна пам'ять і культурна місія письменника зливаються в єдиний підсумковий наратив.

3.2. Імагологічний ландшафт: наративні стратегії та художні репрезентації

Художній досвід окремого митця здатен виконувати функцію репрезентативної моделі літературного процесу лише за умови, коли індивідуальне світобачення автора корелює з домінантними культурними механізмами самопізнання спільноти. У такому випадку індивідуальна поетика переростає межі приватного висловлювання і набуває статусу симптоматичного явища доби, що особливо важливо у координатах імагології як дисципліни, зорієнтованої на аналіз авто- й гетерообразів культури. Серед представників угорськомовної літератури в Україні саме творчість Л. Балли демонструє найбільш послідовну реалізацію цієї парадигми, адже його художні стратегії спрямовані не лише на самовираження, а й на символічне самоствердження угорської спільноти в умовах історичної та культурної маргіналізації.

Формування художньої концепції Л. Балли упродовж 1946–1991 років відбувалося в умовах ідеологічного тиску, що зумовлювало специфічне «заломлення» авторської свідомості. З одного боку, ідеологема була внутрішньо засвоєним елементом світогляду митця, з іншого – знаком дикції зовнішньої реальності, яка нав'язувала пізнавальні, етичні та дидактичні норми соціалістичного реалізму. У цьому контексті особливо показовою є оцінка Вілмоша Ковача, подана у післямові до збірки новел Л. Балли «Стукіт

всесвітнього годинника», де літературознавець і поет артикулює проблему «подвійної ролі» закарпатських угорських письменників у післявоєнну добу. «На початковому етапі свого поступу, – зазначає автор збірки «Земля неспокійна» («Lázás a föld», 1962), – усім провісникам угорського слова в Закарпатті за нових історичних умов доля диктувала аналогічні обмеження. Ситуація ускладнювалася тим, що подвійна роль, яку вони виконували як носії політично забарвленої творчості та літератори в одній іпостасі, висувала й подвійні вимоги. Слід було дотримуватися задекларованих позицій Спілки письменників і водночас зважати на переємність досвіду з тим, щоб виробити власні підходи до віддзеркалення дійсності, які, у свою чергу, засвідчили б появу нової особистості в літературі»⁴¹⁰. Це зауваження принципово важливе, адже воно фіксує ситуацію внутрішнього конфлікту між ідеологічною лояльністю та прагненням до естетичної автономії, яка визначала траєкторію становлення Л. Балли як самобутньої особистості в літературі.

Поколіннева належність Л. Балли до епохи глобальних катастроф – насамперед Другої світової війни – сформувала його етичну чутливість і художню відповідальність перед пам'яттю. Йдеться про свідоме формування художнього переконання, що виконує функцію перестороги для майбутніх поколінь. У такому ключі слід інтерпретувати твір Л. Балли «Jedem das Seine», в якому письменник створює не просто літературний текст, а мистецький документ пам'яті, спрямований на реставрацію конкретної історичної події з метою її збереження від забуття. На відстані часу автор знаходить художньо виважені, етично безкомпромісні слова для засудження війни, водночас проklamуючи ідею морального очищення як передумови оновлення світу. Відтак, художній доробок Л. Балли творить цілісну систему смислів, в якій індивідуальний досвід, колективна травма та імагологічні моделі взаємодіють, формуючи образ угорської спільноти в Україні як історичного суб'єкта з власною пам'яттю, етикою та культурною перспективою.

⁴¹⁰ Balla L. A világóra ketyegése. Novellák. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1970. O. 189.

Життєвий і професійний шлях Л. Балли формувався в щільному перетині літератури, ідеології та адміністративно-владних структур радянської доби, що об'єктивно зумовило складну амбівалентність його творчої біографії. На різних етапах життя письменникові судилося обіймати низку впливових суспільно-політичних і культурно-освітніх посад, серед яких – член обласного комітету Комуністичної партії України, депутат Закарпатської обласної ради, член Ради захисту миру УРСР, голова обласного комітету захисту миру, літературний редактор (1947–1951) і головний редактор (1967–1987) угорськомовної газети «Карпаті Ігос Со», старший редактор (1953–1960) угорсько- та польськомовного відділення видавництва «Радянська школа», завідувач редакції угорськомовних видань видавництва «Карпати» (1964–1965), заступник редактора газети «Закарпатська правда» (1965–1967), а також викладач Ужгородського університету. Державне визнання його діяльності – орден «Знак Пошани» та почесне звання Заслуженого працівника культури УРСР (1980) – засвідчує ступінь інтегрованості Л. Балли в офіційний культурний канон радянської України, але водночас потребує критичного прочитання в контексті механізмів ідеологічної легітимації митця.

Значний масштаб адміністративної й публічної заангажованості не міг не відбитися на ранніх і частково паралельних творчих практиках письменника. Саме цим пояснюється наявність у його доробку перекладних та дидактично-ідеологічних текстів, зокрема книги «Дорога в щастя: історія колгоспу» («Út a boldogsághoz: kolhozbeszélések», 1949),⁴¹¹ збірника «Ленін: мемуари, історії, нариси» («Leninről: visszaemlékezések, elbeszélések, karcolatok», 1957)⁴¹², а також методичного посібника «Антирелігійне виховання учнів на уроках угорської літератури» («A tanulók vallásellenes nevelése a magyar irodalom óráin»,

⁴¹¹ Út a boldogsághoz: kolhozbeszélések; [ford. H. Braun, L. Balla; ill. V. Berecz]. Uzshorod: Könyv- és Újságkiadó, 1949. 183 o.

⁴¹² Leninről: visszaemlékezések, elbeszélések, karcolatok; [írták A. I. Uljanova-Jelizarova et al.; ford. Bakó László et al.]. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1957. 207 o.

1964)⁴¹³. Ці тексти слід розглядати як форму адаптації митця до нормативного ідеологічного поля, в межах якого література виконувала функцію інструмента виховання «нової людини»⁴¹⁴. Важливо, що сам Л. Балла пізніше рефлексивно дистанціювався від цього досвіду, трактуючи його як унікальну можливість внутрішнього пізнання механізмів влади. За його власним зізнанням, постійна включеність у владні структури дала йому змогу зазирнути в «босорканську [відьмацьку] кухню влади»⁴¹⁵: побачити, як ухвалювалися рішення, якими методами діяла система, які типи людей вона продукувала і – головне – як влада трансформувала саму людину. Цей досвід – не апологетичний, а критично пережитий – згодом став підґрунтям для глибокого психологічного й морально-етичного аналізу влади та конформізму в його романах, насамперед у «Великому Ніщо» та циклі про родину Герлоці, де образ функціонера, редактора, партійного діяча постає трагічно зламанним типом особистості. Таким чином, інституційна кар'єра Л. Балли не нівелювала, а парадоксальним чином загострила його художню оптику, перетворивши життєвий досвід співучасті в системі на матеріал для її художнього деміфологізування.

Закономірно виникає комплекс принципових питань, що виходять далеко за межі індивідуальної біографії Л. Балли й торкаються універсальної проблеми співіснування митця та влади: яким чином авторська позиція співвідноситься з заідеологізованими смисловими нашаруваннями тексту? де пролягає вододіл між художнім талантом і лояльністю до владного дискурсу? чи здатна обдарована особистість зберігати внутрішню свободу, якщо її діяльність – навіть опосередковано – слугує легітимації

⁴¹³ Balla L. A tanulók vallásellenes nevelése a magyar irodalom óráin: segédkönyv az Ukrán SZSZK magyar tannyelvű iskoláinak pedagógusai számára. Kűjiv-Uzshorod: Radjansz'ka skola, 1964. 157 o.

⁴¹⁴ Dobrenko E. Political Economy of Socialist Realism. New Haven: Yale University Press, 2007. P. 54–59.

⁴¹⁵ Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19–25 липня. С. 14.

несправедливості, насадженої владною системою? Ці питання мають етичний, поетологічний та культурно-антропологічний виміри, оскільки стосуються механізмів трансформації творчого «Я» в умовах ідеологічного примусу. Відповідь на них не може бути однозначною, особливо з огляду на амбівалентний вплив влади на мистецький потенціал – водночас стимулюючий і репресивний. Сам Л. Балла неодноразово наголошував, що влада здатна як розкривати талант через інституційні можливості, так і приглушувати його шляхом нормативного тиску та цензури. Логіка цієї позиції з особливою чіткістю проступає в одному з його програмних автобіографічних зізнань, яке варто розглядати як ключ до розуміння його ранніх творчих компромісів: «Після війни певний час не хотів висловлюватись як письменник; певним чином я мав внутрішній протест проти нової влади. Тим паче, що угорською друкуватися й не було можливості. Згодом, коли у Радянському Союзі почали з'являтися книжки угорською (перекладали передусім праці Сталіна та Леніна з російської мови), я таки зважився відіслати видавцеві мій роман «Ельза». Попри усвідомлення того факту, що твір написаний *не в дусі панівної ідеології*, я наївно сподівався на його публікацію. Відмовили з чіткою мотивацією: «не відповідає вимогам соціалістичного реалізму». Я знову відступив. Але згодом почав замислюватись над словами Ісуса Христа про те, що талант не можна марнувати, закопувати в землю. Зрозуміло, що за таких обставин ступити на літературну ниву можна було тільки в тому випадку, якщо б почав писати *згідно з офіційними доктринами*»⁴¹⁶. Ці слова напрочуд показові, адже вони фіксують внутрішній драматичний вибір митця між мовчанням і конформною участю в літературному процесі. Апеляція до євангельської притчі про таланти свідчить про глибоку моральну рефлексію,

⁴¹⁶ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 400–401.

в якій служіння дарові є вищою цінністю, навіть якщо шлях його реалізації пролягає через ідеологічні компроміси. У цьому сенсі позиція Л. Балли репрезентує типову для радянської епохи модель «вимушеної адаптації» митця, коли соціалістичний реалізм функціонує не лише як стиль, а як умова самого існування в літературному полі⁴¹⁷. Відповідно у творчості Л. Балли зазначеного періоду мають місце значні світоглядні трансформації, що націлені на ідеологічне виокремлення соціальних моментів мовою епохи з відповідними узагальнюючими образами-слоганами. Вони безпосередньо пов'язані з тогочасними розмаїтими соціологічними, економічними й політичними процесами.

Зазначені трансформації світогляду та поетики не були винятком індивідуальної творчої еволюції Л. Балли, вони репрезентують типологічно спільний процес, властивий цілій плеяді авторитетних письменників Закарпаття повоєнної доби. Йдеться про формування регіонального варіанта соціалістичного реалізму, який функціонував як нормативна естетична система і водночас як інструмент символічної інтеграції краю в радянський культурний простір. Промовистим є масове й майже ритуалізоване звернення до постаті В. Леніна, що виконувала функцію сакралізованого центру радянського міфу, а в художніх текстах перетворювалася на моральний і світоглядний абсолют. Пієтет до «вождя» простежується у творах різних авторів і жанрів, зокрема: «Ленінська правда» Ю. Гойди, «Я знаю Леніна» Л. Балли, «В ленінському залі» О. Рішаві, «З кабінету В. І. Леніна в Кремлі» В. Ладичця, «Ілліч» В. Панченка, «Розмова з матір'ю» М. Рішка, «Ленін» О. Янчика, «До Ілліча» В. Ігната, «Ленін» Б. Кечкейша, «В музеї Леніна» М. Фюзеші, «Ленін» Є. Фінти. У цих текстах Ленін постає не як історична особа, а як знакова фігура ідеологічного канону, що гарантувало авторові символічну легітимацію в межах офіційного дискурсу⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 37–42.

⁴¹⁸ Paperno I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 2009. P. 54–57.

Аналогічну функцію виконують і художні репрезентації соціалістичних перетворень, пов'язані з освоєнням простору, індустріалізацією та «олюдненням» природи, як-от у творах «Теребля», «Тиса» Ю. Боршоша-Кум'ятського; «Моя Україна», «Рідна земля», «Карпатська весна», «Мій край», «Тиса» О. Рішаві; «Рідній землі» В. Панченка; «Верховино, мати моя» М. Машкіна. Природний ландшафт у них семантизується як простір соціалістичного майбутнього, а людина – як активний суб'єкт історичного перетворення. Особливо виразним є мотив «чуття єдиної родини», що відповідає імперській моделі радянської ідентичності, реалізованій через образи спільних будов, інфраструктурних проєктів і колективної праці: «Червоний прапор», «Електростанція» О. Рішаві, «ГЕС у горах» Ю. Боршоша-Кум'ятського, «Земне тяжіння» А. Арсірія. Ці тексти конструюють уявлення про надіндивідуальну спільноту, де окремий голос підпорядковується хоровому «ми». Не менш важливими є твори, присвячені Великому Жовтню та Москві як символічному центру імперії, серед яких «На поклик Жовтня» Ю. Гойди, «На поклик Жовтня» В. Панченка, «Балада про комісара» В. Древицького, «Жовтню мій» В. Вовчка, «Жовтень» Б. Кечкейша, «Старий червоноармієць», «Місто міст» О. Рішаві. Москва в цих текстах постає не як географічний топос, а як метафора історичної доцільності та джерело смислової ієрархії.

Окремий ідеологічний блок становлять художні інтерпретації возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною, зокрема «Воля», «Говерла» Ю. Боршоша-Кум'ятського, «Братерська пісня. До 300-річчя возз'єднання Росії та України» Л. Балли, «Балада про визволення» П. Скунца, «Україна» В. Вовчка. У цих творах історична подія редукується до міфологеми визволення, що усуває альтернативні наративи та складність реального досвіду. Таким чином, у межах означеного корпусу текстів можна говорити про високий ступінь конгруентності між висловлюванням ліричного чи оповідного героя та авторською позицією, оскільки письменник у більшості випадків не маскує власну ідеологічну ідентифікацію. Відсутність іронічної дистанції чи подвійного кодування свідчить

про домінування відкритої, декларативної моделі авторства, характерної для соціалістичного реалізму як літератури публічного самопрезентування⁴¹⁹.

Літературна творчість Л. Балли виконує, крім репрезентативної, ще й нормативну функцію: вона не просто віддзеркалює пізнану дійсність, а формує уявлення про належне – про місце людини у світі, її моральні орієнтири та моделі поведінки. У цьому сенсі художній текст постає як простір етичного проектування, де естетичне й ідеологічне перебувають у напруженій взаємодії. Втім, Л. Балла і за умов тоталітарного режиму не відмовлявся від намагання потвердити власні життєві й етичні ідеали, навіть якщо їхня реалізація була суттєво обмежена приматом політично зумовленої доцільності. Це породжувало характерний для радянської літератури компромісний тип письма, в якому внутрішня система цінностей автора змушена була маскуватися або адаптуватися до офіційного дискурсу. Ілюстрацією такого компромісу є поезія «Назустріч Жовтню» («Október ünnerép») зі збірки «У плині літ» («Rohanó évek sodrában», 1956):

Víg ünnerp. Örömmámos...

A hegy s a völgy is várja:
a csipkebokron tűzpiros
szép ünnerpi kokárda,

a nyírfa szint az égbe ér,
s mint pompás tűzijáték:
rakétaként aranylevél
hull – ünnerpel a tájék...

A rőt hajnal jön fényesen:
a Kárpátoknak orma
mintha a szürkülő égen
nagy vörös zászlót bontna.

⁴¹⁹ Groys B. The Total Art of Stalinism. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 44–48.

És zászló leng a házakon,
a széltől messze lendül...
Tizenkettedszer szabadon
*Október dala csendül...*⁴²⁰

На рівні поетичної поверхні вірш виразно тяжіє до канонів святкової революційної лірики, відтворюючи риторичну триумфу, повторюваності та історичної неминучості Жовтня – мотиви, що відповідають матриці офіційного календарного міфу⁴²¹. При цьому текст не зводиться до суто агітаційного жесту. Його образна система щільно закорінена в поезиці природи Карпатського регіону, де ландшафт – гори, долини, світанок, листя – набуває символічної автономії. Природа не лише ілюструє політичне свято, а ніби переживає його за власними законами, що пом'якшує ідеологічну декларативність і відкриває простір для альтернативного прочитання.

Значущим є й переклад українського поета Валентина Лагоди (1913–1991), який відзначається високим ступенем близькості до оригіналу – як на рівні образності, так і на рівні композиційної логіки. Йдеться про тип інтерпретації з чітко збереженим причинно-наслідковим зв'язком між смисловими елементами, за якого не деформовано ні спосіб художнього освоєння дійсності, ні ритміко-образну організацію тексту⁴²².

Веселе свято... Радісні години.
Його чекають гори і ліси.
Вже червоніють на кущах шипшини
Значки святкові дивної краси.

У торжество вступає вся природа –
Берези аж до неба підвелись.

⁴²⁰ Bakó László. Rohanó évek sodrában. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 27.

⁴²¹ Paperno I. Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 2009. P. 101–104.

⁴²² Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London–New York: Routledge, 1992. P. 18–21.

Їх листя позолочене, в розводах,
Мов фейєрверк, летить і пада вниз.

У небуття поринув день минулий,
Надходить час червоної зорі:
Карпатські гори стяги розгорнули
Над сірим небосхилом угорі.

Полощуться знамена на будинках,
Рожевіє від стягів далина.
Це тут уже вдванадцятье так дзвінко
*Жовтнева пісня радісна луна...*⁴²³

Особливо показово, що поряд із політичним пафосом і виразними агітаційними інтонаціями у вірші звучить голос любові – передусім до природи, яка в художньому всесвіті Л. Балли найбільш перебуває на вершині ієрархії цінностей. Концепти рідної землі, домівки та природного простору функціонують як аксіологічні константи, що переживають зміну політичних режимів і зберігають внутрішню автономію. У цьому плані вірш «Назустріч Жовтню» слід розглядати як текст, максимально наближений до зовнішніх форм суспільного життя, до його ритуалізованих образів і знаків, які митець був змушений пропускати крізь призму очікувань керівної партії. Проте саме в межах цієї зовнішньої нормативності проступає глибинна ціннісна домінанта Л. Балли – емоційний зв'язок із природою як простором неполітичної істини, що дозволяє говорити не лише про пристосування, а й про приховану етичну опозиційність.

Істотну роль у формуванні поетичної стратегії Л. Балли кінця 1950-х – початку 1960-х років відігравали механізми інституційної цензури та внутрішньо засвоєної самоцензури, які визначали тематичний добір текстів, спосіб емоційного та образного висловлення.

⁴²³ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 45.

Саме в цій координатній сітці – між дозволеним і замовчуваним – постає збірка «Льодохід» (1960), що репрезентує компромісну, але не суто кон'юнктурну модель поетичного мислення. Наявність у збірці таких текстів, як «В потоці швидкоплинних літ», «Чи був ти там?», «Коли відкличе смерть з робочих лав...» (переклади А. Арсірія), «Ідуть комуністи», «Солотвино» (переклади М. Ігнатенка), «Ленін» (переклад Ю. Петренка), «Сталевий гост» (переклад А. Кацнельсона), «Партійний секретар» (переклад Ю. Шкробинця), свідчить про свідоме включення автора в канонізований дискурс доби, однак цей жест не зводиться до відтворення оголеного оптимізму соціалістичного реалізму.

На відміну від декларативної риторики «виробничої лірики», Л. Балла прагне інтерпретувати віру в «добре начало» як антропологічну, не партійну категорію, зосереджуючись на спробі осмислити повсякденні практики буття пролетаря чи селянина як людські, а не ідеологічні феномени. Тут соціальне співіснує з особистісним у напруженій рівновазі. У цьому сенсі цілком переконливим видається висновок Андора Шоша (1887–1962), який, аналізуючи поезію Л. Балли кінця 1950-х – початку 1960-х років, наголосив на таких її рисах, як «глибока проникливість, різнобарвність і привабливість у пробудженні природних устремлінь до кращого життя»⁴²⁴. Ця характеристика важлива тим, що фіксує гуманістичний вектор поезики Л. Балли. Найбільш органічними в межах збірки «Льодохід» є тексти з домінантою ліричної сповідальності, де ідеологічний код або мінімізовано, або трансформовано у фон для особистісного переживання. До таких належать поезії «Льодохід», «Пригадуеш?..», «Милій про вогонь», «Ми ввечері чули...» (переклади Ю. Петренка), «Народився я літом», «Ой шовковице!», «Осілля прогулянка» (переклади А. Арсірія), «Розтанув сніг...», «Ходив я лісом...» (переклади А. Патруса-Карпатського), «Ластівки», «Перед головою мумії» (переклади М. Ігнатенка), «Агей, вербові

⁴²⁴ Sas A. Magyar verseskötet Kárpát-Ukrajnából. *Kiadóhivatal*. Bratislava, 1957. Március 10. O. 7.

віти...» (переклад В. Лагоди). Названі тексти засвідчують зсув від нормативної поетики до інтимно-екзистенційної, де природа, пам'ять, тілесність і час постають як автономні смислові поля. Джерела цієї лірики безпосередньо закорінені в реальному життєвому досвіді автора, його особистісні рефлексії надають навіть соціально загостреним текстам відчуття людяності, внутрішньої вразливості та моральної напруги. Тут проступає істинний поетичний нерв Л. Балли – здатність зберігати етичну чутливість у межах жорстко регламентованого художнього простору, що дозволяє трактувати збірку «Льодохід» як складний документ доби з подвійним – офіційним і особистісним – кодуванням.

Елементи внутрішньої сповіді, спрямованої не так до зовнішнього реципієнта, як передусім до самого себе, становлять одну з визначальних рис поетики Л. Балли. Йдеться про такий тип ліричного самовираження, який фіксує психоемоційний стан автора в сам момент творення, водночас укорінюючи його в конкретні обставини щоденного життя поліетнічного Закарпаття. Подвійна оптика – інтимно-особистісна й соціокультурна – дає підстави відчитувати лірику Л. Балли як модель регіонального світобачення, сформованого на перетині угорської, української та ширшої центральноєвропейської традицій. Показовим у цьому сенсі є вірш «*Mosakszik a barna lány*», вміщений до збірки «З відкритим серцем» («*Kitárom karom*», 1954), де побутова сцена ранкового й вечірнього ритуалу дівчини розгортається у циклічному ритмі праці та природи. Цей текст репрезентує поетику «тихого реалізму», в якій буденне підноситься до рівня символічного без втрати життєвої конкретності.

Текст мовою оригіналу:

*Mosakszik a barna lány,
öltözködik szaporán,
hajmallik már – várva-várja
dolgos kezét Tisza tája,
indul, indul a brigád,
aratják a hajdinát,*

aratják a tiszta búzát,
pacsirta szól, cinkék húzzák..
Mosakszik a barna lány,
fésülködik szaporán,
esteledik – *várva-várja*
Tisza partján a rózsája...
Sötét mezőn fut a nyúl,
fenn az égen csillag gyúl,
csillag fürdik a folyóban,
egyre szebben, ragyogóbban.⁴²⁵

Текст мовою мети:
Вмивається дівчина,
Бо скоро – біла днина.
З-за гір світанок йде.
Лан притисянський жде.
Спішить в поля бригада,
Вона ячменю рада.
Рясним, густим хлібам, –
Спів жайворонка там.

Вмивається дівчина.
Згасає біла днина.
Вже сутінки навкруг, –
Жде біля Тиси друг;
Ген зірка спалахнула,
В глибінь ріки пірнула,
Смарагдово-ясна,
Щомить гарніш вона.⁴²⁶

⁴²⁵ Bakó László. Kitárom karom. Uzshorod: Kárpátontúli Könyv- és Folyóiratkiadó, 1954. O. 32.

⁴²⁶ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 58.

Вільний переспів поезії, здійснений Андрієм Патрусом-Карпатським (1917–1980) під назвою «Вмивається дівчина», є не механічною трансляцією тексту, а креативною інтерпретацією, що зберігає загальний емоційно-образний імпульс першотвору, водночас адаптуючи його до ритмомелодійних і семантичних норм української поетичної традиції. Тож переклад-переспів функціонує як самостійний художній організм, не як підрядкове віддзеркалення оригіналу. Обидва тексти – і угорський оригінал, і український переспів – побудовані на принципі раціоналістичної асоціативності, де метафора не відривається від емпіричного досвіду, вона виростає з нього. Достовірність поетичного світу Л. Балли забезпечується через метафори реального життя, що акумулюють у собі працю, кохання, природний плин часу та гармонію людини з довкіллям. Звідси – відчуття активної причетності ліричного суб'єкта до світу, що не споглядає дійсність з дистанції, а перебуває всередині неї, поділяючи людські переживання, пристрасті, історично зумовлені цінності та соціальні процеси. Поетика Л. Балли у таких текстах вибудовується на етичному жесті співбуття. Реалістичні штрихи, ремінісценції одвічного людського пошуку добра, щастя й любові формують семантичне ядро цих поезій, основою яких є локальний колорит навколишнього світу – ріка Тиса, поле, птахи, світанок і сутінки. Через цю локальність Л. Балла виходить на універсальний рівень узагальнення, доводячи, що мала батьківщина може слугувати повноцінною моделлю світобудови.

Поетичний світ Л. Балли ґрунтується на глибоко художньо осмисленому взаємозв'язку людини і природи, який не зводиться до пейзажної декоративності, а функціонує як цілісна світоглядна модель. Природні образи в його ліриці набувають символічного статусу, водночас залишаючись упізнавано конкретними й емпірично достовірними. Саме ця двоплановість – між символом і реальністю – забезпечує внутрішню напругу тексту, де природа стає дзеркалом емоційного, екзистенційного та етичного стану ліричного суб'єкта. Суттєво, що природні образи у Л. Балли ніколи не є однозначними: у них закладено як позитивний,

життєствердний потенціал (вода, світло, рослинність), так і від'ємний, пов'язаний із тривогою, сумнівом, відчуттям минулості. Ця амбівалентність зближує його поетику з модерною традицією центральноєвропейської лірики, де пейзаж виконує функцію екзистенційного коду⁴²⁷. Аналіз українськомовних перекладних версій творів такого типу переконливо засвідчує формування цілісного комплексу естетичних переживань, які вони викликали у перекладачів-інтерпретаторів. Йдеться про глибинне співналаштування світоглядів, що виникає у процесі художнього перекладу як акту міжкультурної емпатії. Можна припустити, що ця перекладацька відкритість зумовлена внутрішнім переконанням у спорідненості образів, адже Л. Балла змальовує такі ландшафтні структури, які органічно зближують національне світобачення угорського й українського народів. Ріка, ліс, поле, світло світанку або вечора виступають універсальними символами, закоріненими у спільному аграрно-екзистенційному досвіді регіону. У цьому плані заслуговує на увагу перекладацька практика Андрія Патрусса-Карпатського, до якої доречно звернутися на прикладі вірша «Ходив я лісом...» (1951). Перекладні рішення поета, вміщені до збірки «Іду життям!» (1960), демонструють не буквальну трансляцію, а художньо відповідну реконструкцію образної системи оригіналу, орієнтовану на чуттєво-емоційний горизонт саме україномовного реципієнта.

Ходив я лісом у зажурі, в сумі
І думав: не зустрінусь вже з тобою.
Раптово річка у сріблястім шумі
До ніг лягла блакитною габою.

Схилився над нею, пив живлющу воду,
Вливалися у груди свіжі сили.
Берези в річці омивали вроду.
Ліси багряним полум'ям горіли.

⁴²⁷ Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett, 1968. S. 187–190.

Чи це був вечір чи ясний світанок?
У листвяній осінній заметілі
Спадав на річку золотий серпанок.
Бурштинове проміння ткали хвилі.

Ще мить якась, – красу свою чудову
Сховало сонце за далекі кручі.
Та я повірив, що ти прийдеш знову:
Ромашки квітли край шляху пахучі.⁴²⁸

У наведеному тексті природа стає активним учасником внутрішньої драми ліричного героя: річка «лягає до ніг», вода «вливає сили», берези «омивають вроду», а світло перетворюється на тканину, виткану хвилями. Ці метафори поглиблюють реальність, переводячи фізичний ландшафт у площину психологічного та духовного переживання. Кульмінаційним є момент зникнення сонця за кручами, що маркує межову ситуацію між надією і сумнівом; однак, фінальний образ квітучих ромашок виконує функцію семантичного відновлення гармонії. Відтак, переклад А. Патруса-Карпатського демонструє тонке відчуття української поетичної традиції, в якій квітка край шляху є знаком віри, тягlosti й життєвої обітниці⁴²⁹. Таким чином, поетика Л. Балли в українськомовних перекладах постає не як «чужа», а як внутрішньо споріднена; природні образи функціонують як міст між культурами, засвідчуючи спільний символічний фонд і близькість емоційних структур угорського та українського поетичного мислення.

Розглядаючи систему символів ріднокраю у художньому світі Л. Балли, репрезентовану у вірші «Ходив я лісом...» через образи річки з живлющою водою, лісу, берези, ромашки, необхідно принципово розширити семантичне поле аналізу. Для цього доцільно виокремити образ матері як наскрізний, архетипний і світоглядно

⁴²⁸ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 61.

⁴²⁹ Ушкалов Л. В. Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди. Київ: Дух і Літера, 2017. С. 205.

визначальний компонент цієї поетики. На відміну від пейзажних символів, образ матері функціонує і як елемент локального простору, і як універсальний екзистенційний центр, що поєднує біографічне, національне й космічне. Його вагомість суттєво множується тим, що образ матері належить до канонічних і водночас емоційно насажених констант національної психоестетики як українського, так і угорського народів, де материнське начало традиційно ототожнюється з ідеями дому, захисту, пам'яті, тяглості роду та сакрального порядку світу. У цьому сенсі Л. Балла індивідуалізує фольклорно зумовлений образ, вводячи в структуру власної авторської свідомості. Стрижневе місце образ матері посідає у поезії «Мати Зір» («Csillagok Anyja», 1956), де він постає в радикально розширеній, космізованій формі. Мати тут уже не обмежена земним буттям: вона трансформується у міфопоетичну постать Матері Всесвіту, що поєднує архаїчні уявлення з модерною символікою космосу.

Ezt a mesét de szerettem régen;
Csillagoknak Anyja fönn az égen
gyermeket várja minden reggel,
amikor a ragyogó nap felkel.

Mint kisgyermek, hallgattam szájatva,
hogy térnek meg szépen egyre-másra,
s édesanyjuk kérdezgeti őket,
mit is láttak, honnan-merről jöttek.

Gondolkoztam... Fölnéztem az égre,
s úgy láttam: a Csillagok Szüléje
az én anyám – a Tejúton trónol,
körülvéve fényes csillagoktól.

Hej, sok idő múlt el azóta,
az eget sok hullócsillag róttá,

s most is még: ha messzi útról jöttem,
s ott duruzsol anyám körülöttem,

kérdezgeti, mit láttam, hol voltam
akárcsak a letűnt gyermekkorban,
képzeletem fölviszi az égre,
ő nekem a Csillagok Szüléje.

Ügy szeretnék ragyogni mellette,
gyönyörködve fényemet nézhesse.
Csillag lennék, nézném mosolyogva,
s a Tejúton járnánk kézenfogva.⁴³⁰

Угорськомовний оригінал вибудовує образну модель через послідовне накладання трьох часово-психологічних площин: дитячого сприйняття казки, дорослого рефлексивного досвіду та метафізичного бажання повернення до первинної єдності. Мотив слухання матері, її розпитування, повторюваний у різних вікових вимірах, формує своєрідну модель вічного діалогу між людиною і першопочатком.

Українськомовна інтерпретація Валерія Гужви демонструє не механічний переклад, а глибоко співпереживальне відтворення міфологеми Матері Зір, адаптоване до українського культурного коду через введення образу Чумацького Шляху, який має в українській традиції виразну семантику дороги, долі й космічного порядку:

Колись я дуже казку полюбив
про Матір Зір. Я нею часто снів.
Вона скликала зоряних дітей,
коли сідало сонце золоте.

Я слухав і наслухатись не міг,
як діти йшли на материн поріг

⁴³⁰ Bakó László. Rohanó évek sodrában. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 71–72.

і матінка розпитувала їх,
що бачили, з яких прийшли доріг.

Замисливсь я, поглянув у zenіт,
І Ненька Зір привиділась мені,
здалось, що в небі – матінка моя,
навколо неї – рій зірок сія.

З тих пір уже минуло стільки літ,
стількох зірок закінчився політ,
а матінка – у зоряних полях,
їй троном став Чумацький вічний Шлях.

Вона пита, що бачив, де я був
(як у дитинства пору голубу),
все чується її небесний крок,
вона для мене – Матінка Зірок.

Так хочеться побути там, при ній,
такій далекій і такій земній,
я б їй малою зіркою світив
і по Шляху Чумацькому водив...⁴³¹

Зміщення акценту з Тејút на Чумацький Шлях є концептуальним перекладацьким рішенням, що забезпечує глибшу рецептивну адекватність тексту для українського читача. Переклад виступає актом культурного посередництва, в якому універсальний архетип матері отримує національно впізнавану форму. Фінальна строфа, в обох мовних версіях, концентрує ключову екзистенційну інтенцію поета – бажання не лише бути поруч із Матір'ю Зір, а й світитися для неї, що символізує прагнення до моральної чистоти, виправдання свого життєвого шляху та повернення до первинної

⁴³¹ Балла Л. Під кроною віку : Вірші; [пер. К. Шахова]. Київ: Радянський письменник, 1989. С. 66.

гармонії. Образ «ходіння за руку Чумацьким Шляхом» набуває тут значення метафори ініціації та духовного завершення. Отже, образ матері у поезії Л. Балли – ключовий смислотворчий центр, що поєднує символи ріднокраю з універсальними космічними уявленнями. В українськомовній рецепції цей образ додатково активізує глибинні шари національної пам'яті та колективної уяви, засвідчуючи високий рівень міжкультурної сумісності та художньої комунікації.

Явища природи у прозовому доробку Л. Балли також посідають структурно визначальне місце, виконуючи подвійну художню функцію: з одного боку, вони оформлюють позасюжетний простір як сферу ліричних, філософських і публіцистичних рефлексій, а з іншого – відіграють роль автономних образів-агентів, безпосередньо включених у розвиток наративу. Через таку подвійність природа в Л. Балли перестає бути тлом і перетворюється на співучасника екзистенційного досвіду людини. Рельєфно ця стратегія реалізується у своєрідному мікроциклі «Етюди-акварелі натураліста-любителя» («Egy műkedvelő természetbúvár akvarelljei»), що органічно вписується до збірки малої прози «Дзеркало зворотнього огляду» («Visszapillantó tükör», 1977). Вибір жанрового маркера «акварель» є принциповим, адже він указує на фрагментарність, емоційну напівпрозорість і суб'єктивну зосередженість зображення, характерні для інтимно-філософської прози другої половини ХХ століття⁴³². Дев'ять етюдів циклу – «Чайки» («Sirályok»), «Збадьорення» («Ujjongó érzékszervek»), «Дика груша» («Vadkörtefa»), «Мальва» («Mályva»), «Ірис» («Nórszirom»), «Фіалки» («Ibolyák»), «Зустріч» («Találkozás»), «Ластівки» («Fecskék»), «Балада про гілку яблуні» («Egy almaág balladája») – утворюють внутрішню цілісну систему, в якій кожен природний об'єкт наділений символічною вагою та антропологічною проекцією. Через детальну конкретизацію картин довкілля – дерево, квітку, птаха – зосереджене

⁴³² Wellek R., Warren A. Theory of literature. London: Cape, 1955. 403 p.

на внутрішньому самопізнанні «Я» вибудовує власну координатну систему буття.

В етюді «Дика груша» («Vadkörtefa») мотив знищеного дерева трансформується у метафору втрати друга, а емоційна реакція оповідача принципово виводиться за межі побутового сентименталізму. Л. Балла свідомо провокує читача, протиставляючи «буденну раціональність» глибшому етичному знанню, в якому здатність горювати за деревом стає маркером зрілої особистості. Риторичні запитання, що структурують текст, виконують функцію філософського самодопиту, спрямованого на переосмислення поняття дружби, пам'яті та прив'язаності.

«Kivágták... Egy jó barátal kevesebb. Jól tudom, ez a sáπίtózásom sokakat esetleg mosolyra késztet – ugyan, egy vadkörtefa... Csak nem akar ez az ember lejáratni egy olyan nemes érzést, mint a szeretteink, barátaink elvesztésekor érzett gyász? Már egy véletlenül sarjadt, mostanig szinte tévedésből meghagyott fáért is búslakodni fogunk?

De vajon valóban ilyen egyszerű-é ez a dolog? Vajon ahhoz, hogy igazi barátaink legyenek az emberek között, hogy személyiségünk legmélyén fájjon, ha közülünk veszтünk el valakit – nem kell-e baráti viszonyt ápolnunk fákkal, hegyoldalakkal, padmalyokkal, épületekkel, városrészekkel? És a szülőföld szeretete? Mi ez a föld? Nem valami elvont, tudati elemekből összeállított fenség: sok-sok természeti tárgynak az összessége»⁴³³.

Важливо, що автор вибудовує ланцюг «людина – природа – батьківщина» як єдину екзистенційну послідовність, де любов до рідної землі не мислиться як абстрактна ідея, а як сукупність конкретних, тілесно пережитих об'єктів.

«Зрубали... Одним вірним другом менше. Звісно, я усвідомлюю, що дехто насміхатиметься – нехай, це ж лише дика груша... Чи ж не надумав собі цей чоловік принизити шляхетну скорботу за втратою справжніх друзів, за втратою близьких? Невже тужити

⁴³³ Balla L. Visszapillantó tükör. Válogatott írások. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1977. O. 152–153.

нам за деревом, яке завдячує своє життя випадку і яке з недогляду вчасно не зрубали?

Але чи справді все це так просто? Хіба ж для того, щоб мати справжніх друзів, щоб горювати про втрату близьких, люди не повинні розповити, випестити в собі дружелюбність, братські почуття до дерев, гірських схилів, водойм, будівель, міських кварталів? А любов до Батьківщини? Що таке рідна земля? Це – в далєбі не абстрактна величина, що складається з певних елементів свідомості; ріднокрай – це сукупність безлічі об'єктів природи» (переклад – О. З.).

У прозі Л. Балли природа – повноцінний носій пам'яті, етики та ідентичності, через який людина осягає співмірність великого й мізерного, світла й темряви, часу й вічності. Саме в цій площині мала проза митця виходить за межі регіонального письма і вписується у ширший європейський контекст філософської «екології людини» другої половини ХХ століття⁴³⁴. Особливе місце в циклі «Етюди-акварелі натураліста-любителя» посідає твір «Мальва» («Mályva»), оскільки саме тут Л. Балла радикально переосмислює традиційну опозицію «людина – природа», трансформуючи її у діалогічну модель взаємного споглядання. Природний об'єкт перестає бути пасивним предметом опису й набуває статусу суб'єкта бачення, що кардинально змінює позицію ліричного «Я» у просторі тексту.

«És egyszor csak azt érzem: valami mintha zavarónai borongásomat-nézelődésemet. Valaki figyel. Ugyan ki?

Végigjárom szemem a tavat övező hatalmas parlagon, s az egyik bucka tetején – tavasszal hányhatták a kavicsszedő kotrógépek – megpillantom pontosan felém fordított orcáját. Egy madármályva gyönyörűszép, hatalmas, lilás-rózsaszínes virága néz rám merően, állhatatosan.

Igen: néz. Figyel».⁴³⁵

⁴³⁴ Buell L. The Environmental Imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1995. P. 89–92.

⁴³⁵ Balla L. Visszapillantó tükör. Válogatott írások. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1977. O. 155.

«І раптом відчуваю: щось заважає, потьмарює мій споглядально-журливий лад. Хтось спостерігає за мною. Але хто?

Змірюю очима величезне зложище, що оперізує озерце, і на вершечку горбини зі щепеню, накиданої ранньою весною екскаваторами, помічаю обличчя, звернене до мене. Мальва, дорідна, незрівнянної краси лілово-рожева квітка, наполегливо, пильно дивиться на мене.

Так: дивиться. Спостерігає» (Переклад Олени Зимомрі).

Композиційно фрагмент вибудований як момент раптового зсуву перцептивної перспективи: початковий стан замкненого, меланхолійного самоспоглядання («*mai borongásomat-pézelődésemet*») порушується відчуттям сторонньої присутності. Це відчуття не має одразу раціонального пояснення й фіксується на рівні тілесної інтуїції, що відповідає феноменологічному описові досвіду «бути побаченим». Ключовим художнім прийомом етюдів є персоніфікація погляду, закріплена через наполегливе повторення дієслів бачення («*péz*», «*figyel*»), які переносять акт спостереження з людини на квітку. Мальва не просто «здається живою» – вона функціонує як повноцінний «інший», здатний порушити внутрішню рівновагу суб'єкта й викликати екзистенційне занепокоєння. Істотно, що місце появи квітки – техногенно спотворений простір (щепеневий насип, залишений екскаваторами). Цей контраст між механічно зруйнованим ландшафтом і органічною красою мальви підсилює символічне напруження тексту, актуалізуючи мотив опору живого бездушному, природного – індустріальному. У ширшому контексті творчості Л. Балли етюд «Мальва» можна розглядати як мікромодель його антропологічної концепції, згідно з якою людина здатна пізнати себе лише в моменті зустрічі з «іншим» – навіть якщо цим «іншим» є квітка. Отже, «Мальва» – це концентрований текст про зміну оптики бачення, в якому погляд природи повертає людині усвідомлення її вразливості, відкритості та співприсутності у світі.

Художній світ Л. Балли доцільно трактувати як поле напруженого співіснування різновекторних творчих стратегій, в яких

поєднуються пошуки естетичної автономії, вимоги ідеологічної нормативності та потреба внутрішньої чесності перед самим собою. Така образна система цілісно проступає в межах дискурсивно-імагологічного підходу, згідно з яким об'єктом дослідження є не лише «образ іншого», а й умови його продукування, комунікативна ситуація та позиція суб'єкта висловлювання⁴³⁶. У творчості Л. Балли імагологічний вимір тісно переплітається з процесами самоаналізу, внаслідок чого образи зовнішнього світу дедалі частіше виконують функцію дзеркала внутрішнього конфлікту митця з історичною дійсністю. Цей конфлікт має як естетичну, так і етичну природу, оскільки письменник змушений був співвідносити власні художні інтенції з нормативними моделями соціалістичного реалізму, що обмежували спектр можливих інтерпретацій життя. Показовим у цьому сенсі є пізніше авторське самосвідчення Л. Балли, в якому ретроспективна критика власного шляху має форму моральної сповіді та водночас є історичним документом епохи: «Чи вдалося мені справдитися як письменникові? Відповідаю: ні. Не вистачає тих років, що провів, поневіряючись у пошуках соціалістичного реалізму у документах життя та його ілюстраціях. У той час зазнала деформації моя авторська позиція, зменшилося вміння створювати художні образи. Коли ж стало можливим відійти від офіційних догматів, то ще багато років відчував вплив схематизму. Він паралізував і ті мої праці, які писав «для шухляди». Адже упродовж усієї професійної діяльності я потай творив і такі речі, що гостро відрізнялися від панівної ідеології»⁴³⁷. Зізнання про «деформацію авторської позиції» та тривалий вплив схематизму засвідчує, що ідеологічний тиск діяв як на рівні цензури, так і на рівні внутрішньої творчої дисципліни, формуючи

⁴³⁶ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 361.

⁴³⁷ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 401.

механізми самообмеження навіть у текстах, призначених «для шухляди».

Особливої ваги в цьому контексті набуває факт пізньої публікації «шухлядних творів», зокрема поетичної книжки «Ікебана» (1993), яка відкрила читачеві інший, значно менш заідеологізований пласт баллівської поезії. Ці тексти можна розглядати як спробу відновлення втраченої художньої рівноваги та повернення до індивідуальної поетики, що тривалий час перебувала в латентному стані. Водночас докорінна зміна суспільно-політичної парадигми наприкінці ХХ століття зумовила не лише «реабілітацію» замовчених голосів старшої генерації, а й появу принципово нового типу літературної свідомості. Молоді угорськомовні автори Закарпаття свідомо дистанціювалися від традицій, сформованих у межах радянського культурного простору, демонструючи орієнтацію на постмодерні поетики, іронічну деконструкцію ідеологічних наративів та відкритість до транснаціональних естетичних моделей. Творчі пошуки таких авторів, як Дйердь Чейко, Іштван Повч, Томаш Лендел, Ласло Богу, згуртованих довкола часопису «Випадковий балет» («Veletlen Balett», 1998), засвідчують глибокий розрив у способах мислення про літературу та її соціальну функцію. На цьому тлі постать Л. Балли сприймається як гранична фігура перехідної доби, чия творчість одночасно належить історії угорськомовної літератури Закарпаття і виходить за її межі, фіксуючи драму митця, затиснутого між талантом, владою та відповідальністю перед словом.

Невдоволеність досягнутим є не ознакою творчої слабкості, а, навпаки, симптомом зрілої авторської саморефлексії, притаманної мислячому митцеві, який постійно співвідносить естетичний результат зі своїми етичними та світоглядними настановами. Символічно й закономірно, що власний художній прорив Л. Балла пов'язував з малою прозою, яка дозволяла з більшою мірою свободи поєднувати ліричне начало, філософську рефлексію та психологічну аналітичність. Такою поворотною точкою стала поява 1970 року збірки «Стукіт всесвітнього годинника» («A világóra

ketyegése»), яку сам автор сприймав як перехід до якісно іншого рівня художнього мислення. Істотним маркером естетичної повноцінності цієї книжки є її резонанс поза межами українського літературного простору. Уже 1971 року паризьке угорськомовне еміграційне видання «Літературна газета» («Irodalmi Újság») зафіксувало її успіх, що свідчить про здатність прози Л. Балли долати локальні контексти й бути прочитаною в ширшому європейському культурному полі. Цей факт особливо промовистий з огляду на ідеологічну замкненість радянського літературного простору того часу. Стрижнева вісь збірки формується не хронологічно, а мотивно й проблемно, що надає текстам внутрішньої цілісності та перетворює їх на своєрідний морально-філософський цикл. У центрі оповідань – людина в ситуації вибору, де зовнішні соціальні обставини вступають у конфлікт з внутрішнім голосом сумління. Йдеться, зокрема, про мотив духовного зростання особистості у протистоянні дегуманізуючим явищам епохи, про відповідальність за вчинене й невчинене, а також про болісне усвідомлення меж компромісу між пристосуванням і внутрішньою свободою.

Своє світобачення Л. Балла розкриває як поет у площині індивідуальної ліричної рефлексії, а також у вимірі міжкультурної комунікації, систематично співвідносячи власні світоглядні інтенції з візіями «Ближнього» (зокрема, українця) – як культурно означеного «Іншого». Такий художній жест репрезентує усвідомлену культурологічну стратегію, в межах якої поет досліджує механізми формування ідентичності через контакт, взаєморозуміння та мовне посередництво. У ширшому теоретичному плані ця поетика апелює до проблем соціальної антропології, де ідентичність осмислюється як динамічний процес, що виникає у взаємодії «Я» з «Іншим»⁴³⁸. Тому ліричний суб'єкт у поезії Л. Балли постійно перебуває у полі напруги між власною етнокультурною самістю та досвідом співбуття з іншим народом, що змушує реципієнта переосмислювати такі базові категорії, як цінність, культурний взірєць, етнос, народ.

⁴³⁸ Erikson E. Identity: Youth and Crisis. New York: W.W. Norton, 1968. P. 208–210.

Аналітична продуктивність концепту ідентичності полягає в його здатності висвітлювати психосоціальний стан «Я-особи» у сучасному соціумі, особливо в умовах пограниччя, багатомовності та історично зумовлених контактних зон. Разом із цим структура взаємовідносин між «Я-особою» та «Ти-особою» виявляє симетрію переживань, в межах якої цінності розпізнаються через емпатію та спільний емоційний досвід. Так, у вірші Л. Балли «A tolmács» («Чарівний товмач») мотив мовного непорозуміння трансформується у символічну модель міжкультурного діалогу. Сюжетна ситуація – зустріч угорського хлопця Пішти та української дівчини Оленки – вибудовується як алегорія культурної дистанції, яку неможливо подолати прямим мовленням, але можна гармонізувати через поетичний образ.

*Dnyeper fölé, Dnyeper fölé fűzfabokor hajlik,
est homálya terjed-terjed égaljtól égaljig,
Pista legény kiballagott a folyó partjára,
s lassan-csendbe, elmerengve bámul a habjába.*

Nézi, amint hömpölyögve fut-szalad a folyam,
mint a Tisza áradáskor – hajszálnyira olyan,
a Göncöl is olyan szépen ringatózik habján,
egy leány is úgy ballag ott, mint a Tisza partján.

Igaz ugyan: a lányt nem csak véletlenül látja,
hisz jól tudja, hogy *Olenka* őrá vár, nem másra,
s ha rá vár az eszemadta, ne várjon sokáig,
futott, futott árkon-bokron, meg sem állt a lányig.

Beszélne most *Olenkának*, kedves szókat szólna,
de a nyelve oly nehezen áll még *ukrán szóra*,
magyarul meg rózsaszálnak, akárminek hívja,
Olenka majd azt sem érti, *becézi vagy szidja*.

Node, hogy a szomorúság sokáig ne tartson,
csalogány is terem arra, mint a tiszaparton.

Ékesszóló fülemile szállt a fűzfaágra,
s dalolt, dalolt, ahogy *Pista* bensője diktálta.

Nem is madár volt az, hanem igaz csoda-tolmács,
s nemhiába végezte oly remekül a dolgát,
Pista kész volt megesküdni: *magyar ez az ének*,
s mégis, mégis *ukránul* szólt *Olenka* szívének.

Így csevegtek-társalogtak... Jól fenn járt a hold már:
ezüst lisztet szórt a tájra a vén égi molnár.
A csalogány elmondott már minden jót és szépet;
elhallgatott – s az egész táj szendergésbe révedt...⁴³⁹

Фігура солов'я як «чудо-толмача» виконує функцію надмовного посередника, репрезентуючи універсальну мову почуттів, що знімає бар'єри між етносами й культурами. Цей образ цілком вписується у романтично-гуманістичну традицію європейської поезії, де природа часто постає медіатором між роз'єднаними людськими світами⁴⁴⁰.

Переклад А. Арсірія українською мовою не лише адекватно відтворює змістову канву оригіналу, а й зберігає його концептуальне ядро, водночас переакцентовуючи деякі образи відповідно до української культурної символіки (калина, соловей, місяць-мірошник). Такий перекладацький підхід відповідає принципам діалогічного перекладу, за яким текст мови мети вступає у рівноправний культурний діалог з оригіналом.

Над *Дніпром* рясна *калина* похилилась в воду.
Сині сутінки вечірні сходять з небозводу.
Над рікою *хлопець Пішта* ходить неспокійно,
На високі буйні хвилі поглядає мрійно.

Ой, які ж бо ви широкі, *береги дніпрові!*
Ось така і *наша Туса* у весінню повінь.

⁴³⁹ Bakó László. Rohanó évek sodrában. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 65–66.

⁴⁴⁰ Abrams M. H. Natural Supernaturalism. New York: Norton, 1971. P. 92–94.

І так само *Віз Чумацький* хвиля відбиває,
І по берегу так само дівчина блукає...

Правда, він не випадково дівчину помітив;
Це ж її він тут чекає, ніде правди діти!
Познайомились на полі у колгоспній ланці.
Хлопець теж припав до серця юній *наддніпрянці*.

Хоче *Пішта* їй сказати найніжніше слово.
Та нелегко ще дається *українська мова*.
Він сказав би *по-угорськи*: «*Люба моя чайко!*» –
Так вона ж не зрозуміє, *ласка це чи лайка*...

І тоді, немов узнавши, як обом їм важко.
Прилетіла із діброви невеличка пташка.
Соловейко все до слова, за одну хвилину.
Переклав на зрозумілу *мову солов'їну*.

Чарівний товмач коханим послужив чудово:
Для *Оленки* зазвучала *українська мова*,
Ну а *Пішта* був у тому впевнений відразу,
Що пташина ця, принаймні, *родом з Ніредьгаза*.

Вже зійшов старий мірошник-місяць над рікою
І присипав все довкола срібною мукою...
Переклав їм соловейко всі слова найкращі
Та й подався у густії *наддніпрові хащі*.⁴⁴¹

Поезія «*A tolmács*» та її українська версія функціонують як своєрідний мікромодель міжкультурної комунікації, де ідентичність зберігається через взаємне визнання. При цьому мовна відмінність постає умовою глибшого порозуміння. Саме в цьому виявляється

⁴⁴¹ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 13–14.

гуманістичний потенціал поетичного мислення Л. Балли, зорієнтованого на етику співжиття, а не на конфронтацію культур. Важливою для інтерпретації вірша є лаконічна авторська ремарка, яка передує власне поетичному текстові й виконує функцію паратекстуального ключа. Саме вона знімає можливу двозначність романтичного сюжету, чітко локалізуючи його в конкретних історико-соціальних обставинах. Л. Балла зазначає: «Kárpátontúli magyar kolhoztagok nagyobb csoportja ment tapasztalatcserére Ukrajna keleti területeire», тобто йдеться про організовану поїздку закарпатських угорців-колгоспників до східних регіонів України в межах радянської практики так званого «обміну досвідом». Ця деталь змінює горизонт прочитання твору: зустріч Пішти та української дівчини постає не як абстрактна ідилія, а як наслідок інституціоналізованого міжкультурного контакту в умовах пізньорадянської дійсності, де приватне переживання розгортається на тлі офіційної ідеології. Примітно, що означення «юна наддніпрянка», наявне в українському перекладі, відсутнє в оригінальному тексті, де героїня позначена лише іменем Olenka. Це свідчить про активну інтерпретаційну позицію перекладача, який розширює імагологічне поле тексту, вводячи додатковий маркер регіональної ідентичності. Цим пояснюється поява низки культурно специфічних образів, які не мають прямих відповідників в угорському першотворі, але органічно вбудовуються в українську символічну систему. Так, «fűzfa» (верба) трансформується у «рясну калину» – національно маркований символ України; сузір'я Göncöl (Велика Ведмедиця в угорській традиції) замінюється на «Віз Чумацький», глибоко вкорінений в українському фольклорному космосі; з'являється метафора «мови солов'їної», що підсилює ідею природної мелодійності українського мовлення. При цьому перекладач зберігає угорський культурний маркер – топонім Ніредьгаза, який нагадує про етнічне походження героя й не дозволяє нівелювати його ідентичність. Отже, переклад вибудовує двовекторну модель імагологічного балансу: адаптація – без асиміляції, національна символізація – без стирання «чужого».

Загалом українськомовний переклад А. Арсірія демонструє високу ступінь еквівалентності, оскільки зберігає рівновагу між змістом і формою, ритміко-інтонаційну організацію та емоційне згущення оригіналу. Це особливо виразно простежується в зіставленні з російськомовною інтерпретацією В. Татарінова, опублікованою у збірці «Нескорена хвиля» («Непокоренная волна», 1962)⁴⁴². Російський переклад, попри формальну точність і сюжетну зрозумілість, тяжіє до семантичного вирівнювання образів, зменшуючи їхню культурну напруженість і нівелюючи імагологічні акценти першотвору. Український же текст, навпаки, посилює символічну багатшаровість, вводячи читача в простір активного міжкультурного діалогу, де мова, природа і поетичний образ стають рівноправними медіаторами порозуміння.

Аналіз художнього світу Л. Балли був би концептуально неповним без урахування ідейно-сислового навантаження вірша «Не весняна русалка співала...» («Nem a tavasz tündére csenget...»), який виразно репрезентує поетику міжкультурної відкритості та наднаціональної комунікації. Показово, що українськомовну інтерпретацію цього твору здійснив Юрій Гойда –перекладач і побратим Л. Балли, що додатково підсилює рівень внутрішньої довіри між автором і мовою рецепції⁴⁴³. Ліричний персонаж-горець – будівельник (муляр), який співає під час праці, – постає як носій «відкритої ідентичності», що не замикається у межах власної мовно-культурної традиції. Його спів, складений з угорських мелодій, доповнюється мотивом російської пісні, виконаної «тяжкою», ламаною мовою. Цей художній жест не слід зводити до ідеологічної декларації, натомість він функціонує як модель символічного порозуміння, в якій мовна недосконалість компенсується етичною та емоційною щирістю.

⁴⁴² Балла Л. Непокоренная волна. Стихи. Москва: Советский писатель, 1962. С. 23–24.

⁴⁴³ Hermans T. The translator's voice in translated narratives. *Target*. 1996. Issue 8 (1). P. 24–26.

У цьому плані аналізований матеріал був би неповний без урахування змістового навантаження вірша Л. Балли «Не весняна русалка співала...» («Nem a tavasz tündére csenget...»). До речі, його українськомовну інтерпретацію виконав Юрій Гойда, побратим Л. Балли. Персонаж-угорець, який працює на будівництві й співає веселі пісні, демонструє внутрішню відкритість для чужорідного впливу: низку угорських співанок доповнює мотив російської пісні.

...dalol a kőműveslegény
nemrég tanult, tört oroszsággal –
de minden szavát értem én.
Nem a kiejtés fontos itt,
hanem, hogy végre egyesít
egy nagy eszme sok nemzetet,
és daluk csupa szeretet.⁴⁴⁴

Текст мовою мети:

...спів муляра чутно,
тяжко російська йому дається –
однак кожне слово мені тямко.
Не вимова є важливою,
а те, що, зрештою, об'єднує
багатьох народів помисли,
це – любові сповнена пісня.

(Переклад Олени Зимомрі)

Примітним є авторський акцент на семантичному, а не фонетичному аспекті мовлення, що чітко вербалізується у рядках: «Nem a kiejtés fontos itt». Таким чином, мова в поетиці Л. Балли постає не як маркер ієрархії чи культурної домінації, а як інструмент етичного єднання, здатний переборювати кордони між «своїм» і «чужим». Цей мотив безпосередньо корелює з гуманістичною традицією центральноєвропейської літератури ХХ століття,

⁴⁴⁴ Bakó László. Rohanó évek sodrában. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 59.

де людський голос важливіший за мовну нормативність⁴⁴⁵. Особливої ваги набуває фінальний узагальнювальний образ «пісні, сповненої любові», який функціонує як універсальний семіотичний код, зрозумілий поза межами конкретної мови. У такий спосіб Л. Балла вибудовує модель комунікативної утопії, де різні народи поєднує співзвучність емоційних і моральних імпульсів⁴⁴⁶. Отже, вірш «Не весняна русалка співала...» репрезентує важливий сегмент поетичного мислення Л. Балли, в якому імагологічний вимір реалізується через позитивну модель “Іншого”. Саме в такій оптиці цей текст органічно доповнює загальну концепцію світогляду митця, засновану на етосі відкритості, співпричетності та гуманістичної солідарності.

Лірична й прозова палітра Л. Балли 1950–1980-х років формується у складному полі напруги між індивідуальним художнім мисленням і нормативними вимогами соціалістичного реалізму, що визначали офіційний горизонт очікування читача та критики. Переважна більшість його персонажів постає як «носії епохи», безпосередньо вписані у хронотоп так званої «вічної будови» «нового життя» – метафоричного простору безперервного творення майбутнього, яке ніколи не досягає завершення⁴⁴⁷. Ці герої – винороби, солеварники, столяри, скотарі, робітники, студенти – сконструйовані відповідно до ідеологічного канону «життєрадісного оптимізму», що репрезентує людину як функцію історичного поступу. Оптимізм у цьому разі має не лише психологічний, а передусім нормативний характер, адже він покликаний підтверджувати правильність обраного суспільного шляху.

Концепт особистого щастя у творчості Л. Балли системно корелює з декларативною ідеєю всезагального миру, яка подається

⁴⁴⁵ Kundera M. The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books*. 1984. Vol. 31. Number 7. P. 33–35.

⁴⁴⁶ Assmann J. *Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. P. 119–121.

⁴⁴⁷ Groys B. *The Total Art of Stalinism*. Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 58–61.

як кульмінаційний результат багатовікових зусиль людства. Такий підхід відповідає універсалістському пафосу післявоєнної гуманістичної риторики, в межах якої доля окремої людини осмислюється лише у зв'язку з долею народу, а зрештою – усього світу⁴⁴⁸. Водночас Л. Балла послідовно відстоює позицію активного культурного патріотизму, наголошуючи, що рідну культуру слід не лише поважати декларативно, а й плекати як живий організм, здатний до саморефлексії й оновлення. Саме з цієї позиції він дозволяє собі критичне осмислення національних і регіональних стереотипів, притаманних як «своїм», так і «чужим» культурам. Імагологічний вимір його письма ґрунтується на усвідомленні інерційності стереотипного мислення: усталений образ Іншого рідко втрачає первинні означники, натомість накладає на них нові, часто емоційно забарвлені нашарування, які підсилюють його дієвість у масовій свідомості.

Прикметно, що негативні конотації в імагологічних моделях засвоюються значно швидше й міцніше, ніж позитивні, оскільки вони апелюють до страхів, упереджень і колективного досвіду травми⁴⁴⁹. Відтак, важливості набувають судження та художні репрезентації, створені носіями «іншої» культури, які за сприятливих умов рецепції здатні руйнувати звичні аксіологічні шкали та деконструювати ідеологічно закріплені штампи.

Сутність і механізми функціонування стереотипу як соціокогнітивного феномена системно та концептуально вивірено розкрив польський філософ, соціальний теоретик і логік Адам Шафф (1913–2006) у фундаментальній монографії «Стереотипи й людська діяльність» («Stereotypy a działanie ludzkie», 1981), яка залишається одним із базових текстів для сучасних студій у галузі імагології, соціальної філософії та теорії ідеології. Уродженець Львова особливо наголошує на історичній та соціальній зумовленості

⁴⁴⁸ Arendt H. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1973. 527 p.

⁴⁴⁹ Tajfel H. *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981. P. 144–147.

стереотипного мислення, трактуючи стереотип не як індивідуальну когнітивну похибку, а як структурний елемент колективної свідомості.

А. Шафф виокремлює вісім стрижневих характеристик стереотипу, які у своїй сукупності формують його онтологічний, епістемологічний та аксіологічний профіль:

1. Предметом стереотипу найчастіше виступають соціальні групи, зокрема расові, національні, класові, політичні, професійні, гендерні, а також усталені суспільні відносини між ними, включно з абстрактними утвореннями на кшталт «революції», «демократії» чи «ворожого табору»;
2. Стереотип передається індивіду не через особистий досвід, а як готова форма громадської думки, засвоювана в процесі соціалізації – у родині, освітніх інституціях, професійному та культурному середовищі;
3. Невід'ємною рисою стереотипу є його емоційне навантаження, яке надає йому оцінного характеру та перетворює пізнавальний акт на акт ціннісного судження;
4. З погляду відповідності дійсності стереотип або повністю суперечить фактам, або відображає їх фрагментарно, проте саме ця часткова відповідність створює ілюзію його абсолютної правдивості;
5. Стереотип вирізняється винятковою стабільністю та тривалістю існування, що зумовлено його емоційною зарядженістю та відносною незалежністю від емпіричного досвіду;
6. Стереотип виконує важливу соціальну функцію, слугуючи засобом захисту домінантних цінностей, норм і оцінок певної групи або суспільства загалом, а їх індивідуальне засвоєння стає умовою інтеграції особистості у соціальну спільноту;
7. Стереотип завжди пов'язаний із мовною формою – словом або стійким словосполученням, яке функціонує як пусковий механізм, що активізує весь комплекс асоціацій у конкретному контексті;

8. Назва, з якою корелює стереотип, зазвичай збігається з назвою відповідного поняття, що призводить до його містифікації та хибного ототожнення стереотипу з поняттям, попри те, що вони принципово різняться за суспільними функціями, пізнавальним статусом і механізмами формування суджень⁴⁵⁰.

Концепція А. Шаффа дозволяє розглядати стереотип як системоутворювальний чинник соціальної реальності, що безпосередньо впливає на процеси міжкультурної комунікації, імагологічної репрезентації та літературного конструювання образу Іншого. У цьому теоретичному полі стає можливим адекватне осмислення функціонування національних, культурних і регіональних образів у художньому світі Л. Балли.

Для поглибленого окреслення поняття «стереотип» у його безпосередньому зв'язку з мистецтвом слова принципово важливим є звернення до концепції, запропонованої польською дослідницею літератури, теоретичкинею культури та рецептивної естетики Зофією Мітосек. У програмній студії «Література і стереотипи» («Literatura i stereotypy», 1974) З. Мітосек послідовно обґрунтувала модель взаємодії літературного тексту зі стереотипним знанням, розглядаючи художній твір як простір не лише відтворення, а й трансформації колективних уявлень. Дослідниця виокремлює три базові типи взаємозв'язку літератури зі стереотипом: а) стабілізацію, б) створення, в) дешифрацію (деконструкцію) літературного стереотипу. У випадку стабілізації між текстом і читачем встановлюється стан рецептивної згоди, коли художній твір не підважує, а підтверджує вже наявні в реципієнта схеми мислення. Як підкреслює З. Мітосек, «між читачем та твором панує обопільна доброзичливість: реципієнт цілковито приймає послання тексту, бо текст підтверджує його (стереотипне) знання»⁴⁵¹. Література

⁴⁵⁰ Schaff A. Stereotypy a działanie ludzkie. Warszawa: Książka i Wiedza, 1981. S. 115–117.

⁴⁵¹ Mitosek Z. Literatura i stereotypy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. S. 178.

в цьому випадку виконує функцію легітимації усталених образів і оцінок, посилюючи їхню культурну тривкість. Другий тип – створення стереотипу – пов'язаний із активною продуктивною роллю художнього письма, яке формує нові позитивні або негативні оцінювальні судження шляхом адаптації образів до досвіду читача⁴⁵² або через механізм ідентифікації реципієнта з персонажами⁴⁵³. Літературний текст тут стає інструментом моделювання соціальної уяви, а не лише її дзеркалом. Натомість дешифрація стереотипу реалізується через цілеспрямоване ламання усталених схем, насамперед за допомогою гротеску, іронії, сатири та парадоксального зіставлення. У такому разі, як зауважує З. Мітосек, «об'єктом глузування стає вже не сам стереотип, а „добра віра” його користувачів»⁴⁵⁴. Ця «добра віра», за переконанням дослідниці, і становить психологічне та соціальне підґрунтя процесів стереотипізації, адже вона унеможливорює критичну дистанцію щодо власних уявлень.

Виокремлені З. Мітосек типи взаємодії стереотипу з літературним текстом не є взаємовиключними, і, як засвідчує аналіз творчості Л. Балли, можуть перетинатися як у межах циклізації художніх форм, так і в рамках одного окремого твору. Особливо виразно ця багатовимірність виявляється у збірці гуморесок «Засідаю, отже, існую» («Értekezem, tehát vagyok», 1973). У цій книжці автор сатирично моделює низку соціально впізнаваних типів і ситуацій, висміюючи кар'єризм, бюрократичну інертність, моральну слабкодухість, пихатість та імітацію діяльності, тобто ті риси, які блокують відповідальне виконання завдань у суспільно-громадській та виробничій сферах. Стереотипи тут водночас і стабілізуються (через впізнаваність), і піддаються дешифрації (через сатиричне перебільшення).

⁴⁵² Mitosek Z. Literatura i stereotypy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. S. 180.

⁴⁵³ Mitosek Z. Literatura i stereotypy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. S. 181.

⁴⁵⁴ Mitosek Z. Literatura i stereotypy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. S. 183.

Гумористичне письмо Л. Балли не зводиться виключно до канону угорської сатиричної традиції, репрезентованої у першій половині XX століття творчістю Фрідеша Карінті (1887–1938), зокрема його циклом «Криве дзеркало» («Görbe tükör», 1912). У кращих своїх вимірах воно демонструє міжкультурну відкритість, адже виразно перегукується і з українською традицією сатиричного письма, передусім із поетикою Остапа Вишні (1889–1956) та творчістю закарпатського сатирика Марка Бараболі (Івана Рознійчука). Показовою в цьому контексті є рецептивна історія Остапа Вишні в угорськомовному культурному просторі: 1958 року з'явилася книжка «Гуморески» («Humoreszkek») ⁴⁵⁵ у перекладах Ендре Кендері, а 1962 року вийшло друком видання «Вдалого полювання!» («Jó vadászatot!») ⁴⁵⁶ у перекладі угорської поетеси й журналістки українського походження Єви Гріґаші (1925 – 2002). Стилїстика та художні прийоми Л. Балли, порівняно з текстами Фрідеша Карінті й Остапа Вишні, закономірно інкорпорує риси сучасного літературного процесу, зокрема кінематографічність світовідображення, монтажність сцен, репортажну динаміку та загострену публіцистичну інтонацію. Ці елементи оновлюють сатиричний дискурс, посилюють потенціал дешифрації стереотипів, переводячи їх із площини комічного у сферу соціально-критичного осмислення.

Л. Балла послідовно й майстерно освоїв широкий спектр малої прози – від дотепно-гумористичної та предметно іронічної до нетрафаретно сатиричної, що забезпечило його письму особливу жанрову гнучкість і високу ступінь соціальної резонансності. Його тексти фіксують окремі факти чи події, перетворюючи їх на матеріал художньо осмисленого досвіду, в якому реальність підлягає перевірці через іронічну дистанцію. Задокументовані в прозі Л. Балли події – як ті, що викликали захоплення,

⁴⁵⁵ Visnya O. Humoreszkek; [ukránból fordította: E. Kenderi]. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1958. 26 o.

⁴⁵⁶ Visnya O. Jó vadászatot!: [vadásztörténetek]; [ford. Grigássy Éva]. Budapest-Uzsgorod: Móra Ferenc Könyvkiadó – Kárpátontúli Területi Kiadó, 1962. 288 o.

так і ті, що провокували протест або вимагали пояснення, – постають не як «сухий» літопис, а як інтерпретовані явища, занурені в систему оцінок і смислових напружень. Саме тут гумор виконує функцію пізнавального інструмента, оскільки, за умови адекватного співвіднесення з життєвими обставинами героїв, він стає потужним імпульсом до самоусвідомлення реально існуючих, не ідеологічно спотворених істин. У цьому значенні гумор кореспондує з класичним розумінням «критичного сміху» як способу моральної корекції реальності.

Знакову роль у прозі Л. Балли відіграють гуморески, побудовані на принципах зображальності та мальовничості, де здоровий глузд – як у своїх реалістичних, так і в умовно-позареальних вимірах – набуває значення визначального регулятора смислу. До цієї групи належать твори «Чайки» («Sirályok»), «Блакитний сніг» («Kék hó»), «Грип» («Influenza»), «Статуя» («A szobor»), «Заступник» («A helyettes»), «Ріг достатку» («Bőségszaru»), «Травневий етюд» («Májusi etűd»). Ці тексти не прагнуть до вичерпного пояснення сутності зображуваних явищ, натомість акцентують внутрішні суперечності повсякденності, виокремлюють комічне в бувальщині та оголюють приховану абсурдність звичних ситуацій. Невеликі за обсягом твори Л. Балли вирізняються чітко сконструйованим сюжетом, в який органічно вмонтовано несподівані повороти, квазидіалогічні звернення, дотепні жарти й іронічні репліки, що працюють на поглиблене розкриття морального підтексту. Примітними в цьому сенсі є гуморески «Зіпсований телефон» («Körtelefon»), «Засідаю, отже, існую» («Értekezem, tehát vaguok»), «Ольга та Ірен» («Olga és Irén»). Такі художні рішення актуалізують естетику сміху як позатекстовий принцип, що достоварується до певної «гостроти» знакової розповіді й виводить текст за межі суто жанрової сатири. У результаті формується багатопластовий спектр сатиро-гумористичного пафосу – від іронічного та комічно-іронічного до трагічно-іронічного, що відповідає складності зображуваної соціальної дійсності. Цей пафос викриває окремі вади, поглиблює етичне осмислення людського побуту,

демонструючи, як давні, застарілі або ж нові звички й навички закорінюються в повсякденних практиках і набувають статусу «нормальності». Сміх у прозі Л. Балли, таким чином, постає формою культурної рефлексії, спрямованої на корекцію поведінкових моделей і на деконструкцію тих стереотипів, що маскуються під здоровий глузд.

Окреслене ідейно-тематичне спрямування становить одну з визначальних і структуротвірних рис новелістики Л. Балли, оскільки йдеться не лише про тематичний вибір, а про спосіб художнього мислення, зорієнтований на виявлення внутрішніх суперечностей епохи. У цьому зв'язку показовою є рецепція його прози в літературно-критичному дискурсі 1960-х років, зокрема оцінка Юрія Балеги, зафіксована в рецензії на російськомовну перекладну збірку оповідань «Жарина в снігу», що побачила світ 1967 року. Формулюючи свою позицію «в дусі часу», критик звертає увагу на одну з ключових проблем соціреалістичної поетики – дисбаланс між зображенням негативного й позитивного героя, зазначаючи: «В ряді оповідань Ласло Балла пише про негативні явища, які ще трапляються в нашому житті. Саме по собі це заперечень не викликає. Та трохи хвилює, що позитивні герої в його творах виходять з художнього погляду слабшими, ніж негативні. Показуючи негативне, письменник всю увагу звертає на розкриття його носіїв, характери яких у його оповіданнях розкриваються глибоко і правдиво. Хотілося б, щоб у наступних творах цього цікавого і самобутнього письменника й позитивні персонажі були повнокровнішими, художньо переконливішими»⁴⁵⁷. Це зауваження, попри свою нормативно-ідеологічну вмотивованість, є симптоматичним, адже фактично фіксує художню закономірність: увага Л. Балли тяжіє до зони конфлікту, до «тріщини» між задекларованою нормою та реальною поведінкою людини. Негативні персонажі в його новелах виявляються психологічно насиченішими не через авторську симпатію, а тому, що саме в них оголюється

⁴⁵⁷ Балега Ю. Психологічні картинки. *Закарпатська правда*. 1967. 14 грудня. С. 4.

механізм деформації людського в людині, що й становить справжній предмет художнього аналізу. І справді, письменника послідовно приваблює контраст між правдою і кривдою, між високим моральним імперативом і буденною низькістю практик, причому цей контраст вибудовується через зіставлення деталей, ситуацій і мовних жестів персонажів. Перед читачем постають, з одного боку, звичайні життєві обставини, а з іншого – вихоплені з реальності фрагменти, що в критичний момент виявляють справжню ціну людських учинків.

Наративна структура малої прози Л. Балли підпорядкована чіткій, хоча й не завжди експлікованій авторській позиції, яка полягає в прагненні подати правдивий, психологічно переконливий малюнок людського в людині. У цьому виявляється внутрішня напруга прози Л. Балли, що балансує між вимогами часу та етичною відповідальністю митця перед досвідом реального життя. Відтак, критичні зауваги сучасників, зокрема Ю. Балеги, сьогодні можуть бути переосмислені як непряме свідчення художньої сили новелістики Л. Балли, яка виходить за межі схематизму позитивного героя і фіксує драматизм морального вибору в умовах соціального тиску. Це забезпечує творчості митця тривку естетичну й гуманістичну актуальність. Митець сформулював свою позицію з характерною для нього етичною стриманістю та відмовою від нормативної однозначності, наголошуючи: «На життєвому шляху присутні і добро, і зло. Якщо, на мою думку, це – добро, то, можливо, для іншої людини – це зло. І навпаки. Тому намагаюся подати цю проблему у контрастах, зіставляючи добро і зло й не чекаючи водночас, що читач мусить будь-якою ціною сприйняти моє бачення. Іншим є питання, наскільки мені це вдається, якщо говорити про імагологічні виміри... Було б помилкою якимось чином викреслити зло. У цьому випадку життя було б нудним, однозвучним. Негативні випадки, трагічні події обтесують, формують людську натуру. Без цього літературні герої були б штучними фігурами. Певно, тому й потрібно у літературному творі надати більшу роль

злу, темній стороні життя»⁴⁵⁸. Це висловлювання засвідчує принципову для Л. Балли позицію етичного релятивізму, що не заперечує цінностей, а радше ускладнює їхню ієрархію: добро і зло постають як феномени, зумовлені перспективою сприйняття та конкретним досвідом суб'єкта.

Л. Балла відмовляється від дидактичного монологу на користь відкритої діалогічної моделі тексту, в якій читач залучається до співпереживання й оцінювання. Як підкреслив відомий угорський критик Е. Ф. Пал, «в прозі Ласла Балли виняткове значення має психологічне вмотивування дій героїв, розкриття їхньої здатності до змін»⁴⁵⁹. Здатність персонажа до трансформації постає тут не як побічний ефект фабули, а як її внутрішній рушій. Рушійною силою сюжету в новелістиці Л. Балли є конфлікт, який утворює нерозривний ланцюг із характером героя, проявляючись у вчинках, реакціях, напружених душевних станах і мовних жестах. Конфлікт не накладається на персонажа ззовні, а виростає з його внутрішньої структури, що наближає прозу Л. Балли до традицій психологічного реалізму другої половини ХХ століття⁴⁶⁰. Високі критерії літературної форми досягаються передусім завдяки майстерному віддзеркаленню конфліктів між дійсністю й мрією, між соціальною роллю та екзистенційним самовідчуттям персонажа, а також через послідовне осмислення взаємин героя з Іншими й із власним «Я». Звідси – цілісне моделювання мистецької реальності, в якій психологічний простір героя стає рівноправним складником художнього ландшафту.

Усе це дає підстави стверджувати: імагологічна парадигма художнього світу Л. Балли є ієрархічно впорядкованою

⁴⁵⁸ Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 402–403.

⁴⁵⁹ Pál E. F. Balla Lászlóról. *E. Fehér Pál. László Balla. A legfőbb parancs. Válogatott novellák*. Uzshorod-Budapest: Kárpáti Könyvkiadó; Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986. O. 9.

⁴⁶⁰ Wellek R., Warren A. *Theory of literature*. London: Cape, 1955. P. 82–85.

та внутрішньо послідовною, що дозволяє письменникові уникати деструктивних смислових опозицій, здатних децентрувати міжтекстуальні зв'язки. Натомість відбувається їхнє органічне узгодження в межах єдиного етичного та психологічного поля. При цьому першорядного значення набуває не стільки сам факт зображення подій чи явищ, скільки їхня оцінка, тобто спосіб їхнього переживання, інтерпретації та внутрішнього проживання героєм. Саме ця аксіологічна домінанта й зумовлює специфічну мотивацію моделювання художнього ландшафту в прозі Л. Балли, де темна сторона життя постає як необхідна умова осмислення й утвердження гуманістичного ідеалу.

3.3. Ідентифікаційна амбівалентність і взаємні образи: оцінні виміри імагології Ласла Балли

Мовна палітра художньої світобудови Л. Балли – разом із відповідним образним та стилістичним арсеналом – формувалася як концентрований результат особисто пережитого й осмисленого життєвого досвіду письменника. Тому вчинки його персонажів ніколи не є випадковими або декоративними, а завжди несуть чітке семантичне й аксіологічне навантаження, будучи вмотивованими внутрішнім станом героя та соціальною ситуацією.

У центрі авторської уваги Л. Балли, як правило, перебуває образ людини з осамітненою душею, людини, яка існує в стані прихованої або відкритої внутрішньої ізоляції, але водночас не втрачає здатності до переживання, співчуття й саморефлексії. Письменник послідовно відтворює цілісну гаму вражень, почуттів і настроїв, уникаючи як психологічної схематизації, так і надмірної експресії. Драматизм ситуацій окреслюється тональною напругою, самотньою метафорикою та конструктивним порівнянням-висновком, що виконує функцію внутрішнього коментаря до події. Сувора «поезія життя» у прозі Л. Балли рельєфно передає приземлене,

майже тілесно відчутне співпереживання чужого болю, що наближає його письмо до етики солідарності, а не декларативного гуманізму. Завдяки цьому ключова тема – людина в стані морального випробування – розкривається новими композиційними й смисловими ходами, без повторення усталених схем соціального реалізму.

До окресленої проблематики охоче зверталися й звертаються й інші закарпатські митці (О. Маркуш, Л. Дем'ян, Ф. Потушняк, М. Томчаний, І. Чендей, Ю. Мейгеш, С. Панько, В. Кохан, В. Басараб, Ф. Зубанич, Ю. Керекеш, Д. Кешеля, І. Долгош, В. Кухта, П. Ходанич, А. Дурунда, М. Зимомря). Проте саме у творчості Л. Балли мотив людської самотності набуває особливої екзистенційної глибини, адже він не зводиться до соціальної відчуженості, а постає як внутрішній стан людини в умовах морального вибору. Звідси – послідовне змалювання егоїстично-злого протиріччя, що формує психологічно переконливі відбитки негативних типів. У прозі Л. Балли наявні прояви жорстокості, байдужості, нищості, лукавства, пристосованості, зради й ненависті, але вони не функціонують як самодостатні «знаки зла», а включені в складну систему причинно-наслідкових зв'язків.

У численних образах оповідань Л. Балли репрезентовано соціально-психологічний тип людини сучасної йому доби, що дозволяє говорити про його прозу як про форму художньої соціальної діагностики. Письменник володів виразним даром психологічного аналізу, завдяки чому навіть окремі елементи моралізування або формулювання «праведних» думок щодо ординарних явищ суспільного життя не притуплюють уваги читача. Вони радше структурують етичний горизонт сприйняття тексту. Про небезпеку прямолінійного моралізування у взаємозв'язку автора та реципієнта влучно висловився Б. Антоненко-Давидович, наголошуючи: «Всяке моралізування автора, – наголосив видатний майстер українського слова, – псує художню сторону твору, який цілим своїм комплексом повинен дати відчуття читачеві, на чиему боці стоїть автор... Хай місію пояснювати написане й моралізувати з приводу нього

бере на себе критика, письменник же повинен тільки показувати»⁴⁶¹. Показово, що Іван Франко у відомій статті «Слово про критику» закликав і самих критиків утримуватися від моралізування, наголошуючи на необхідності пояснювати внутрішню логіку й художню сутність твору, а не нав'язувати готові оцінки⁴⁶². Така установка є особливо питомою для великої прози Л. Балли, де злободенні теми розгортаються на широкій наративній основі, формуючи вражаючі за масштабом і глибиною картини людського буття. Ці картини послідовно спонукають читача до глибоких моральних рефлексій, активізуючи внутрішній діалог між прочитаним і власним досвідом.

Поміж характерів, змодельованих Л. Баллою, виразно проступає типологічна спільність, що виходить далеко за межі індивідуальної поетики одного автора й виводить його прозу в ширший контекст закарпатської літературної традиції другої половини ХХ століття. Йдеться не про прямі впливи чи епігонство, а про спільний художній ґрунт, сформований історичним досвідом багатомовного прикордоння, соціальною травматикою та етичною напругою повоєнної доби. Аргументованим у цьому сенсі є звернення до колоритних епізодів-ситуацій у прозі Дмитра Кешелі, чия творчість утворює своєрідний паралельний ряд до художнього світу Л. Балли, зберігаючи при цьому власну стильову автономію.

Дебют Д. Кешелі як прозаїка припав на 1978 рік, коли у видавництві «Карпати» вийшла збірка оповідань «Дерево зеленого дощу». У програмній передмові «Благодатної і щасливої!» Іван Чендей акцентував не лише на емоційній наснаженості письма, а й на внутрішній дисципліні образного мислення молодого автора, що особливо важливо для малої прози⁴⁶³. Ці риси рельєфно виявляються

⁴⁶¹ Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизька: Літературні силуети й критичні нариси. Київ: Радянський письменник, 1969. С. 237.

⁴⁶² Франко І. Слово про критику. *І. Франко. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 91–93.

⁴⁶³ Чендей І. Благодатної і щасливої! *Д. Кешеля. Дерево зеленого дощу. Оповідання.* Ужгород: Карпати, 1978. С. 4.

в оповіданнях «Доки сонця світ», «Як осіння травиця», «Листи», «Хатина в світлому саду на узгірку», «Дикий голуб», «Усі пори року», «Дорога додому», «На мокре літо», «Гаряча земля». Орієнтуючись на кращі традиційні здобутки закарпатської малої прози, зокрема творчість Ласла Балли, Луки Дем'яна, Олександра Маркуша, Михайла Томчання та Івана Чендея, Дмитро Кешеля зумів трансформувати локальний досвід у масштабні художні узагальнення, що й забезпечило його помітний внесок у розвиток епічного жанру регіону. Це підтверджують такі книжки, як «Колиска сонця» (1982), «А земля таки крутиться» (1985), «Пора грибної печалі» (1988), «Державна копоня, або Листи до пана Президента» (1993), «Госундрагоші» (1994), «Жіванський світ» (1997), «Збийвіч або ж кіна не буде» (1999), «Чим би не бавились пани, лем би не було війни» (2003), «...І в смерті були твої очі» (2004), «Осінь великих небес, або ж прирічанські характери» (2005). У всіх названих текстах особливого значення набувають стилістично марковані мовні ознаки персонажів, які виконують смислотворчу функцію, стаючи засобом соціально-психологічної типізації. Говірка героїв, що лексично ввібрала численні запозичення з угорської, словацької та чеської мов, поєднується з граматичними структурами, нетиповими для нормативної української мови, створюючи ефект автентичного мовного середовища. Подібний прийом поліфонічної мовної репрезентації широко використовували й інші автори Закарпаття, зокрема Д. Ченгері («Szél zúg a Latorcán» («Вітер над Латорицею», 1978), І. Долгош («Митрові гуслі», 1980), К. Лустіг («Tükög» («Дзеркало», 1987), І. Чендей («Калина під снігом», 1988), А. Дурунда («Не карай самотністю», 1988), Р. Солило («Бібрецькі оповідки», 1991), В. Вовчок («Воно, куме, коли як» (1991), М. Рошко «Кривавий місяць над Мінчелом» (1999), а також Василь Басараб. У цьому зв'язку заслуговують на увагу повісті В. Басараба «Осідлані гори» (1977) та «Коронне село», де іншомовні запозичення формують органічну складову художнього світу й виконують функцію імагологічних маркерів локальної ідентичності. З угорської мови активно залучаються лексеми: газда (господар), легінь (парубок), боканчі (важкі черевики),

цімбора (приятель), паленка (горілка), корч (кущ), вуйош (півпальто), салаш (стая), погар (склянка), шаркань (змій), готар (сільське поле), бачі (дядько), апа (батько), бетяр (розбійник), бовт (крамниця), керт (город), контя (вузол волосся); з чеської – стром (стовбур). Такі мовні елементи конкретизують простір, фіксують культурну пам'ять регіону, перетворюючи художній текст на зону перетину мов, ментальностей і символічних систем.

Прозова збірка Дмитра Кешелі «А земля таки крутиться» творить цілісно вибудований художній комплекс, до якого входять п'ять оповідань («Прелюдія Нового року», «Мицько й Солов'їха!», «Дві краплини смутку», «Осінь з очима селянки», «А земля таки крутиться») та повість «Прирічанські характери, або Життепис аборигенів безсмертного села», що виконує функцію композиційного й смислового ядра всієї книжки. У світлі заявленої проблематики особливого значення набуває не лише предмет зображення, а й спосіб організації художнього матеріалу, зокрема взаємодія індивідуальних характерів із соціально-історичним середовищем, а також імагологічне розрізнення «свого» й «чужого» в межах локального простору. Співвіднесеність змістових і формальних параметрів у цій збірці виконує функцію жанрово-визначального маркера авторської позиції. Йдеться про внутрішню злагодженість кожного епізоду з цілісним контекстом твору, що засвідчує прагнення письменника до створення моделі світу зі своїми законами пам'яті, конфлікту й моральної напруги. Тексти збірки виразно вкорінені в український закарпатський фольклор, причому фольклорність тут функціонує як джерело наративної логіки, символіки та етичних опозицій. Автор активно задіює словесні ресурси народнопоетичної традиції, водночас вибудовуючи сюжети на ґрунті поступової еволюції конфлікту та наростання міжособистісної напруги між персонажами. Водночас слід зауважити, що не всі притчеподібні оповідні фрагменти, інкорпоровані у повість-життепис «аборигенів безсмертного села», досягають однакової художньої переконливості. У цьому аспекті доречним є зіставлення з діалогією Василя Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені Млини»,

де характерологія селянина розгортається як цілісний процес духовного становлення в історичному часі, а не як сума яскравих, але автономних сцен.

У повісті «Прирічанські характери...» Д. Кешелі знаковими є епізоди з козою Кларою, що типологічно перегукуються зі сценами за участю цапа Фабіана у Василя Земляка. В обох випадках зооморфний образ виконує функцію гротескного «дзеркала» людських пристрастей і соціальних деформацій. Однак, у Д. Кешелі цей прийом має радше локально-анекдотичний характер, тоді як у В. Земляка він вбудований у ширшу філософсько-історичну концепцію. Натомість у зображенні подружжя Ногавичків – «пана Пийтера» та «пані Гелени» – Д. Кешеля досягає значної художньої глибини, майстерно репрезентуючи паралельне співіснування минулого й сучасного, приватного й політичного, буденного й історичного. Роздвоєність побутового простору подружжя стає метонімією розчленованого історією світу, адже після подій весни 1939 року кордон між ворогуючими державами проходить буквально через селянську хату, примушуючи героїв перейменувати себе, змінити мовну поведінку й символічну ідентичність. Д. Кешеля описує цю ситуацію так: «...У шлунку бурчало і мудрі думки пана Пийтера теж повзли повільно, як мухи. Щоправда, не по стелі, а по столу, який стояв із стравою у «державі» пані Гелени. Тут, аби зрозуміти, про яку державу йде мова, мусимо зробити екскурс у більш віддалене минуле. Весною 1939 року, по кількох днях боїв між солдатами фашистської Угорщини і буржуазної Чехословаччини, через Прирічне проліг кордон двох ворогуючих держав. Поділ був настільки точним, що хата Ногавички стала належати двом країнам. Жінка Олена, з якою Петро жив у вічних сварках і бійках, відразу зайняла чехословацьку половину і почала себе йменувати «пані Гелена». Ногавичка ж зостався на угорській території і нарік себе паном Пийтером...»⁴⁶⁴. Таким чином, у повісті «Прирічанські характери...»

⁴⁶⁴ Кешеля Д. А Земляка так крутиться: Повість. Оповідання. Ужгород: Карпати, 1985. С. 23.

приватна історія трансформується на модель колективної пам'яті, а побутовий конфлікт – на імагологічно наснажену репрезентацію травматичного досвіду прикордоння. В таких фрагментах Д. Кешеля найближче підходить до того рівня художнього узагальнення, який зближує його прозу з кращими зразками закарпатської та загальноукраїнської епічної традиції.

Провідна ідея прозового твору Д. Кешелі не розчиняється у химерності тлумачень чи асоціативній грі навколо мотиву «хати й кордону двох ворогуючих держав», який у повісті «Прирічанські характери...» персоніфікують образи «пана Пийтера» та «пані Гелени». Навпаки, цей мотив виконує функцію смислового фокуса, в якому концентрується авторське бачення антропологічної травми прикордоння. У гротескно виписаній історії подружжя Д. Кешеля переконливо демонструє тезу про те, що кордон здатен роз'єднувати як держави й політичні системи, так і людські душі, трансформуючи повсякденну свідомість, мовну поведінку та ідентичність персонажів. Подібна ідея не є поодиноким в закарпатській прозі: вона виразно проступає і в художньому світі Л. Балли, зокрема у повісті «Хмари без дощу», де межа між «своїм» і «чужим» набуває насамперед морально-психологічного виміру. У цьому плані доречно розширити порівняльне поле через зіставлення прози Д. Кешелі з імагологічними картинами Петра Головчука, зокрема з його циклом «Листи Діда Панаса Бездольного», уміщеним у книжці «Кольорові сни» (2003). У центрі обох художніх систем перебуває фігура «маленької людини», чия внутрішня оптика стає ключем до інтерпретації історичних і соціальних зрушень. М. Зимомря у післямові до цього видання слушно наголосив, що склад думок і настроїв головного героя «доцільно розглядати крізь призму мовних барв, власне, як організуючий компонент того чи іншого листа діда Панаса Бездольного»⁴⁶⁵. Такий «організуючий компонент» – мовно-психологічний та імагологічний – є спільним

⁴⁶⁵ Головчук П. Кольорові сни або Листи діда Панаса Бездольного; [упоряд., примітки, післямова М. Зимомря]. Дрогобич: Коло, 2003. С. 187.

для прози П. Головчука, Д. Кешелі й Л. Балли, що дозволяє говорити про типологічну єдність їхнього художнього мислення. У творах Д. Кешелі («Цвіт дикої черешні», «Дідові джерела», «Усі пори року», «Каштани світять весною», «Забіліли сніги, заболіли», «Усі земні дороги», «Прелюдія Нового року», «Осінь з очима селянки», «Прирічанські характери...») виразно простежується двошарова сюжетна організація: первинний сюжет пов'язаний із подієвим рядом реальної дійсності, тоді як вторинний, похідний сюжет формується у стилевій площині – передусім через іронію, напівіронію і підтекст.

У своїх гумористичних і сатиричних інтенціях Д. Кешеля, подібно до Л. Балли, ніколи не переступає межі етичного такту. Його персонажі не зводяться до карикатур, а постають як носії внутрішнього конфлікту, розгортання якого має тривалість у часі та світоглядну вагу. Саме тому назва книжки «А земля таки крутиться» функціонує як метафора руху історії та символ боротьби зі застарілими формами мислення й поведінки, що втратили гуманістичний сенс. Філософський струмінь цієї прози зводиться до узагальненого висновку: людина не зникає безслідно, якщо залишає по собі пам'ять, укорінену в моральному виборі та відповідальності перед іншими. Слово Д. Кешелі й Л. Балли спрямоване вглиб складної психології особистості, аби розкрити внутрішню світоглядну позицію «Я-особи» в умовах історичних зламів, прикордонної свідомості та етичної невизначеності. У цьому й полягає їхній спільний художній і гуманістичний вектор, що поєднує регіональний досвід із загальнолюдським смисловим горизонтом.

Вихідним теоретичним імпульсом для осмислення категорії чужого в прозі Л. Балли може послужити відома теза Юлії Кристєвої, яка в есеїстично-філософській праці «Самі собі чужі» («Étrangers à nous-mêmes») наголосила: «...чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення своєї відмінності»⁴⁶⁶. Це визначення зсуває акцент із зовнішнього етнічного маркера на внутрішній акт

⁴⁶⁶ Кристєва Ю. Самі собі чужі; [пер. з франц. З. Борисюк]. Київ: Основи, 2004. С. 7.

самоусвідомлення, що особливо важливо для аналізу художніх текстів, в яких «чужість» не редукується до національного походження. Саме в такому ключі формується імагологічна матриця прози Л. Балли, де масив соціально-психологічних типажів не обмежується анекдотичними або комічними фігурами, а включає антропологічно й суспільно значущі моделі Іншого. Умовно їх можна згрупувати так: а) «чужинці» як привілейований соціальний прошарок (українці, росіяни, наділені адміністративною або символічною владою); б) «чужинці» як носії престижних і нормативно авторитетних професій (директори заводів, партійні функціонери, митці сцени); в) «чужинці» як представники виразно іншої національної та мовної ідентичності. Важливо, що Л. Балла не зупиняється на бінарній опозиції «свій – чужий», а послідовно вводить внутрішню диференціацію самого «чужого», показуючи відмінності між різними групами Інших очима угорського персонажа. Такий прийом дозволяє говорити про багаторівневу імагологічну перспективу, близьку до концепцій Йоепа Леерссена щодо множинності образів Іншого в літературі⁴⁶⁷. Ця стратегія чітко реалізується в дитячому романі «На старті – супутник “Ювентус-1”» («A “Juventus-1” ūrutasai», 1963). Обрання жанру дитячої прози тут не є випадковим, адже саме дитяча оптика уможливило «чистий» експеримент зі сприйняттям іншості, ще не обтяжений усталеними ідеологічними схемами.

Для головного героя роману «На старті – супутник “Ювентус-1”» Югаса Шандора, який разом із дідусем подорожує потягом з Угорщини до Москви, перетин державного кордону спершу не спричиняє відчуття радикальної зміни світу. Справжнє переживання іншості починається лише після перетину Карпат, тобто в момент входження у простір мовної та культурної багатоманітності. Хлопчик, який у школі вивчав російську мову, неспроможний зрозуміти

⁴⁶⁷ Leerssen J. T. *Imagology: History and method*. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 26–32.

попутників – студентів Хому та Гриця: «Jó, ha új útítársaimnak minden tizedik szavát megértettem... Aztán sült csak ki, hogy eredetileg nem oroszul, hanem ukránul beszéltek, és csak akkor fordították a szót oroszra, amikor látták, hogy nem értjük őket»⁴⁶⁸ / «Добре, якщо я розумів кожне десяте слово... А згодом виявилось, що вони насправді розмовляли не російською, а українською. І тільки тоді перекладали слово на російську мову, коли бачили, що ми їх не розуміємо». Цей епізод принципово важливий, оскільки мовна непорозумілість стає першою формою досвіду Іншого, а отже – підважує уніфіковану радянську модель «єдиного культурного простору». Показово, що Хома та Гриць не лише не відмежовуються, а навпаки – залучають угорських мандрівників до власної культурної традиції, навчаючи їх української пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» на слова «великого поета українців» Тараса Шевченка: «A széles Dnyeper sírt és jaldult, vad szörnyű szél üvöltözött, a füzezt rázta, hogy meghajlott s a víz habokba öltözött...»⁴⁶⁹. Цей епізод функціонує як символічний жест культурного посередництва, де чужа мова перестає бути бар'єром і перетворюється на канал комунікації. Таким чином, Інший у Л. Балли постає не загрозою, а потенціалом діалогу, що узгоджується з гуманістичною парадигмою імагології другої половини ХХ століття. Отже, образ «чужинця» в прозі Л. Балли формується як складна психокультурна конструкція, в якій мовна різниця, соціальний статус і внутрішнє самовідчуття переплітаються в єдину модель художнього пізнання Іншого. Саме це робить його тексти репрезентативними для сучасного імагологічного аналізу.

Образи українців Закарпаття в художній свідомості носіїв угорського ментального коду, до яких належить і Л. Балла, не вибудовуються за моделлю радикальної інакшості. Вони радше функціонують як образи співмешканців на спільному культурно-історичному просторі. Цей тип імагологічної репрезентації

⁴⁶⁸ Balla L. A „Juventus-1” úrtasai. Ifjúsági regény. Uzsgorod-Budapest: Kárpátontúli Területi Kiadó; Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1963. O. 20.

⁴⁶⁹ Balla L. A „Juventus-1” úrtasai. Ifjúsági regény. Uzsgorod-Budapest: Kárpátontúli Területi Kiadó; Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1963. O. 21.

ґрунтується на щоденній близькості, що формувалася століттями в умовах пограниччя та багатомовності. Матеріальним і водночас символічним виявом такої співприсутності є система подвійних (а подекуди й множинних) топонімів, які закарбувалися в угорській, українській, словацькій та румунській культурній пам'яті: Унгвар – Ужгород, Мункач – Мукачеве, Береґсаз – Берегове, Тісоуйлок – Вілок, Мезивкосонь – Косино, Нодьдобронь – Велика Добронь, Долго – Довге, Унг – Уж, Тісо – Тиса, Лоторцо – Латориця тощо. Такі топоси функціонують як «пам'яттеві вузли» (*lieux de mémoire*), в яких накладаються різні національні наративи й моделі самоідентифікації⁴⁷⁰. Полікультурний характер цих реалій підтверджується не лише літературними текстами, а й історичними подіями, що мають різну інтерпретацію в національних історіографіях. Так, 7 червня 1703 року поблизу села Довге відбулася одна з перших битв куруцького повстання під проводом Ференца II Ракоці, яка увійшла до угорської історичної пам'яті як символ початку визвольної війни 1703–1711 років⁴⁷¹. Для українського ж наративу цей простір водночас залишається частиною локальної регіональної історії, що ще раз підкреслює накладання імагологічних перспектив.

Закономірно, що подібні імагологічні акценти функціонують у художньому дискурсі, у публіцистиці та політико-риторичному мовленні різних епох, де Закарпаття постає як територія соціального експерименту, культурної маргінальності або ж ідеологічної проекції. У цьому зв'язку доцільно згадати публікацію А. Чонґара «Карпатська Україна» в німецькому часописі «Sonntag» (1986), в якій автор звертається до спогадів німецького письменника Людвіґа Ренна про його мандрівку Закарпаттям у 1932 році. У подорожніх нарисах «Мандрівки Росією» («Russlandfahrten») Л. Ренн фіксує картину соціальної нужди, зазначаючи: «Злидні

⁴⁷⁰ Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 2007. S. 60.

⁴⁷¹ Kontler L. *A History of Hungary*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 527 p.

в Карпатській Україні розпочинаються не у верхів'ї гір Верховини і навіть не у їхньому підніжжі, а вже відразу в столиці краю Ужгороді... Навіть тут, у місті, не є дивовижною те, що жінки й діти стоять босоніж на снігу»⁴⁷². Цей образ краю виразно корелює з ідеологічною позицією автора, який як прихильник комуністичних ідей інтерпретує бідність як аргумент на користь «соціалістичного майбутнього» для місцевого населення. Отже, топоніми Закарпаття в таких текстах слугують радше риторичними маркерами, ніж нейтральними географічними назвами.

На цьому тлі стає зрозумілою специфіка художньої стратегії Л. Балли, для якого Ужгород, Мукачево, Берегове, Уж, Тиса, Латориця мають виїмкове значення в системі угорської історичної пам'яті, а водночас позначають епіцентр рецепції України у його творчості. Цей простір у Л. Балли послідовно наділений позитивною семантикою, що створює ефект ідеалізованого пограниччя як зони братерства та взаємного порозуміння. Так, у вірші «За Тисою, у Соболчі» («Túl a Tiszán, Szabolcsban», 1956) поетичний жест братерства адресовано народам по обидва береги річки: «...egyre szebb a kikelet, orosz ukrán adj kezet, járjunk tovább győztesen örökifjú földeken!»⁴⁷³ / «...навкруг все гарно навесні, візьмемось за руки, росіяни й українці, ступаєм далі ми звичаяно по навіки юній землі». Річка Тиса тут постає не як кордон, а як об'єднавчий символ, що скасовує жорсткі імагологічні опозиції та вписує Закарпаття у простір позитивної міжкультурної міфології.

Своєрідні літературні міфи прикордоння виконують естетичну та ідентифікаційну функцію, адже вони активно залучені до процесів збереження й трансляції суспільної та культурної пам'яті. У цьому сенсі прикордоння – це простір символічної концентрації смислів, де локальне набуває універсального звучання,

⁴⁷² Csongar A. Karpato-Ukraine. *Sonntag*. 1986. Nr. 8. S. 2.

⁴⁷³ Bakó László. *Rohanó évek sodrában*. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 16.

а географія трансформується в культурний міф. Стрижневою для закарпатсько-угорського літературного дискурсу є сакралізація образу «Карпатою» (Карпатського краю), яка простежується в творчості багатьох угорськомовних авторів регіону – Вілмоша Ковача, Гейзи Фодора, Магди Фюзеші, Кароя Балли, Ласла Варі. Карпати в цьому контексті функціонують як «міфологема дому», що поєднує природний, історичний і екзистенційний виміри буття людини на пограниччі⁴⁷⁴.

Органічний зв'язок з краєм зримо репрезентований в поезії Л. Балли, де топоси Ужгорода й річки Уж набувають семантики батьківщини як первинного екзистенційного простору. Свідченням цього є вірші «Ужгород. Захід сонця» (1954) та «Вдома» (1954), в яких реальний ландшафт підноситься до рівня поетичного міфу.

У вірші «Ужгород. Захід сонця» місто постає як синтез природного й людського, де вечірній пейзаж перетворюється на медитативну модель буття. Порівняння Карпат з Альпами, образ «малесенької ватри» та акварельна палітра світлотіней створюють ефект універсалізації локального простору, вписуючи Ужгород у загальноєвропейський культурний контекст:

«Ужгород. Захід сонця» (переклад Юрія Коваліва):
Може, тут Альпи зійшлись ненароком?
Хмара похмура *над замком* високим...

Сонце крізь неї прорвалось гаряче,
малесенька ватра вівчарська неначе.

На верховині, ламаючи тіні,
тремтить боязке, невиразне проміння

і розчиняється в синій оселі,
мов нетривкі золоті акварелі.

⁴⁷⁴ Eliade M. Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt am Main: Insel, 1998. S. 21–24.

*Уж тепер тихий, темний, відвертий.
При березі стали розтріпані верби.*

*Будується дім і сумує сьогодні:
гадає, чи теплі в людини долоні.*

*Заграють вогні, і відразу, здається,
тепло розіллється від серця до серця,*

*і тіні сховаються почорнілі –
засне упокорене дзеркало хвилі.
...Кажуть: ніде і ні в якому краї
заходу сонця такого немає.*

*Я знаю і це відчуваю незмінно,
бо тут моя доля, моя батьківщина.⁴⁷⁵*

Фінальний акорд вірша («бо тут моя доля, моя батьківщина») фіксує момент ідентифікаційного самовизначення ліричного суб'єкта, де краєвид стає формою самопізнання.

Не менш концептуально навантаженим є вірш «Otthon» («Вдома»), у якому мотив повернення з «чужого» простору в рідний набуває ініціаційного характеру. Річка Уж постає як персоніфікований носій пам'яті, що поєднує минуле й теперішнє, досвід мандрів і стан повернення. Звернення ріки до ліричного героя («mondjam el nekí») трансформує природний об'єкт у співрозмовника, а отже – у символ колективної й родової тяглості.

*«Otthon».
Jártam sokáig messze-messze,
és most már újra itt vagyok,
és részegülve szívom mellre,
hazai tájék, illatod,*

⁴⁷⁵ Балла Л. Під кроною віку : Вірші; [пер. К. Шахова]. Київ: Радянський письменник, 1989. С. 57.

majd ráhajlok a csendes Ungra
– csapongó fecske szeldesi –,
s a vén folyó fületnibe súgja:
hol jártam, mondjam el neki.⁴⁷⁶

«Вдома» (переклад Юрія Шкробинця):
Я повернувся з того краю,
де потерпав без рідних слів...
І от збентежено співаю
знайомі пахощі полів.

*Переді мною Уж хлюпоче,
ширяє птаства милий рій,
і древня річечка шепоче:
«Скажи, де був ти, сину мій?».*⁴⁷⁷

У перекладі Ю. Шкробинця інтимна тональність збережена через лексику родинної близькості («сину мій»), що додатково підсилює архетипний вимір образу дому як місця повернення й примирення зі світом⁴⁷⁸. Поетизація реальності в аналізованих текстах досягається завдяки цілеспрямованому використанню тропів, зокрема перифрази (тихий, темний, відвертий Уж) та персоніфікації («древня річечка шепоче»). Ці художні засоби виконують світоглядну функцію, формуючи модель гармонійної взаємодії людини й простору. У межах такої поетичної стратегії проступають типологічні паралелі з іншими літературами прикордоння, де мотив дому, повернення та сакралізованого ландшафту виконує консолідаційну культурну роль. Це дозволяє говорити про об'єктивну історичну картину еволюції міжкультурної взаємодії, у якій локальна поезія

⁴⁷⁶ Bakó László. Kitárom karom. Uzshorod: Kárpátontúli Könyv- és Folyóiratkiadó, 1954. O. 12.

⁴⁷⁷ Балла Л. Під кроною віку : Вірші; [пер. К. Шахова]. Київ: Радянський письменник, 1989. С. 61.

⁴⁷⁸ Jung C. G. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Düsseldorf: Solothurn Düsseldorf Walter, 1995. S. 185.

стає частиною ширшого європейського дискурсу. Цю думку влучно формулює Іван Чендей, наголошуючи: «В нехитру форму вкладена трепетна думка про почуття до рідної землі, звідки ведуть шляхи у широкий світ. Тепло, сердечність – ось що дає силу твору... і чим простіший він, чим простішим є факт, що став основою для твору, тим вправнішим має бути митець, викрешуючи вогонь, що збуджує емоції»⁴⁷⁹. Відтак, простота художньої форми в поезії Л. Балли є результатом поетичної майстерності, спрямованої на викристалізування емоційного ядра колективної пам'яті прикордоння.

Вірш Л. Балли «Вдома» виявляє типологічно близькі виміри для оцінки художніх стратегій осмислення досвіду «свого» й «чужого», які простежуються також у творчості українських поетів еміграційного кола, зокрема Меланії Білої (1902–1986). Йдеться не про прямі інтертекстуальні збіги, а про спільність екзистенційної ситуації, в якій мотив дому проступає як універсальна антропологічна константа, незалежна від мовної чи національної належності автора. У тканину спогадів і віршованих фрагментів М. Білої під назвою «Вдома й на чужині» органічно вплетені рядки, що конденсують травматичний досвід вигнання та соціальної ізоляції:

Кругом чужина, рідні – нема,
 Ні з ким пожуритися,
 Ні з ким поділитися...
 Якби мама знала, яке мені горе,
 Вона б переплила глибоке море.
 Важко працювати і в ночі не спати,
 Аби шматок хліба якось заробляти...

Поетичний голос М. Білої репрезентує колективну долю української еміграції, адже поетеса розділила життєвий шлях із сотнями тисяч українців, яким судилося впродовж XIX–XX століть оселятися на теренах Канади. Еміграція тут постає не як романтизований простір можливостей, а як зона екзистенційного напруження,

⁴⁷⁹ Чендей І. Мовою великого народу. *Закарпатська правда*. 1962. 16 грудня. № 5933. С. 4.

де втрата рідного соціокультурного середовища компенсується лише пам'яттю й словом. Повернення родини М. Білої до України 1956 року має принципове значення для інтерпретації її творчості, оскільки замкнуло біографічне коло «чужина – повернення – батьківщина», подібне до того, що концептуально артикулюється у вірші Л. Балли «Вдома». В обох випадках дім – це етичний і психологічний осередок самоідентифікації, що надає сенсу пережитому досвіду відчуження.

Культурний внесок М. Білої є вагомим як для українців «нового світу», так і для літературного процесу на Батьківщині, адже її тексти функціонують на перетині особистої пам'яті та колективної історії. У цьому сенсі її творчий доробок, так само як і набуток Л. Балли, становить продуктивний матеріал для імагологічного аналізу, спрямованого на вивчення образів «чужини», «дому» та «повернення». Німецький компаративіст Манфред Беллер, окреслюючи методологічні завдання імагології, наголошував, що вона покликана торувати «новий шлях пошуків відповіді на давні запитання філософів, психологів, соціологів та літературознавців», насамперед щодо механізмів формування образу Іншого та Самості⁴⁸⁰. М. Біла та Л. Балла артикулюють досвід пограниччя – географічного, мовного й екзистенційного, де «чужина» не нівелює, а загострює відчуття власної ідентичності. Цей висновок перегукується зі спостереженням Емми Андіївської, однієї з ключових постатей українського позаматерикового письменства, яка слушно зауважила: «Чи хтось живе на чужині, чи ні, а від того людські проблеми не міняються»⁴⁸¹. Отже, мотив дому в поезії Л. Балли та М. Білої набуває надіндивідуального звучання, перетворюючись на універсальний семантичний код, що поєднує різні національні літератури в межах спільного досвіду міграції, пам'яті й повернення.

⁴⁸⁰ Beller M. Perception, image, imagology. *M. Beller. Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*; [edited by Manfred Beller, Joep Leerssen]. Amsterdam – New York : Rodopi B. V., 2007. P. 7.

⁴⁸¹ Зимомря І. Романи Емми Андіївської: психологічний дискурс. Дрогобич: Коло, 2004. С. 137.

Образи українців у творчості Л. Балли справді не посідають центрального місця, поступаючись автообразами, тобто художнім репрезентаціям власної національно-культурної спільноти. Українські персонажі та мотиви виконують передусім функцію контекстуального тла, що підсилює рельєфність авторської позиції й дозволяє чіткіше окреслити межі внутрішнього самоспостереження митця. Інакше кажучи, «інший» у Л. Балли не є самодостатнім об'єктом зображення, а радше дзеркалом, у якому відбивається процес самоідентифікації угорця в поліетнічному просторі Закарпаття. Слушним є висновок В. Будного: «Протиставлення звуженого, поверхового портрета чужинця ідеалізованому автообразу характерне для всіх націй у процесі самоусвідомлення, переживання драматичних історичних колізій чи консолідації для вирішення політичних проблем»⁴⁸². Цей теоретичний припис дає можливість точніше інтерпретувати художню стратегію Л. Балли, оскільки в його текстах не йдеться про наївний етноцентризм або декларативну ієрархізацію культур. Навпаки, для Л. Балли принциповим є критичне осмислення власної традиції, а отже – долання автостереотипів, закорінених в угорській національній пам'яті та історичному досвіді ХХ століття. Автообраз у прозі Л. Балли не ідеалізується беззастережно, а піддається внутрішньому аналізу, сумніву, інколи – іронічному або навіть трагічному перегляду. Саме тому «інший» залишається на периферії оповіді, не як об'єкт зневаги, а як структурний елемент авторської саморефлексії.

Диспропорція між «своїм» і «іншим» особливо виразно простежується в епічних жанрах, де наративна розлогість дозволяє детальніше моделювати внутрішній світ персонажа та його кризові стани. Показовим у цьому сенсі є авторське свідчення, в якому творець повісті «Зойк мідної пластини» («A lemezcsattogató», 1985) наголошує на принциповій трансформації життєвого матеріалу: «У моїй прозі є правдиві прототипи художніх образів. Але вони

⁴⁸² Будний В., Льницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 371–372.

не були з середовища письменників та української інтелігенції. Це – мої знайомі, члени родини. При цьому жоден образ не постав в його натуральному вигляді. Я змінював їх, як це вимагала фабула, композиція. Чистих прототипів нема. Є, звісно, й такі персонажі, які абсолютно не існували». Це зізнання є ключовим для розуміння поетики Л. Балли, адже воно підтверджує домінування автонаративу, побудованого на екзистенційному досвіді «маленької людини», а не на репрезентації інтелектуальних чи національних еліт.

Герой повісті «Зойк мідної пластини» – Барна Фюр'еш – постає як особистість, яка через ланцюг кризових ситуацій приходить до усвідомлення сенсу життя у творчій праці, тобто у сфері, де автообраз остаточно конститується. Втрати першого кохання Ібі, конфлікти в батьківській родині та розрив із дружиною утворюють єдину травматичну траєкторію, в межах якої символічною постаттю стає жінка, названа героєм Нефертіті. Це ім'я функціонує як імагологічна маска, що поєднує зовнішню привабливість із внутрішньою порожнечою, пихатістю та емоційною холодністю. «Звісно, – пояснює автор, вдаючись до засобу внутрішнього монологу свого героя, – у неї інше ім'я, не Нефертіті. Її зовуть цілком інакше, власне, так, як і багатьох сучасних жінок. Це тільки я так для себе її називаю – Нефертіті. Бо ж у моїй голові постаті цих двох жінок прирівняні (на це у мене були свої підстави). А ще й тому, що мені і тепер боляче промовляти – навіть подумки – її справжнє ім'я, хоча все те, що було між нами, давно минулося: збігло вже два роки»⁴⁸³. Звернення до внутрішнього монологу в цьому епізоді має вагоме значення, оскільки дозволяє авторові зняти прямі біографічні відповідності й перевести особисту травму у площину художнього узагальнення. Саме тут автообраз остаточно відмежовується від документального «Я», набуваючи екзистенційно-типологічного характеру, притаманного модерній прозі⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Balla L. *Totális fényben: Novellák, regény*. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1983. O 138.

⁴⁸⁴ Ricœur P. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. P. 147–150.

Барна Фюр'еш навіть на значній часовій дистанції гостро переживає травму втраченої життєвої перспективи, спричинену тим, що під тиском і навіюванням дружини відмовився від університетської освіти, обравши зовні стабільну, але внутрішньо деградційну «прибуткову» роботу в сільському цеху сувенірів. Цей вимушений соціальний компроміс стає для героя символом зламаної екзистенційної траєкторії, адже щоденне механічне карбування профілю Нефертіті перетворює творчу працю на ритуал самозречення. Барна дедалі виразніше усвідомлює себе рабом не конкретної жінки, а нав'язаного йому способу життя, в якому матеріальний успіх підміняє духовну самореалізацію. У цій площині актуалізується ключова метафора, винесена в заголовок повісті – «Зойк мідної пластини», що функціонує на кількох семантичних рівнях одночасно. З одного боку, це фізичний звук металу, що супроводжує процес карбування; з іншого – екзистенційний крик пригніченої особистості, чиї мрії, ідеали й інтелектуальні амбіції зіштовхнулися з жорстким опором соціально-побутових обставин. Таким чином, мідна пластина перетворюється на матеріалізований знак відчуження, а її «зойк» – на акустичну метафору внутрішнього спротиву. «Творячи метафори, – слушно підкреслив Я. Поліщук, – письменники разом з тим символізують дійсність, надають їй певної впорядкованості, представляють у формі знаку. Вони складають соціуму актуальну пропозицію символотворення, з якої той – з більшим чи меншим успіхом – користує. Так метафора як літературний інструмент і зброя, може обертатися проти самої-таки словесності»⁴⁸⁵. У прозі Л. Балли метафора виконує критичну функцію, оголюючи антиномію між декларованими цінностями доби та реальною долею людини. Тому адекватно «розкодований» текст Л. Балли постає важливим джерелом пізнання глибинних екзистенційних смислів людського буття, що виходять за межі конкретного історичного часу.

⁴⁸⁵ Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій. Харків: Акта, 2008. С. 101.

Л. Балла послідовно спрямовує реципієнта до усвідомлення пріоритетності духовних засад над матеріальними спокусами. Цю ідею алегорично втілює образ двох ялинок, що ростуть поруч і одночасно підпадають під дію земного тяжіння та імпульсу до вертикального зростання. Мінімальна початкова різниця – лише один сантиметр – у перспективі часу переростає в метрову перевагу, трансформуючись у наочну модель екзистенційного вибору. Барна ідентифікує себе з деревом, яке «запізнилося» у своєму зростанні, – метафора втраченого шансу тут набуває філософської глибини, адже йдеться не про фатальність, а про відповідальність за власні рішення. Важливими є й пейзажно-символічні сцени, що супроводжують духовне пробудження героя. Епізод відвідин могили загиблого в автокатастрофі однокласника Собослаї акцентує тілесно-екзистенційний контакт персонажа з землею: Барна йде босоніж, відчуваючи ґрунт як першооснову буття. Образ бука, розщепленого блискавкою, що «співає» під подихом вітру, набуває чіткої символіки зруйнованої, але не знищеної внутрішньої величі. Показовою є фраза: «Jött minden nyomorúság legjobb gyógyírja, a dal...»⁴⁸⁶ / Прийшов найкращий лікар від усіх бід – пісня...». Мистецтво й духовний досвід постають тут формою внутрішнього спасіння.

Поступове подолання кризового стану знаменує перехід героя на вищий духовний рівень. Це узгоджується з оцінкою Людмили Лавріненко: «Письменник глибоко переймається згубною дією зниження у сучасної молоді вимог до людей, до себе, збайдужіння до того, що відбувається довкола, а тому вміло спрямовує дослідження вглиб: спонукає героїв займати недвозначні позиції щодо різних проявів несправедливості, зла, непорядності»⁴⁸⁷. Л. Балла не моралізує декларативно, а конструє ситуації, в яких персонажі змушені займати чітку етичну позицію. Певним моральним орієнтиром для Барни Фюр'єша стає постать Йожі Мігалки – колгоспного

⁴⁸⁶ Balla L. Totális fényben: Novellák, regény. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1983. O 239.

⁴⁸⁷ Лавріненко Л. За святе в душі. *Літературна Україна*. 1985. 28 листопада. № 48. С. 6.

сторожа, колишнього учасника робітничого руху й політичного в'язня. Цей персонаж репрезентує етику відповідальності, внутрішньої гідності та історичної пам'яті, виконуючи функцію мовчазного, але переконливого контрапункту до життєвої розгубленості головного героя. Принципово, що повість не має класичної розв'язки й позбавлена «щасливого кінця». Фінал, вибудований за принципом *non finito*, відкриває текст до реальності, в якій життя не замикається в завершених формах, а його проблеми тривають поза межами художнього світу. Ця відкритість надає повісті Л. Балли особливої екзистенційної напруги та актуальності, перетворюючи її на простір співдумання між автором і читачем.

Загалом типологія таких персонажів, як Барна Фюр'ес, засвідчує внутрішню тяглість художньої антропології Л. Балли упродовж 1960–1980-х років, коли письменник послідовно вибудовує модель інтелігента, поставленого в ситуацію морального вибору між внутрішньою свободою та зовнішньо нав'язаною доцільністю. Це не поодинокий образ, а стійкий варіант авторської концепції «випробуваної особистості», яку Л. Балла розгортає в різних жанрових формах – від новели до повісті. Показовим у цьому контексті є герой новели «Якби Бог так любив мене» – науковий співробітник Еміл Добош, чия екзистенційна драма також зумовлена конфліктом між раціональною адаптацією до системи та етичною самотождністю. Позитивні персонажі Л. Балли не є одновимірними носіями «правильної ідеї»: їх характеризує поліфонічна пристрасть, в якій поєднуються оптимізм, любов, сумнів і внутрішній спротив. Тому письменник системно апелює до суспільно значущих і водночас універсальних проблем, зокрема: моральної відповідальності в любовних стосунках (оповідання «Сніг» / «Нó»), історичної пам'яті та антифашистського опору (оповідання «Кожному своє» / «Jedem das Seine»), критики споживацької свідомості й фетишизації речей (оповідання «Персидський килим» / «A perzsa»). Таким чином, етичний вимір у Л. Балли завжди переважає над побутовим, а конкретна ситуація функціонує як моральна алегорія епохи.

Авторська свідомість у прозі Л. Балли не розчиняється в «іншому»: персонажі, які не належать до внутрішнього ціннісного кола оповіді, часто залишаються функціональними фігурами, позбавленими глибокої індивідуалізації. Письменник зберігає дистанцію, уникаючи повноцінного діалогу між різними культурними чи соціальними суб'єктами. Це особливо виразно простежується в оповіданні «Сніг», де пасажирами купе поїзда, що прямує від Закарпаття до Уралу, доволі умовно постають винятково угорці: голова колгоспу Іштван Койса, пілот цивільної авіації Золтан Гадар, художник Габор Дацо, журналіст Бейла Герлоці. Така однорідність соціокультурного складу персонажів знижує потенціал міждентичнісної взаємодії, адже індивідуальна та групова ідентичність існує радше в замкненому самопідтвердженні. Подібна модель оприявлення «Я» вступає у приховану суперечність із діалогічною філософією Мартіна Бубера, викладеною у програмній праці «Я і Ти» («Ich und Du», 1923). Згідно з М. Бубером, суб'єктність не є самодостатньою, а постає лише в акті зустрічі з Іншим: «Стрижнєве слово “Я–Ти” може бути виповідане тільки цілісною істотою. Зосередженість і сплавленість у цілісну істоту не може здійснитися ані через мене, ані без мене: я стаю Я, співвідносячи себе з Ти, стаючи Я, я кажу Ти. Будь-яке дійсне життя – це зустріч»⁴⁸⁸. У цьому світлі персонажний світ Л. Балли виявляє певну герметичність, що обмежує повноту діалогічного досвіду.

Накладаючи концепцію М. Бубера на міжнаціональні взаємини в художніх текстах Л. Балли, слід визнати: письменник часто залишається внутрішньо замкненим щодо «чужої» системи цінностей, навіть тоді, коли декларує багатокультурність простору. Це зумовлює структурний дисонанс між задекларованою поліетнічністю й реальною художньою взаємодією образів. Так, у повісті «Хмари без дощу» автор акцентує на багатонаціональному середовищі Ужгорода, що виявляється навіть у подвійній номінації освітнього

⁴⁸⁸ Buber M. *Ich und Du*. *Martin Buber. Das dialogische Prinzip*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1984. S. 15.

простору – офіційній і побутовій («угорська школа»⁴⁸⁹). Проте межа між «своїм» і «чужим» тут фактично нейтралізована, вона не стає джерелом ані конфлікту, ані діалогу, а отже, втрачає потенціал смислотворення. Контрастним у цьому плані є роман Бели Іллеша «Карпатська рапсодія», де досвід інакшості переживається навіть у межах однієї національної спільноти. Герой відчуває себе чужим серед своїх, і ця чужість має екзистенційний вимір: ««Мене робили смішним мій провінціальний одяг і берегівський діалект. Свій провінціальний одяг я швидко зносив, але діалект залишився... Словом, серед пештських хлопців я був чужим, а бути чужим – річ погана, болісна»⁴⁹⁰. У Л. Балли ж відсутність подібного болісного досвіду інакшості зумовлює етичну, але не повною мірою діалогічну модель світу, де моральна позиція утверджується насамперед через внутрішній монолог, а не через зустріч із радикально Іншим.

Л. Балла, апелюючи до матеріалів судового процесу над свідками Єгови, що відбувся в Ужгороді 1962 року, принципово зміщує акценти з ідеологічно зумовленої риторики про «антигуманну і ворожу народів ідеологію»⁴⁹¹ на екзистенційно-етичний вимір людського буття. Судовий процес у цьому разі не виконує функції документального джерела, а слугує пусковим механізмом художнього осмислення реальності, своєрідною матрицею для моделювання ситуації морального тиску та світоглядної дезорієнтації особистості. Таким чином, Л. Балла свідомо уникає фактографічної реконструкції подій і конкретних людських доль, натомість інтерпретує сам феномен існування людини в умовах репресивно-нормативного соціального середовища.

У центрі авторської уваги перебуває проблема формування особистості в атмосфері системної несвободи, яка фактично блокує

⁴⁸⁹ Балла Л. Хмари без дощу: Повість; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1965. С. 25.

⁴⁹⁰ Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. O. 206.

⁴⁹¹ Васовчик В. Яскраві грані таланту. До 60-річчя з дня народження Л. К. Балли. *Закарпатська правда*. 1987. № 169 (13403). 23 липня. С. 4.

самостійне утвердження індивідуальної життєвої позиції. Герой Л. Балли проходить шлях болісного внутрішнього перелому, і цей шлях оплачується надзвичайно високою ціною – втратою коханої людини, що в художній логіці твору набуває значення ініціаційної жертви. Через цю втрату відбувається радикальна переоцінка цінностей, унаслідок чого герой досягає якісно нового рівня світосприйняття, заснованого на усвідомленій моральній відповідальності та внутрішній автономії. Отже, етичне прозріння тут – наслідок екзистенційного досвіду.

Обсягом і структурною організацією репрезентованого матеріалу твір Л. Балли тяжіє до традиційного для угорської літератури жанру «kisregény» («малий», або «короткий» роман), який характеризується високою смисловою концентрацією, звуженим часово-просторовим горизонтом і фокусуванням на внутрішній еволюції героя. Українським жанровим відповідником «kisregény» умовно можна вважати повість, що, однак, не скасовує романної природи мислення автора. Тож пошуки Л. Балли у сфері романної форми цілком вписуються в типологічні тенденції угорського письменства другої половини ХХ століття, яке активно експериментувало з компресованими, але концептуально насиченими прозовими структурами. У цьому контексті показовим є зіставлення Л. Балли з його літературними ровесниками, зокрема Шандором Комоді Тотом (1923–2000) та Ференцом Шантою (1927–2008) – одним із найавторитетніших прозаїків повоєнної Угорщини. Романи Ф. Шанти «П'ята печать» («Az ötödik pecsét», 1963), «Двадцять годин» («Húsz óra», 1963), «Зрадник» («Az áruló», 1966) стали зразками нової соціально-філософської прози, в якій індивідуальна моральна позиція героя протиставляється колективному тискові історії⁴⁹². Примітний факт: роман Ф. Шанти «Двадцять годин»⁴⁹³ у 1986 році побачив світ українською мовою в перекладі С. Панька, що засвідчує рецептивну відкритість українського

⁴⁹² Schöpflin A. A magyar irodalom története a XX. Században. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 450 o.

⁴⁹³ Шанта Ф. Двадцять годин. Роман; [переклад з угор.: Сергій Панько; післям.: Кіра Шахова]. Київ: Дніпро, 1986. 168 с.

культурного простору до угорської морально-екзистенційної прози. У післямові до цього видання К. Шахова слушно наголошує, що творчість Ф. Шанти «сповнена постійних шукань – і тематичного, і філософського, і формального характеру. Це останнє – побудова нових романних структур, здатних передавати складні соціальні й психологічні конфлікти, типові й водночас неповторні своєю своєрідністю характери»⁴⁹⁴. Саме ці характеристики – інтенсивність морального конфлікту, зосередженість на внутрішньому виборі особистості, схильність до структурної компресії – є визначальними і для художньої світобудови Л. Балли.

У повісті «Хмари без дощу», яка вирізняється високою концентрацією філософських рефлексій, спрямованих на аналіз внутрішнього світу персонажів, перед читачем розгортається специфічна модель соціальної та культурної реальності, побудована за принципом етнічно однорідного мікрокосму. Ця художня реальність майже повністю насичена маркерами угорської ідентичності, що формують у тексті відчуття замкненого, самодостатнього культурного простору, в якому «своє» не потребує постійного зіставлення з «іншим». Головний герой Імре Неймет функціонує винятково в межах угорськомовного та угорськокультурного середовища, що підтверджується ретельно вибудованою системою персонажного оточення. Він навчається у школі з угорською мовою викладання, де його однокласниками є тільки угорці (Магдолна Данч, Йовжі Бенедек, Гейза Рац, Антал Дьєрке, Єне Алмаші, Жужа Сані, Тібор Фаркаш, Гізі Ревес). Професійна сфера героя також позбавлена міжетнічної взаємодії, адже він працює на складі разом з угорцем Дюлою-бачі. Навіть його залученість до релігійної спільноти єговістів не виводить героя за межі цього етнічного кола, оскільки її членами постають Ерне Неймет, Петер Бачо, Емма Сопко, Габрієлла Фазекаш, Віктор Патакі, Іца. Симптоматичним

⁴⁹⁴ Шахова К. «Двадцять годин» – роман-репортаж Ференца Шанти. *Ф. Шанта. Двадцять годин. Роман*; [переклад з угор.: Сергій Панько; післям.: Кіра Шахова]. Київ: Дніпро, 1986. С. 154.

є й читацький горизонт персонажа, обмежений угорськомовними періодичними виданнями, зокрема журналом «Élet és tudomány», що додатково закріплює ефект культурної замкненості. Відтак, у творі вибудовується майже герметична структура автообразу, яка, з імагологічного погляду, репрезентує не так реальний багатонаціональний простір Закарпаття, як авторську модель «свого світу», очищеного від конфліктних зон міжетнічної взаємодії.

Етнічна єдність угорців у повісті постає вихідною онтологічною даністю, що не потребує проблематизації. Водночас опозиція «свій / інший» у тексті не зникає повністю, але редукується до мінімальних, майже пунктирних позначень, які лише нагадують про існування полінаціонального соціального тла. Ці позначення виконують функцію слабого зв'язку із зовнішнім світом, який залишається радше абстрактним, ніж персоніфікованим. Показовим у цьому сенсі є діалог Імре з братом Віктором, де мовне питання – єдиний чітко маркований сигнал інакшості: «– І цю друкарню, Імре, – звернувся до мене брат Віктор, – влаштуєте ви з батьком і працюватимете в ній удвох. Емму Сопко знаєш? – Знаю. – Друкарня буде в її будинку. Їй ви можете у всьому довірятися. Друкувати на машинці вмієш? – Вмію на машинці з російським шрифтом. Є в нас така на складі. Я іноді стукаю на ній, коли треба якийсь звіт надрукувати. – О, тоді ти швидко навчишся друкувати й угорською мовою. Треба тільки звикнути до іншої клавіатури. Всьому цьому, а також роботі на ротаторі навчить вас брат Бачо»⁴⁹⁵. Російська мова в цьому фрагменті відіграє роль інструмента адміністративної необхідності, позбавленого символічної глибини. Отже, навіть тут «інше» редуковане до функціонального рівня і не перетворюється на повноцінного співрозмовника автообразу. Це свідчить про домінування в повісті моделі внутрішньо замкненого етнокультурного світу, який не входить у діалог, а лише дотикається до полінаціональної реальності.

⁴⁹⁵ Балла Л. Хмари без дощу: Повість; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1965. С. 59–60.

Подібні авторські стратегії в художньому мисленні Л. Балли закономірно ведуть до об'єктивізації образів, оскільки письменник послідовно уникає категоричних оцінок і нормативних суджень. Персонажі-українці не стають рупором авторської позиції й не залучаються до програмної інтерпретації українсько-угорської чи угорсько-української міжкультурної взаємодії. Вони існують у тексті радше як структурні елементи смислового середовища, позбавлені автономного світогляду. І тут доцільно апелювати не до концепції «національних образів» у її есенціалістському розумінні, а до сучасних підходів, які трактують образ як когнітивний і нарративний міст між різнорідними культурними досвідами. Так, Гомі К. Бгабга наголошує, що репрезентація Іншого в літературі найчастіше функціонує як «*interstitial figure*» – проміжна форма, яка поєднує гетерогенні культурні коди й активізує процес пізнання ідентичності через відмінність⁴⁹⁶. Саме такий тип образу – не цілісний і не замкнений, але функціонально значущий – домінує у прозі Л. Балли.

Стратегія письменника щодо моделювання «іншого» не корелює з парадигмами дискредитації (демонізації) чи екзотизації, які добре описані в імагологічній теорії⁴⁹⁷. Натомість ідеться про обережну, частково нейтралізовану проекцію ідеалізації, що стає помітною насамперед у тих випадках, коли персонажі-українці виходять за межі суто фонові присутності й набувають статусу другорядних, але функціонально дійових осіб: перший секретар окружному Катко (оповідання «Портрет»), партизан Костя (п'єса «Остання рота»), завідувач магазину Сидор (повість «Хмари без дощу»). Показово, що автор майже не вдається до розгорнутого портретування таких персонажів, обмежуючись мінімальною внутрішньою

⁴⁹⁶ Bhabha Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. P. 56–58.

⁴⁹⁷ Bakula B. *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*. В. Bakula. *Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2006. Nr 6. S. 25.

характеристикою або ситуативною дією. Їхні імена й прізвища часто подані без повної номінації, що позбавляє образи індивідуальної завершеності й водночас перетворює їх на своєрідні «точки напруги» в самосвідомості героя-угорця.

Образи українців у прозі Л. Балли вбудовані в текстову структуру як особливий тип віддзеркалення – форма прояву, часто кризового, внутрішнього стану головного персонажа. Це підтверджується низкою характерних мовних і наративних ситуацій, в яких мовна зміна або культурний зсув сигналізують момент психологічної нестабільності. Так, у новелі «Visszapillantó tükör» («Дзеркало заднього огляду», 1976) момент переходу з української мови на угорську збігається з поверненням героя до власної ідентичності осі: рахування українською, пристосоване до мови лікаря, маркує стан залежності, тоді як внутрішній акт промовляння числа угорською символізує відновлення суб'єктної цілісності:

«Meghagyták neki: csak számoljon, számoljon, amíg el nem alszik. Huszonkettőig jutott el. Még mondhatta volna azt is, hogy «huszonhárom», meg hogy «huszonnégy», mert még néhány pillanatig eszméleténél volt...

...Még azon töprengett egy pillanatig, hogy miért asszisztál itt most az anyja villogó fehérben, azután gondolatban kiejtette: «Huszonhárom». Ezt már magyarul; az előbb, az orvos nyelvéhez igazodva, ukránul számolt».⁴⁹⁸

«Йому веліли рахувати, рахувати, допоки не засне. Він дійшов до двадцяти двох. Звісно, він міг би продовжувати: «двадцять три», «двадцять чотири» – ще якусь хвилику залишався при свідомості...

...Якусь мить він гадав, чому в цій пломенистій білизні асистентом виступає його мати, а потім подумки вимовив: «двадцять три». На цей раз вже угорською, бо досі, пристосовуючись до мови лікаря, рахував по-українськи» (Переклад Олени Зимомрі).

⁴⁹⁸ Balla L. Visszapillantó tükör. Válogatott írások. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1977. O. 105.

Мова функціонує у творі як індикатор психоемоційного контролю. Подібний механізм спостерігаємо й в оповіданні «A panaszos» («Заявник», 1982), де перехід на угорську мову слугує інструментом не лише ієрархічного зближення, а й морального впливу, підкреслюючи неформальний, «свій» простір влади, з якого інший мовний код тимчасово виключається:

« – Nyugodt lehet, Turjanico elvtárs, mindent elrendezek – szól bele a kagylóba Demes most már magyarul, mert a területi tanács elnöke közben nyelvet váltott, gondolván: így talán jobban a lelkére beszélhet a fiatal beosztottjának, és már nem is Demes elvtársnak, egyszerűen «te, Gézá»-nak szólítja»⁴⁹⁹.

«Будьте певні, товаришу Туряниця, все буде гаразд, – отепер Демеш відповідає в слухавку вже угорською, бо ж голова обласної ради теж перейшов на неї, певно, гадаючи: у такий спосіб краще промовить до совісті молодого керівника, а тому й звертається вже не як до товариша Демеша, а увиразнює – «ти, Гейза». (Переклад Олени Зимомрі).

У повісті «A lemezcsattogtató» («Зойк мідної пластини», 1983) образ української дівчини Оленки / Ілонки репрезентує ще один варіант функціоналізації Іншого. Її подвійне іменування вказує на процес символічного привласнення, коли чужа ідентичність м'яко адаптується до внутрішнього світу героя, не викликаючи конфлікту, але й не зберігаючи повної автономії:

«Nekem akkor az osztályunk lányai közül egyikén sem akadt meg a szemem. A velünk tőszomszédságban levő ukrán iskolában – a mienk magyar – volt egy korunkbeli kislány, Olenka, vagyis Ilonka, akivel egy házban laktunk és gyakran összetalálkoztunk, jövet-menet. Nekem egy időre ő lett a párom, találkoztunk is, együtt jártunk ide-oda, de azután a szüleit nuis városba helyezték, én magam maradtam, és nem is nagyon igyekeztem új lánybarátot keresni»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Balla L. Totális fényben: Novellák, regény. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1983. O 132.

⁵⁰⁰ Balla L. Totális fényben: Novellák, regény. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1983. O 151.

«Втім, серед дівчат нашого класу не було такої, яка б могла мені приглянутися. Натомість в українській школі, що знаходилася поруч з нашою, угорською, вчилася одна дівчина, наша ровесниця, Оленка, або ж Ілонка, як я її називав; ми мешкали з нею в одному будинку, а тому часто перестрівалися по дорозі до чи зі школи. Якийсь час ми приятелювали з нею, ходили разом на прогулянки, але потім її батьків перевели на роботу до іншого міста; я залишився сам і не робив значних зусиль, щоб знайти нову подругу». (Переклад Олени Зимомрі).

Отже, у прозі Л. Балли Інший не постає ані як загроза, ані як екзотичний об'єкт, а радше як дзеркальна структура, через яку герой-угорець усвідомлює власні межі, втрати й кризи. Саме в цьому полягає специфіка його художньої імагології: Інший тут не говорить сам за себе, але без нього неможливе саморозуміння суб'єкта.

Проза Л. Балли вирізняється значною кількістю епізодичних сцен, в яких чітко артикулюються маркери сучасності, соціальні сигнали доби та мікросюжети міжкультурного контакту. Ці сцени не мають автономного сюжетного значення, однак відіграють принципову роль у формуванні образу світу, де співіснують різні культурні коди. Приклади взаємодії свого / іншого в художньому доробку письменника можна множити, і саме на такому фактологічно насиченому тлі стає особливо зримою специфіка міжкультурного діалогу, притаманного угорськомовній літературі Закарпаття. До речі, Чарльз Тейлор у праці «Sources of the Self» наголошує, що людське «Я» не може постати поза горизонтом інших культурних голосів, адже самоусвідомлення відбувається лише в процесі внутрішнього діалогу з альтернативними ціннісними системами⁵⁰¹. Йдеться не про пасивну толерантність до інакшості, а про активне включення іншого досвіду у власний мисленневий простір, без чого ідентичність втрачає динаміку та глибину. У такій

⁵⁰¹ Taylor Ch. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. P. 47–49.

перспективі виразно окреслюється стрижнева лінія мистецької стратегії Л. Балли: пізнавати своє через інше, а інше – через своє. Ця взаємна оптика реалізується на рівні сюжетних мікроситуацій, мовних зсувів і просторових маркерів, що формують складну конфігурацію культурного саморозуміння. Подібна стратегія виглядає закономірною з огляду на умови існування літератури національної меншини. Одножилйна, герметично замкнена система в межах такого середовища приречена на редукцію смислів і спрощення ідейно-естетичних рішень, що неодноразово підкреслювалося в сучасних дослідженнях міноритарних літератур⁵⁰². Зовнішній вплив у такому разі постає не загрозою, а джерелом нової інформації, здатної активізувати внутрішні ресурси культури. У прозі Л. Балли цей зовнішній імпульс надходить передусім із простору титульної нації – українців, що є історично й географічно закономірним. Контакт із представниками народу-сусіда зумовлений прагненням розширити коло потенційних читачів, які функціонують як умовні співрозмовники автора. Через них опосередковано трансформується й сам літературний процес, зокрема його тематичні акценти та образні структури, що в перспективі впливають і на рецепцію угорської літератури поза межами регіону.

У пошуках нової ідентичності Л. Балла не обмежується інкорпорацією культурного простору Закарпаття, адже цей ареал є для нього цілковито «своїм» – простором, де погранична свідомість не переживається як травма, а радше як форма органічної багатокодовості. Натомість виразний елемент відчуження з'являється в художніх згадках про віддалені від Закарпаття території, які маркуються як простори іншого досвіду, іншої історичної пам'яті. На рівні імагологічних локусів це реалізується через образи Києва, Львова, Запоріжжя, Харкова, а також Москви, Ленінграда, Воркути, Бреста, Ваймара, Лайпціга, Бухенвальда. Ці топоси функціонують як знакові точки історичного й екзистенційного напруження,

⁵⁰² Deleuze G., Guattari F. *Kafka: Toward a minor literature*; [translated by D. Polan]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986. P. 16–18.

що підсилюють відчуття дистанції й інакшості. Таким чином, простір у прозі Л. Балли стає насамперед смисловою категорією, де близькість і віддаленість вимірюються не кілометрами, а ступенем ідентифікації.

Л. Балла системно й усвідомлено вдається до використання іншомовної лексики, що виходить далеко за межі декоративної багатомовності або простого маркування реалій. Іншомовне слово в його прозі не витісняє власного первинного значення, натомість накладає на нього додаткову, контекстуально зумовлену смислову спрямованість. Тож у межах однієї лексичної одиниці співіснують щонайменше два семантичні вектори: внутрішньомовний і міжкультурний. Важливо, що, згідно з авторською інтенцією, таке слово повинно бути впізнаване реципієнтом саме як чуже, тобто збережене в статусі маркера інакшості. У цьому випадку мовна гетерогенність перетворюється на семіотичний механізм, який активізує читача й примушує його співвідносити різні культурні горизонти. Нерідко в прозі Л. Балли спостерігається мовна контамінація як повноцінний стилістичний прийом, що безпосередньо пов'язаний із проблемою художньої виражальності та зображальності. Зближення або навіть гібридне поєднання лексичних одиниць неспоріднених мов (угорська – українська; угорська – російська) не є випадковим, а спрямоване на розв'язання конкретного творчого завдання. Йдеться передусім про посилення комічного або іронічного ефекту, а також про загострену характеристику персонажів, чия мовна поведінка віддзеркалює внутрішню роздвоєність, соціальну маргінальність або пограничну ідентичність. У цьому сенсі «свідомість іншого» та специфіка його мовлення виконують системотворчу функцію, адже саме через них структурується художній світ твору. Подібний підхід узгоджується з положеннями сучасної соціолінгвістики й літературознавства, де багатомовність трактується як форма символічного капіталу та інструмент репрезентації влади, ієрархій і культурних асиметрій⁵⁰³.

⁵⁰³ Bourdieu P. Language and Symbolic Power. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 54–56.

Іншомовні вкраплення об'єктивно ускладнюють процес рецензії, особливо для читача, не зануреного в закарпатський мовно-культурний контекст. Це стосується насамперед книжкових видань, що побачили світ у видавництвах Угорщини, де відповідні реалії не завжди є прозорими. Показовим прикладом є книжка «Перукарня для сліпого» («Borbélyműhely a vakhoz», Будапешт, 1995), в якій густо представлені транслітеровані українські слова та словосполучення, зокрема: «nacsalsztvo» («начальство»), «csinovnyik» («чиновник»), «Gosyrogyi, romiluj» («Господи, помилуй»), «szankcionovati» («санкціонувати»), «zatverdzsuju» («затверджую»), «vsze» («все»), «privit» («привіт») тощо. Такі мовні гібриди виконують подвійну функцію: вони водночас зберігають семантичну зрозумілість і підкреслюють культурну дистанцію. Паралельно Л. Балла активно залучає латинські та німецькі мовні формули («Alma mater», «narcissus poeticus», «ordo»), німецькою («Jedem das Seine», «Goethe-Eiche»), які мають інший, значно ширший культурно-історичний резонанс. Ці слова-означники з різним конотативним діапазоном виконують функцію інтертекстуальних сигналів, додатково ідентифікуючи авторську позицію щодо зображуваних явищ і водночас вписуючи локальний досвід у загальноєвропейський культурний контекст.

У ширшій теоретичній перспективі відображення та деконструкція гетеро- й автообразів у прозі Л. Балли реалізуються через зіставлення різноспрямованих перспектив, іронічне оголення способів мислення та тематизацію суб'єктивності самого акту сприйняття дійсності. Художній текст у такому разі постає як складна автореференційна структура, що постійно коментує власні межі та умови можливості репрезентації. Докладний аналіз творчості Л. Балли дозволяє дійти висновку: персонажі з кола «своїх», одноплемінників, є для нього особливо привабливими, оскільки саме в них найвиразніше проявляється потенціал внутрішньої динаміки духовного розвитку. Разом із цим ці постаті функціонують як носії глибинних суперечностей і криз, що робить

їх не стабільними символами ідентичності, а радше процесуальними фігурами її постійного переосмислення.

Герої-угорці в прозі Л. Балли органічно вписуються у художню тканину тексту, виконуючи функцію структурних вузлів нарративу, через які вибудовується логіка оповіді та система ціннісних орієнтацій. Вони цілком відповідають вимогам сюжетної колізії, що розгортається за принципом двозначної, відкритої кінцівки, залишаючи простір для подальшого «дописування» сенсів у свідомості реципієнта. Такий прийом апелює до активної рецепції, перетворюючи читача з пасивного спостерігача на співучасника інтерпретаційної гри. У цій площині проступає естетична стратегія зіставлення протилежних суджень і образів, яка спрямована на посилення напруги смислового поля. Гра з читачем реалізується через контрастування потенційних інтерпретацій. При цьому внутрішній світ персонажів майже не містить переживання двоїстості поліетнічного середовища, в якому співіснують представники різних національностей.

Мовленнева культура героїв характеризується відносною однорідністю, яка лише епізодично переривається «голосом іншого». Цей голос не домінує і не руйнує мовну цілісність нарративу, а радше функціонує як семантичний акцент, що нагадує про багатшаровість соціокультурного простору. Втім, іншість не витісняється, не абсолютизується, що принципово відрізняє поетику Л. Балли від моделей конфліктної етнічної репрезентації. Показово, що в текстах Л. Балли відсутній акцентований спосіб номінації, який би прямо артикулював бінарну опозицію «Ми» / «Сторонні». Не реалізується також стратегія так званої «імітації чужоземного погляду», коли інша культура подається через навмисно дистанційований, екзотизований або стереотипізований фокус. Натомість домінує внутрішньо зорієнтована перспектива, що фіксує світ «ізсередини» власного культурного досвіду. Мова йде про своєрідний психологічний і культурний запобіжник проти асиміляції, якій угорська спільнота, репрезентована в художньому світі Л. Балли, чинить мовчазно стійкий опір. Ідентичність тут

відтворюється через повсякденні практики, мовну звичку та наративну нормальність.

Загалом такий спосіб художнього моделювання поліетнічного середовища цілком корелює з сучасними імагологічними підходами, які трактують образ Іншого не як дзеркальну протилежність «свого», а як реляційний культурний конструкт. Адже імагологія аналізує способи текстуального кодування та функціонування національних характеристик у межах конкретної культури. У цьому ж теоретичному руслі перебуває й позиція Дмитра Наливайка, який підкреслює: імагологічний образ Іншого (*imago*) є феноменом культури, котрий корелятивно репрезентує Іншого, зберігаючи при цьому автохтонні смислові структури культури-реципієнта⁵⁰⁴. Таку модель – ненав'язливої, внутрішньо врівноваженої репрезентації – і реалізує Л. Балла, уникаючи як жорсткої дихотомізації, так і романтизованої універсалізації іншості.

Л. Балла, як один із ключових репрезентантів угорських духовних і культурних устремлінь в Україні, відіграв системоутворювальну роль у формуванні специфічної угорсько-української субкультурної моделі, що ґрунтувалася на принципі вибіркової інтеркультурної реценції. У межах такого типу культурної взаємодії угорськомовна літературна традиція Закарпаття послідовно засвоювала окремі тематичні, образні та жанрові імпульси сусіднього українського середовища, водночас зберігаючи мовну та символічну автономію. Примітна деталь: так званий «творчий білітературалізм», тобто паралельне створення оригінальних художніх текстів двома мовами, загалом не належить до органічних складників культури угорських письменників України. Оригінальні художні твори українською мовою відсутні не лише в доробку Ласла Балли, але й у творчості Дйердя Дупки, Вілмоша Ковача, Борбали Салаї, Магди Фюзеші, Деже Ченгері, що дозволяє говорити про принципову мовну одноманітність як форму культурної

⁵⁰⁴ Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2006. С. 102.

самоконсервації. Ця закономірність поширюється й на наступне покоління письменницької родини, зокрема на Кароя Баллу та Єву Берніцкі, які разом із Л. Баллою утворюють самодостатній «острівець» угорськомовного літературного письма в межах однієї сім'ї. Водночас їхню творчість не можна трактувати як спадкоємну в естетичному чи поетикальному сенсі. Як аргументовано зазначив сам Л. Балла, йдеться радше про паралельне співіснування різних літературних стратегій, а не про родинну школу чи традицію: «...і Карой, і Єва – це представники літератури абсолютно іншого напрямку, іншого погляду на літературу. Я б не сказав, що є певні родинні традиції. І мені видається, що це добре. Усі йдуть своїм шляхом». До речі, всі названі автори вільно володіли українською мовою, однак реалізували це знання не в оригінальному письмі, а насамперед у перекладацькій діяльності. Саме переклад стає тут ключовим механізмом міжкультурної медіації, що відповідає моделі «одномовної творчості – двомовної рецепції»⁵⁰⁵. Окрім перекладів самого Л. Балли, особливої уваги заслуговує діяльність Борбали Салаї, яка послідовно формувала угорськомовний образ української класичної та модерної літератури, насамперед для дитячої та юнацької аудиторії. Як авторка низки поетичних збірок для дітей – зокрема «Веселі метелики» («Dongó Dani Danája», 1969), «Забавна карусель» («Hinta-palinta», 1973), «Веселі дзвіночки» («Giling-galang csengettyű», 1980), «Зіроньки» («Őrködő csillagok», 1983), «Шипшина зацвіла» («Csipkebokor, csipkeág», 1986) – вона поєднала власну поетику з активною перекладацькою практикою. Так, Б. Салаї запропонувала угорськомовному читачеві інтерпретації канонічних українських текстів: повісті Івана Франка «Борислав сміється», роману Михайла Томчания «Жменяки», новел Василя Стефаника й Михайла Коцюбинського, а також поезії Павла Тичини, Володимира Сосюри, Максима Рильського, Наталії Забіли.

⁵⁰⁵ Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies [Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, 1990. P. 46–49.

Ефективність дискурсу українсько-угорської літературної взаємодії у творчості Л. Балли визначається насамперед активним характером художньої рецепції іншомовного та іншокультурного матеріалу. Пасивне засвоєння «чужого» – мовного, образного, історичного – послідовно трансформується в акт предметного творчого чину, внаслідок якого чужа культурна матерія проходить стадію художнього перетворення й набуває нової функціональності в межах авторського світу. На цьому етапі формується нова комунікативна площина, що не зводиться до простого віддзеркалення реальності, а постає як автономний простір смислотворення. Для цієї площини характерне неординарне бачення світу, вкорінене в особистому досвіді автора та його екзистенційному переживанні історії. Л. Балла принципово дистанціюється від опори на національні стереотипи, які, за класичним визначенням В. Ліппмана, функціонують як спрощені когнітивні матриці, що передують безпосередньому досвіду пізнання⁵⁰⁶. У сучасній гуманітарній оптиці такі стереотипи трактуються також як інтертекстуальні конструкти, успадковані від попередньої традиції, які здатні консервувати уявлення про Іншого⁵⁰⁷.

Художня стратегія Л. Балли ґрунтується на безпосередньому спостереженні дійсності, що дозволяє уникати редукції складних соціокультурних процесів до знакових кліше. Розширення художнього контексту відбувається як за рахунок фактичного матеріалу, зокрема автобіографічних, історичних та соціальних нашарувань, так і завдяки активній творчій уяві, яка поєднує емпіричне з рефлексивним. Глибини культурного та суспільно-політичного простору, в межах якого функціонує угорська меншина Закарпаття як специфічна форма колективної ідентичності, органічно пов'язані із категорією пограниччя, що в сучасній гуманітаристиці осмислюється як динамічний стан постійного перебування

⁵⁰⁶ Lippmann W. *Public Opinion*. Minneapolis: Filiquarian Pub Llc, 2007. P. 79–81.

⁵⁰⁷ Будний В., Льницький М. *Порівняльне літературознавство: Підручник*. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. С. 360.

“між” – між епохами, культурами, мовами, стилями та системами цінностей⁵⁰⁸. Погранична свідомість у цьому сенсі продукує підвищену чутливість до історичних зламів і культурних трансферів. Відтак, творчість Л. Балли закономірно викликала помітний резонанс в Угорщині, де вона була сприйнята як автентичне художнє свідчення досвіду «зовнішньої» угорськості. Показовою є рецепція трьох масштабних прозових полотен Л. Балли – «Кого любить, того й карає», «Велике ніщо», «Зустрінуться в неосяжності». Відомий угорський літературознавець Ласло Міклош Мезей, аналізуючи ці тексти, наголосив, що роман «Кого любить, того й карає» функціонує як художній екскурс в історію угорської меншини Закарпаття в період 1944–1953 років, причому ключові події подані крізь призму індивідуальної пам’яті головного героя – Бейли Герлоці⁵⁰⁹. Істотним є те, що образ Бейли Герлоці значною мірою функціонує як авторське alter ego. Апеляція до пам’яті про дитинство та юність, поєднана з ретроспективним осмисленням досвіду зрілості, дозволяє письменникові зберігати внутрішню автономію в соціальному просторі, де титульна нація є іншою. Пам’ять у цьому випадку виступає засобом самозбереження ідентичності. Звідси випливає принципова авторська установка – прагнення «об’єктивно описати тогочасну дійсність»⁵¹⁰, але не з позиції зовнішнього спостерігача, а очима представника закарпатсько-угорської інтелігенції, для якого історія є прожитим досвідом.

Осердя художнього доробку Л. Балли формує щільна національно-етнографічна тканина, яка виконує світоглядно-конструктивну функцію. У поетичних і прозових текстах митця системно з’являються так звані «адресні» імена – маркери культурної тяглості та історичної самосвідомості. Ці імена репрезентують як віддалені епохи, так і відносно сучасний період, формуючи

⁵⁰⁸ Петриченко Н. Г. Наративно-жанрова специфіка української, польської, російської прози першої половини 19 ст. : Дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05. Київ: КНУТШ, 2010. С. 102.

⁵⁰⁹ Mezey L. M. Kárpátaljai sorstrilógia. *Hitel*. 1995. Június. 6. sz. O. 101.

⁵¹⁰ Balla L. *Azt bünteti, kit szeret*. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. O. 7.

вертикаль національної пам'яті. У структурі текстів безпосередньо або на рівні тонкої алюзії актуалізуються постаті Аттіли, Есе Тамаша, Яноша Сапояї, Міклоша Містотфалуші Кіша, Шандора Петефі, Яноша Араня, Лайоша Кошута, Ференца Кельчеї, Пала Сіней-Мерше, Імре Мадача, Мігая Бабича, Руді Фекете, Бели Ілеша, Мате Залки, Антала Гідаша, Дюли Йїєша, а також канонічні літературні образи угорської традиції – Витязь Янош, Міклош Толді. Ці постаті та образи у художньому світі Л. Балли грають роль символічних носіїв «совісті угорця», вони стають своєрідними «зв'язковими» у процесі трансляції й переосмислення традиції на різних географічних і політичних теренах проживання угорців. Таким чином у текстах артикулюється стратегія збереження й закріплення історичної пам'яті етносу. Водночас Л. Балла не замикається в межах виключно угорського історико-культурного канону. У його текстах наявні й постаті аналогічного символічного плану з українського культурного простору, зокрема Тарас Шевченко, Гнат Рошкович, Павло Тичина, Августин Волошин, Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі, Федір Манайло, Петро Лінтур, Іван Туряниця, Володимир Гошовський. Їхня присутність суттєво впливає на формування позитивного й багатовимірного збірного портрета українців, що протистоїть редуktivним етнічним уявленням. Впадає в око й педагогічний вимір цієї міжкультурної взаємодії. Для Ілони Тор – героїні книжки «За завтрашню радість» («A holnap ögöméért», 1961) – справжнім морально-практичним взірцем постає Антон Макаренко, чия педагогічна система сприймається не догматично, а як живий інструмент соціального й особистісного формування. Ілона Тор активно втілює ці принципи у шкільному середовищі села Велика Добронь, де у 1952–1963 роках директором був письменник і колега Л. Балли – Деже Ченгері, що надає художньому образу додаткової історичної достовірності.

Попри те, що в художньому світі Л. Балли низка імагологічних ознак має гібридний, перехідний характер, домінує стратегія акцентування самотності власного етносу, його внутрішньої цілісності та історичної тяглості. Ідеться не про ізоляціонізм, а про

символічне самовизначення, спрямоване на виявлення інтегральних чинників культурної ідентичності угорців Закарпаття. Відчутний і благодіючий вплив на поетичну тканину Л. Балли справляють мотиви угорських народних пісень і фольклору, що постають як «незаписані ментефакти» колективної пам'яті (Е.-К. Кьонгас Маранта)⁵¹¹. Фольклорні елементи виконують смислотворчу функцію, забезпечуючи логічну завершеність сюжетних ліній та поглиблення філософського виміру текстів. У цьому зв'язку особливо важливу роль відіграють вдало інкорпоровані прислів'я, приказки, формули пісенної творчості, які активізують асоціативну пам'ять читача. Цю особливість точно зафіксував ще 1957 року Ю. Шкробинець, зауваживши, що поет уникає механічного наслідування фольклору й натомість іде шляхом творчого осмислення його духу, насичуючи власні тексти ідеями нового часу⁵¹². Показовим прикладом такої смислової трансформації є переосмислення відомого прислів'я «одна ластівка весни не зробить» («egy fecske nem csinál tavaszt») у поезії «Ластівко, ластівко...» («Fecskemadár, fecskemadár...») ⁵¹³. У Л. Балли цей фразеологізм втрачає фаталістичний підтекст і набуває діалектичного звучання, підкреслюючи безперервність і колективність життєвого процесу:

*Nem hoz nyarat egy szál fecske,
s nem is visz. A házereszre
százan gyűltek, ha nem ezren,
díszes frakkban, fecskemezben...*⁵¹⁴

У перекладі М. Ігнатенка збережено головний семантичний зсув оригіналу, що особливо важливо з імагологічного погляду,

⁵¹¹ Köngäs Maranda E.-K. Folklore and Cultural Identity. New York: Arno Press, 1980. 536 p.

⁵¹² Шкробинець Ю. Слово угорського поета. *Закарпатська правда*. 1957. 4 січня. № 4108. С. 3.

⁵¹³ Шкробинець Ю. Слово угорського поета. *Закарпатська правда*. 1957. 4 січня. № 4108. С. 3.

⁵¹⁴ Bakó László. Rohanó évek sodrában. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. O. 87.

адже він фіксує зміну індивідуалістичної моделі сприйняття світу на колективну:

*Не приносить літа ластівка єдина.
Та й не забирає літа ластівчина...
Вже сидять гуртками всюди на дахах
Ластівки поважні в чорних піджачках...⁵¹⁵*

Особливої семантичної й образної контурності у поетичних і прозових творах Л. Балли набувають реалії матеріальної та духовної культури, збережені в оригінальній угорськомовній формі або з мінімальною адаптацією. Йдеться, зокрема, про топоніми («Vihorlát» – гора Вігорлат; «Hortobágy» – степовий регіон Угорщини), традиційні міри й предмети побуту («hold» – гольд як одиниця вимірювання землі, 0,57 га; «rétes» – рейтеш, багат шарове тістечко), жанрові номінації («virágdal» – «квіткава пісня» як архаїчний різновид інтимної та пейзажної лірики), пареміологічні формули («aki mer, az nyer!» – «Хто відважний, той перемагає!»), а також усталені формули мовленнєвого етикету («szervusz» – «сервус», «привіт»; «éljen!» – «хай живе!»; «a kezét csókolom» – «цілую ручки»; «jó szerencsét!» – «хай щастить вам!»). Ці елементи наділені значно ширшою функцією, ніж локальний колорит: вони формують щільну мережу культурних маркерів, через які художній текст транслює уявний образ Угорщини як Вітчизни, закорінений у щоденному досвіді, колективній пам'яті та символічному мисленні. Аналогічний масив образів активує механізми асоціативного сприйняття угорськомовного реципієнта, який мимоволі зчитує ці реалії як знаки «свого» простору. Важливо, що асоціативність тут функціонує в розширеному імагологічному сенсі: образ Малої Батьківщини (Закарпаття) органічно накладається на образ Великої Батьківщини (Угорщина), утворюючи єдине уявне культурне поле. Таке поєднання не є механічним, воно ґрунтується на досвіді пограниччя, де локальне й національне постійно взаємодіють.

⁵¹⁵ Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. С. 41.

Єдність митця з угорським світом на рівні усвідомлення його відмінності від народів-сусідів має чітко концептуальний характер. Вона реалізується як форма культурної саморефлексії, що дозволяє зберегти ідентичність у поліетнічному середовищі. У цьому сенсі творчість Л. Балли постає як високий рівень символічної інтеграції спільноти, яка не нівелює відмінностей, а об'єднує локальні громади на основі спільної пам'яті, мови й традиції. Отже, реалії у художньому світі Л. Балли слід розглядати як ключові елементи імагінативної географії, що забезпечують цілісність образу угорського світу в Закарпатті та водночас вписують його в ширший європейський контекст осмислення простору, ідентичності й культурної тяглості.

* * *

Художній досвід Л. Балли – синтетичний феномен, що інтегрує провідні можливості угорськомовного літературного процесу в Україні другої половини ХХ століття та водночас репрезентує його як окрему, самодостатню культурну підсистему. Йдеться не лише про участь у регіональному літературному русі, а про свідому модель художнього самопозиціонування, в якій література виконує функцію простору збереження й артикуляції колективної ідентичності. Світосприйняття письменника узгоджується з практикою імагологічного самоствердження, де автообраз угорця Закарпаття вибудовується через поглиблену самоінтерпретацію власного культурного досвіду.

Аналіз художньої світобудови у різножанрових текстах Л. Балли з урахуванням чинників міжкультурної компетентності створює надійне методологічне підґрунтя для осмислення українсько-угорського літературного дискурсу другої половини ХХ століття. Такий підхід дозволяє розглядати тексти як комунікативні моделі співіснування культур, в яких авто- та гетеро-образи перебувають у динамічній взаємодії. Осмислення цих образів у доробку письменника сприяє виробленню адекватних рецептивних стратегій для інтерпретації творчості угорськомовних авторів України

в ширшому центральноєвропейському культурному контексті. Імагологічний аналіз у цьому випадку ґрунтується на об'єктивованих оцінках, тобто на виявленні повторюваних образних структур, наративних стратегій та символічних кодів.

За допомогою системи національно маркованих імагологічних знаків Л. Балла як автор відтворює предметну й емоційну чутливість життєвого світу угорців Закарпаття. Образ у його текстах виконує структуротворчу функцію: він організовує мистецьку дійсність, репрезентуючи гармонійні або дисгармонійні стани переживання, що, своєю чергою, породжує ефект двоїстості. Ця двоїстість не є проявом внутрішньої роздвоєності персонажа, а радше формою художньої напруги між стабільністю традиції та викликами історичного часу. Сенс такої двоїстості спрямований на принципову переорієнтацію аналітичної уваги з опису статичної ситуації на осмислення події як носія смислу. Подієвість у текстах Л. Балли має екзистенційний характер: вона виявляється у щоденних, на перший погляд непомітних, але культурно значущих ситуативних конструкціях із життя угорського народу. Саме в них актуалізується досвід пограниччя, пам'яті та морального вибору, що перетворює приватне на репрезентативне, а локальне – на символічно універсальне.

Крізь систему художніх образів, сформовану на тлі власних уявлень про нормативну поведінку та етичну доцільність, Л. Балла послідовно осмислює ідентичнісне розташування особистості й спільноти у багатовимірному культурному просторі. Йдеться про процесуальне моделювання стабільної ідентичності, що відбувається у взаємодії з історичним часом, соціальними викликами та культурними кодами середовища проживання. Відтак, розуміння змісту окремих творів письменника часто спричиняє множинність інтерпретацій, особливо якщо аналізувати глосарій уживаних понять і художніх підходів до репрезентації тогочасної дійсності. На відстані часу ці смислові структури виявляють ефект семантичної двозначності, що зумовлено докорінними, але закономірними трансформаціями суспільного характеру та культурної

чутливості реципієнта. У цьому аспекті тексти Л. Балли функціонують як «відкриті структури», здатні до повторного переосмислення залежно від історичного контексту прочитання, що відповідає сучасному розумінню літератури як динамічного поля значень. Сенси визначальних національних образів у духовних змаганнях митця набувають феноменальних виражально-зображувальних проривів, оскільки в них кристалізується специфічний спосіб творчого мислення й авторського бачення життєвих обставин, притаманний досвіду пограниччя.

Вагому роль у творчій діяльності Л. Балли відіграє чинник спонукальності, що ґрунтується на системі символічних проєкцій, які перетворюють емпіричну дійсність на художньо осмислений простір. Ці проєкції проходять крізь фільтр авторської свідомості, де факти набувають знакового статусу й включаються в ширші культурні та історичні наративи. У цьому полягає механізм художньої трансформації дійсності, характерний для модерного письма.

Аналіз корпусу текстів Л. Балли засвідчує, що залежно від зміни історичних обставин і соціальних напружень митець активізував різні жанрові моделі – поетичну, малоепічну чи романну. У цьому плані жанр виконує функцію смислової «рамки», яка інтегрує життєвий досвід автора, його пам'ять, травматичні переживання та моральні рефлексії. Ця жанрова рамка визначає як обсяг і композицію тексту, так і принципи внутрішньої організації наративу, зокрема ритм оповіді, ступінь авторської присутності, характер фокалізації та інтенсивність символічного навантаження. У підсумку жанр у Л. Балли постає як інструмент когнітивного й етичного осмислення реальності, що забезпечує єдність художньої форми та світоглядного змісту.

У різножанровому корпусі текстів Л. Балли – поезії, малої прози, драматургії та романних форм – системно зафіксовано ключові історичні потрясіння ХХ століття, які визначальним чином вплинули на формування духовних координат і ціннісних орієнтирів угорців, змушених жити поза межами своєї національної держави. Мова йде не лише про політичні катаклізми (зміни кордонів,

воєнні та повоєнні трансформації, ідеологічний тиск), а й про довготривалі наслідки культурної маргіналізації, що породжували відчуття екзистенційної нестабільності й потребу в самозбереженні ідентичності. Письменник послідовно оприявнює соціальні й культурні обставини, які спричинили вимушену ізоляцію або ж усвідомлену самоізоляцію численної угорської спільноти в поліетнічному середовищі, підкреслюючи, що цей процес не був актом добровільного відмежування, а радше формою захисної реакції на асиміляційні загрози. За таких умов художнє письмо Л. Балли тяжіє до реалістичної оптики, оскільки лише реалістичне моделювання повсякденності дозволяло зберегти автентичність досвіду меншини та уникнути ідеологічної спрощеності. Водночас у текстах митця виразно проступає латентний мотив «тіні страждання», який не редукується до прямої травматичної нарації, а функціонує як фоновий емоційно-екзистенційний реєстр. Цей мотив актуалізує стратегії виживання, адаптації та внутрішньої мобілізації спільноти, що надає художньому світові Л. Балли етичної напруги й гуманістичної глибини.

Імагологічна парадигма художнього ландшафту Л. Балли постає як ієрархічно впорядкована та внутрішньо послідовна система образів, в якій чітко розрізняються рівні автообразу, гетерообразу та їхніх перехресних проєкцій. Така структурованість дозволила письменникові уникнути хаотичних або взаємно нейтралізуючих смислових опозицій, що могли б децентрувати міжтекстуальні зв'язки й зруйнувати цілісність наративного світу. Принципово важливим у цій системі є те, що домінантною виявляється не стільки когнітивна інтерпретація подій і явищ, скільки їхня ціннісна оцінка – позитивна або негативна, яка визначає етичний вектор оповіді. Таким чином, імагологічні образи у творчості Л. Балли виконують нормативну функцію, формуючи моральну карту світу угорської меншини та задаючи рамки допустимого й неприйняттого.

Автоімагологія творчості Ласла Балли: діалог про ідентичність, пам'ять і слово

Чільне, концептуально визначальне місце в хроніці угорсько-українських літературних взаємодій другої половини ХХ – початку ХХІ століття посідає постать Ласла Балли як письменника пограниччя, чия творчість формується на перетині кількох культурних, мовних і національних горизонтів. Його художня практика засвідчує факт співіснування різних національних образів світу, їхню активну взаємодію, взаємне коригування та переосмислення, що відповідає сучасному розумінню імагології як динамічної моделі міжкультурної репрезентації. Утвердження множинності національних образів світу в творчості Л. Балли відбувається не декларативно, а через художньо переконливі моделі сприйняття реальності, що ґрунтуються на особистому досвіді, історичній пам'яті та культурній рефлексії. Його слово функціонує як форма культурного свідчення, в якому індивідуальний погляд трансформується в узагальнений образ доби, середовища, ментальності. Ця здатність поєднувати приватне й колективне визначає Л. Баллу як майстра художнього спостереження й глибокого осмислення життєвих явищ.

Позиція Л. Балли охоплює цілий спектр творчих устремлень і практик, які взаємодіють між собою та формують цілісну авторську модель світу. Йдеться не лише про його досягнення як прозаїка й поета, а й про активну діяльність у сфері перекладу, публіцистики, журналістики, видавничої справи, а також пластичних мистецтв, що істотно розширює семіотичний простір його творчості. Така багатовекторність є типовою для авторів поліетнічного культурного простору й корелює з імагологічним принципом міждисциплінарності. Саме з'ясуванню окремих проблемних питань, що закономірно виникають у процесі рецепції

багатогранної творчості Л. Балли в імагологічному ракурсі, й покликане це інтерв'ю.

Свідомий вибір інтерв'юальної форми зумовлений тим, що вона фіксує пріоритетні смислові акценти самого Л. Балли як носія й творця національних образів, пов'язаних із багатою культурною традицією угорського народу в українському контексті. Такі формулювання дозволяють реконструювати логіку авторської саморепрезентації та механізми формування його художнього світу зсередини, без зовнішнього редукаціонізму. У цьому сенсі інтерв'ю виконує функцію методологічного «ключа» до інтерпретації прози, поезії й публіцистики письменника, водночас демонструючи, як індивідуальна авторська свідомість стає осердям імагологічної моделі поліетнічного літературного простору.

Так судилося, що подане інтерв'ю стало останнім публічним висловлюванням письменника, своєрідним підсумком його творчих і світоглядних шукань. Від 28 жовтня 2010 року Ласло Балла перебуває за межею Вічності, а зафіксоване в цьому діалозі слово набуває додаткового виміру – значення духовного заповіту митця, в якому концентруються ключові імагологічні, культурні та ідентифікаційні сенси його спадщини.

О. З.: Шановний Ласле Карловичу, 23 липня 2007 року шанувальники Вашої творчості відзначили вісімдесяту річницю від дня Вашого народження. Звідси – питання: яким постає життєвий шлях Ласла Балли, автора повісті «Хмари без дощу» у фактах, подіях, устремліннях? Що судилося пережили на різних життєвих зупинках, якщо ретроспективно повернутися в епоху, яка мала місце кілька десятиліть тому?

Л. Б.: Що ж, відповідь на Ваше запитання видається мені такою. Головні віхи мого життєвого та творчого шляху проступають зі сторінок збірки мемуарів «Кухня неможливої людини» («Szegény ember vízzel főz», 2002). Ця книжка охоплює часовий відрізок довжиною в сорок літ – від 1947 року, коли розпочав працювати у газеті «Закарпатська правда», і до виходу на пенсію у 1987-му. Тому свою відповідь на Ваше запитання свідомо не буду ватиму на тих подіях,

що відбувалися упродовж цієї, сказати б, епохи. До речі, згадане Вами широке прозове полотно «Хмари без дощу» («Meddőfelhők regénye», 1964) не оцінюю як художньо довершене. Цей твір не є вершинним акордом мого доробку, бо і до, і після його появи можна б виокремити інші зразки моєї прози. Вважаю, що на повен голос як романіст я розкрився у циклі творів романної форми під загальною назвою «Зустрінуться в неосяжності» («A végtelenben találkoznak», 1994). З цього циклу найбільш улюблені мої романи – «Ааронове благословення» («Ároni áldás», 1996) та «На грані буття» («A lét határán», 2001).

Відносно часу, який передує 1947-му рокові, можу розповісти про наступні факти. Ще понад століття тому предки мого батька належали до духовенства реформатської церкви. Вони виконували місію церковних дяків-навчителів, тобто були тими, «які вимолюють» кращу долю. Свою службу вони несли у селах, у церквах яких не було діючого духівника. Тут вони вчили селян дотримувалися церковних обрядів, виголошуючи проповіді. Власне, мову веду передусім про діда мого батька Ендре Баллу та його дружину Борбалу Шолтес. Їхні образи – спогади з далекого дитинства – увічнені у збірці новел, етюдів і повістей «Осінні тополі» («Őszi nyárfák», 2007). З боку матері мої пращурі були промисловцями з німецьким корінням. Мій дід, Яров Янош Кошан, був палітурником і мав власну друкарню. Натомість батьки моєї бабусі Марії Грус були кравцями і мешкали у багатонаціональному місті Ливче (нині – Словаччина; словац. Левоча, німец. Лойчай – О. З.). Ось чому німецька мова у нашій родині не вважалася іноземною. Що стосується мого батька Кароя Балли, то його пам'яті присвячений етюд «Батьківський спадок» («Arai ögökség») у вже згадуваній збірці «Осінні тополі». Тут міститься чимало фактів як про нього зокрема, так і про родину загалом. До цього можу додати, що моє рідне село Павловці над Угом, зображене у цьому етюді на тлі подій, які назавжди залишилися в моєму серці й спричинили глибоку душевну травму. Ідеться про виселення нашої родини у 1939 році. Від того часу я навіть і не бував там, хоча це всього двадцять

кілометрів від Ужгорода. До слова, після моменту зловісного переселення цей рік видавався особливо сприятливим для мого батька. Він тривалий час залишався без місця роботи. 1942 року він став головним нотаріусом спочатку у Собранцях, а потім у Корчаві, що у Словаччині. До 1939 року, як відомо, це була територія Угорщини. Про перипетії життя моєї сім'ї у 1944–1945 рр. читач може довідатися з етюду «Коли я був помічником нотаріуса» («Amikor én segédjegyző voltam»). Від осені 1944-го ми вже проживали в Ужгороді. Тут мій батько не міг влаштуватись на роботу за спеціальністю, тобто посісти адміністративну посаду. Адже ні української, ні російської мов він не знав. Тому майже дванадцять років був без постійної роботи. У 1956 році йому вдалося влаштуватися технічним художником у конструкторському бюро, оскільки мав хист до малювання. Таким чином, матеріальне становище було скрутним. Моя мати Марія Яров, яка свого часу закінчила торгівельну академію, ніколи не працювала, бо присвятила себе родині.

Де довелося Вам вчитися, здобувати освіту? Назвіть, будь ласка, Ваших вчителів – шкільних, педагогів вищої школи, а також тих, яких можна назвати вчителями у творчості?

Гімназійну освіту здобував спочатку у Кошці, бо за чеської влади в Ужгороді не було угорської гімназії. Згодом продовжував студії вже у місті над Ужем, а відтак – у Кішварді. У Кішварді я був самоуком, сюди ходив тільки іспити складати. Тому про це годі щось казати. До речі, ужгородська гімназія ім. Другетів, де пройшла переважна частина мого навчання, була відомим освітнім осередком. 3-поміж гімназій вона посідала третє місце на державних конкурсах. Тут я мав таких визначних педагогів, як біолог Шандор Грабар, астроном Еміль Пеллеї, мовознавець Ондраш Мартінко, математик Барна Сейнассі. Прагну виокремити ім'я Міклоша Чепке – учителя угорської мови та літератури, який дав мені поштовх шукати себе на ниві словесності. Ще будучи учнем цієї гімназії, я робив творчі проби пера. Тоді ж почав публікуватися, створив студентську газету для середньої школи, був літературним секретарем. Іншими словами, у гімназії ім. Другетів сформувався Ласло

Балла як майбутній літературний редактор. Наступна зупинка у навчанні була доволі своєрідною. Нетривалий час в Ужгороді існувала академія мистецтв. Цікава деталь: таблицю з назвою навчального осередку власноруч намалював його ректор Адальберт Ерделі. Пізніше академію закрили, а в її стінах відкрилося професійно-технічне училище. Тут викладали деякі її випускники, зокрема, Василь Габда (1925–2003) та Юлій Сташко (1923–1998). Ті ж, хто розпочав навчання в академії, але не закінчили, то продовжували навчання в училищі. Це стосувалося й мене з братом Павлом. В училищі на мене помітно вплинули такі вчителі, як Адальберт Ерделі, Йосип Бокшай, Федір Манайло. Довелося також складати іспити у формі екстерну в університеті міста Пейч. До цього я хотів би додати: з боку письменників я не мав конкретного учителя. Завжди намагався йти своїм шляхом, не наслідуючи певний взірець.

Відомо: Ласло Балла належить до письменників України. Адже Ви – член Національної спілки письменників України. Щоправда, Ви творите угорською мовою. І Ваша творчість – це своєрідний імагологічний пейзаж, що дає можливість зрозуміти традиції неспоріднених народів, якими є угорці та українці. Звідки впливає Ваша особистісна спрямованість, на тлі якої так плідотворно розгортається взаємодія різних національних культур?

Можливо, варто б розпочати відповідь на Ваше цікаве запитання передусім з того, що вважаю хибним таке поширене формулювання, як «український угорськомовний письменник». Я був би «український», якщо б писав українською мовою. Натомість схильний до наступного визначення: угорський письменник, який проживає в Україні, а ще точніше – закарпатський угорський письменник. Незгоду викликає й те, що моя творчість – це «сполука традицій неспоріднених народів». Наголошу: у другій половині 1940-х рр. я вже сформувався як письменник-особистість. Українську і російську мови почав вивчати після 1945 року. Минули роки перш, ніж почав читати художні твори цими мовами. Звісно, багато представників українського, а також російського

письменства вважаю визначними. Тому з такою радістю перекладаю їхні твори – поетичні та прозові. Але не думаю, що вони вплинули на мене як письменника, бо належу до іншої школи. Ще до двадцятирічного віку перечитав найбільш значимі твори світової літератури. На початку свого творчого шляху мене особливо захопила французька класична література. Тут назвати б імена Оноре де Бальзака, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Еміля Золя. Коли ж я дійшов до новітньої літератури, то мою увагу привернули передусім зразки американського та вже згаданого французького письменства з-під пера Сінклера Люїса, Ернеста Гемінгвея, Ромена Роллана, Рожера Мартіна ду Гарда. Сьогодні пов'язую свої духовні устремління з річизцем, що в'яже названі імена.

Читаючи Ваші прозові та поетичні твори, впадає в око Ваша особлива толерантність з проєкцією на державотворчі (угорський) й недержавотворчі (український, словацький – у минулому) народи?

Зізнаюсь: у той час, коли мій ріднокрай належав до Угорщини, моя родина дуже радо вітала цей факт. Передусім це позначалося на добробуті, а особисто переді мною відкривалися великі перспективи. Щоправда, наше щастя було затьмарене приходом до влади Ференца Салоші (ідейний і політичний керівник націонал-соціалістичної партії Угорщини, публічно страчений у Будапешті 12 березня 1946 року – О. З.). Путч минув у жахливих переживаннях. Ми глибоко засуджували переслідування євреїв. Щодо введення військ Радянського Союзу, а відтак – наступних подій, пов'язаних із цим, то я сприйняв це цілком від'ємно. І на це було багато причин: родина втратила усталений спосіб існування, депортація угорців, заборона викладання угорською мовою в середніх школах (до речі, перша аналогічна школа відкрилася тільки через десять років після зазначених подій). Останнє особливо боляче зачепило мене. Тоді я ще не дійшов до випускних іспитів, а вдома не міг продовжувати навчання рідною мовою – угорською. Ось чому доля привела мене в Угорщину. Життя було насправду важким та сповненим пригод. Вони лягли в основу етюд «Зелена

паприка у Кішварді» («Zöldpaprika Kisvárdán») зі збірки малої прози «Самотні золоті дощики» («Árva aranyesők», 2004). Водночас я готувався до духовного призначення – данина родинним традиціям. Дебреценський єпископ запропонував мені навіть за рахунок церкви навчатись теології у голландському місті Утрехт, оскільки я відігравав важливу роль у реформатському молодіжному русі. Але ця нагода залишилася невикористаною з об'єктивних причин. Я переживав за свої амбіції як словесника, бо ж за тих умов я наче впав у колодязь. Адже на той час вже публікувався, отримував літературні нагороди. Після війни певний час не хотів висловлюватись як письменник; певним чином я мав внутрішній протест проти нової влади. Тим паче, що угорською друкуватися й не було можливості. Згодом, коли у Радянському Союзі почали з'являтися книжки угорською (перекладали передусім праці Сталіна та Леніна з російської мови), я таки зважився відіслати видавцеві мій роман «Ельза». Попри усвідомлення того факту, що твір написаний не в дусі панівної ідеології, я наївно сподівався на його публікацію. Відмовили з чіткою мотивацією: «не відповідає вимогам соціалістичного реалізму». Я знову відступив. Але згодом почав замислюватись над словами Ісуса Христа про те, що талант не можна марнувати, закопувати в землю. Зрозуміло, за таких обставин ступити на літературну ниву можна було тільки в тому випадку, якщо б почав писати згідно офіційним доктринам. Почав з віршів, бо у прозі мені було складніше перелаштуватись. І справді, мої поезії таки з'явилися. Щоправда, у перекладах російською або українською мовами. Тільки 1951 року світ побачила угорськомовна поетична збірка «Співай голосніше!» («Zengj hangosabban!»). Таким чином, був здійснений прецедент: це – був перший друкований знак угорської літератури в Закарпатті. Він, як на мій погляд, відкрив шлях і для інших авторів. До того, щоб моя публікація з'явилася, приклав інтелектуальні зусилля Юрій Гойда (1919–1955). До речі, автор збірки поезій «Люди моєї землі» симпатизував угорцям і вже знав мене як угорськомовного письменника. Згодом за рекомендацією Ю. Гойди, Ф. Потушняка

та П. Лінтура мене прийняли до лав членів Спілки письменників України. Наголошу ще раз: для того, щоб друкуватися, мені треба було спочатку навчитися писати російською мовою. А це був великий крок назад у порівнянні з тим, які вірші я писав до 1944 року. Про це йдеться, зокрема, у післямові до поетичної збірки «Сліпий політ» («Vakrepülés», 2006).

Ласло Балла – поет, прозаїк, перекладач, журналіст. Було б цікаво почути голос Ласла Балли як від імені цього «квартету», так і від кожного – з наявних творчих іпостасей – зокрема. Іншими словами, де Вам вдалося самореалізуватися найповніше?

Чи вдалося мені справдитися як письменникові? Відповідаю: ні. Не вистачає тих років, що провів, поневіряючись у пошуках соціалістичного реалізму у документах життя та його ілюстраціях. У той час зазнала деформації моя авторська позиція, зменшилося уміння створювати художні образи. Коли ж стало можливим відійти від офіційних догматів, то ще багато років відчував вплив схематизму. Він паралізував і ті мої праці, які писав «для шухляди». Адже упродовж усієї професійної діяльності я потай творив і такі речі, що гостро відрізнялися від панівної ідеології. Довго не міг досягнути рівня написання таких прозових зразків, як «Ельза» («Elza»), «Тютюн» («A dohány») або «Колодязь» («A kút»). У цьому сенсі головним проривом вважаю збірку оповідань «Стукіт всесвітнього годинника» («A világóra ketyegése», 1970). Зокрема, про її успіх 1971 року повідомляло паризьке угорськомовне видання «Літературна газета», що потрапила до моїх рук, можна сказати, нелегально. Особисто я б виокремив ще поетичну збірку «Ікебана» («Ikebana»), в якій 1993 року опубліковані попередньо недруковані мною вірші.

Зважаючи на іншу проекцію Вашого питання, то скажу таке. Упродовж усієї професійної діяльності мене захоплювала робота на ниві мистецтва перекладу. Так, багато книжок у моїх інтерпретаціях дійшли як до угорського, так і до українського читачького загалу. Серед українських письменників – це передусім твори Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Лесі Українки, Тараса Шевченка. Відчуваю, що моє знання української мови досягло

вершинного сприйняття, бо розумію ходи мислення українців, їхні мовні звороти, традиції, звичаї, реалії, іншими словами, всі складові ментальності українського народу. Сподіваюсь, що мені вдалося відтворити дух, сутність інтерпретованих текстів з властивими їм мистецькими прийомами. Перекладаю українською, російською, німецькою, словацькою мовами. Не чужі мені тексти з чеської, італійської та латинської мов. Від роботи з підрядниками не отримую задоволення. Тому перекладаю завжди з тих мов, якими можу спілкуватись або, принаймні, їх розумію. Важливим є те, що перекладач не тільки відтворює художній твір, не тільки намагається репродукувати художні засоби, але й певним чином дозволяє читачеві зазирнути у глибини процесу творення мовою оригіналу.

Щодо діяльності журналіста, то в моєму доробку є справді велика кількість газетних статей, літературних репортажів, а також літературно-критичних розвідок. Ви питаєте: як співіснують ці чотири прояви моїх змагань «із самим собою»? В якій іпостасі я найбільше розкрився? Вважаю, що вдалося добитися співіснування усіх чотирьох. Знаєте, якось один репортер поцікавився, що для мене є важливішим – література чи журналістика? На це я відповів так: якщо б забрали в мене літературу, то відчув би, що мені відтяли одну руку. А якщо б забрали журналістику, то – іншу. Але ж людина потребує обидві руки. І все ж, у чому розкрився якнайповніше? Ну... не можу покласти літературу на противагу журналістиці. Та подеколи відчуваю, що саме моя професійна діяльність більш вагома. Найбільше вплинула на мене робота у «Карпат Ігоз Со» («Kárpáti Igaz Szó»), початок якої припадає на 1965 рік. 1967 році газета була наново організована і я двадцять два роки був редактором цього угорськомовного видання. Тому згадуваній вже збірці мемуарів я дав назву «Моє життя: Карпат Ігоз Со».

Наскільки важливим було для Вас прилучення до української культури крізь призму Ваших перекладацьких зацікавлень?

Як перекладач я глибоко занурився в українську літературу. Особливо вплинули на мене поети-шістдесятники – Дмитро Павличко, Петро Перебийніс, Іван Драч, Ліна Костенко, Володимир Затуливітер, Світлана Жолоб, Світлана Йовенко. Згодом – це була пізня поезія Леоніда Первомайського. Серед класиків назву такі імена, як Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський і, звичайно, Леся Українка. Останнім часом багато її перекладав. Вважаю її найвизначнішим українським поетом, навіть більш значущим, ніж Шевченко. Тематика її творів більш різнобарвна, творення образів експресивніше, яскравіші засоби вираження. Але не думаю, що від будь-кого з перерахованих мною авторів я щось запозичив суттєве. Бо, як вже казав, мій художній стиль має інше спрямування.

Перекладацьке мистецтво. Кого б Ви могли виокремити з плеяди угорських, українських, російських, словацьких перекладачів? Наскільки їхній досвід спричинив продуктивне зацікавлення для Вас як перекладача?

Серед угорців геніальними перекладачами вважаю Фрідеша Корінті та Габора Девечері. Серед українців – Миколу Лукаша, Леоніда Первомайського та Юрія Шкробинця. Роботи російських та словацьких перекладачів не знаю, бо зарубіжну літературу читав переважно в угорському перекладі.

Які мотиви на тлі літературного процесу в Україні другої половини XX століття Ви б виокремили на рівні провідних, стрижневих у Вашій творчості?

На це питання не можу відповісти. Як вже казав, з радістю перекладаю з української мови, читаю з насолодою. Однак спеціально не вивчав історії української літератури.

Чи існують в уяві Ласла Балли типові компоненти, образи, скажімо, для угорської чи української культур? Які угорські письменники дорогі для Ласла Балли в тому сенсі, що могли спричинити вплив на творчість автора прозової збірки «Скульптура на центральній площі»? Які українські письменники дали поштовх до творення?

На мою думку, мій скромний доробок, можливо, є самодостатнім. Я не наслідую приклади інших творців. Щоправда, сольно звучать для мене такі імена, як Жігмонд Моріц, Шандор Моккої, Йозеф Ерделі, Ондраш Шютів, Йозеф Етвеш.

Творчість яких закарпатських побратимів по перу складала для Вас особливий інтерес?

Юрій Гойда, Іван Чендей, Юрій Керекеш, Михайло Томчаний були моїми друзями. Я з приємністю читав їхні твори. Найближчими стосунки були зі Юрієм Шкробинцем, адже перекладали твори один одного. Серед угорських письменників приятелював з Деже Ченгері й особливо з Ласло Шандором. Зі Барбарою Салаї і до тепер маємо дружні стосунки. Ласло Шандор був визначним перекладачем української літератури. Мене дуже захоплювала його друкована критична діяльність та публіцистика. Барбару Салаї вважаю видатною дитячою письменницею не тільки в межах Закарпаття. Цікавою вважаю прозу Деже Ченгері, особливо його ранні твори.

Перше, що впадає в око шанувальникові творчості Ласла Балли, це – той контраст, що проступає між правдою і кривдою, високим і низьким, добром і злом. Що означають для Ласла Балли ці паралелі, коли справедливість переважно сприймається у позитивному сенсі, а в житті, як відомо, на першому місці – кривда?

Ця проблема, насправді, є дуже заплутаною. На життєвому шляху присутні і добро, і зло. Якщо, на мою думку, це – добро, то, можливо, для іншої людини – це зло. І навпаки. Тому намагаюся подати цю проблему у контрастах, зіставляючи добро і зло й не чекаючи водночас, що читач мусить будь-якою ціною сприйняти моє бачення. Іншим є питання, наскільки мені це вдається, якщо говорити про імагологічні виміри. Ви кажете, що у житті, як правило, кривда – на першому місці. Можливо, це і правда. Але було б помилкою якимось чином викреслити зло. У цьому випадку життя було б нудним, однозвучним. Негативні випадки, трагічні події обтесують, формують людську натуру. Без цього літературні герої були б штучними фігурами. Певно, тому

й потрібно у літературному творі надати більшу роль злу, темній стороні життя. Ілюстрація цьому – мій вірш «Із правдою, брехня» («Igazsággal, hazugság») зі збірки «Сліпий політ».

Яку роль відіграють для Ласла Балли як майстра поетичного та прозового слова символи, звичаї та традиції угорського, з одного боку, та українського народу – з іншого? Йдеться про взаємодію у позитивному ключі, не обходячи стереотипів.

Я не належу до так званих «народних письменників», не звик жити системою символів народного життя, не займаюся традиціями народу.

Яку рефлексію викликає відоме біблійне твердження – «потрібно втратити, аби отримати» – в Ласла Балли як носія духовних цінностей двох народів – угорського та українського?

Про це я ще не готовий відповісти докладно.

Зразки Вашої прози переплітаються з національним дискурсом. Звучання цієї теми в широкому загальнокультурному контексті – це основа, на якій заґрунтовані Ваші прозові твори. Примітно, що автор зорієнтований на аргументоване сприйняття фактів, а звідси – їхнього художнього втілення на рівні національної самокритики. В чому, на Ваш погляд, полягає сутність подібного дискурсу?

Якщо це потрібно, то насправду доволі часто протиставляю різні народи. Ви ж бачите: моя творчість містить велику кількість критичних ситуацій, переживань і це, на мій погляд, стосується національної самокритики. Самокритиці героїв – не тільки у взаєминах між різними народами – надаю великого значення.

Справа дослідника вивчити мистецький напрямок письменника. Ваше письмо примітне тим, що воно багате на символіку, метафорику, мовну красу, сюжетні ходи тощо. Як би Ви окреслили Ваше творче кредо як поета, прозаїка, перекладача, публіциста, журналіста?

На мою думку, як Ви вірно зазначили, я з радістю створюю символічні картини, використовую різні мовні засоби, плекаю мовну красу, її різнобарв'я. Що є моїм творчим кредо? Я не звик вживати

цього слова. Якщо письменник чітко тримається одного кредо, то створює свій твір однозвучним. Вважаю, що майже у кожному творі постає дійсним інше кредо. Якщо такі спробую визначити, чим особливо переймаюся, то наголошу: у нашому світі все заради життя; тут і радісне, і сумне. Усе це формує життєвий процес.

Ваша родина явила в Закарпатті, сказати б, самодостатній острівець угорськомовного письменства. Адже на одній ділянці словесного мистецтва разом з Вами успішно працюють і Ваші близькі – син Карой Балла та невістка Єва Берніцікі. Отже, маємо органічне поєднання представників різних поколінь навколо життєвих захоплень і творчих устремлінь. Чи могли б Ви виокремити спільні й відмінні ознаки, присутні у творах родини Балли?

Моя відповідь – ні. Бо і Карой, і Єва – це представники літератури абсолютно іншого напрямку, іншого погляду на літературу. Я б не сказав, що є певні родинні традиції. По-моєму, це добре. Усі йдуть своїм шляхом

Що впливало й впливає на вибір художнього матеріалу для Ласла Балли?

На це питання важко відповісти. Багато що. На мій погляд, повнота життя.

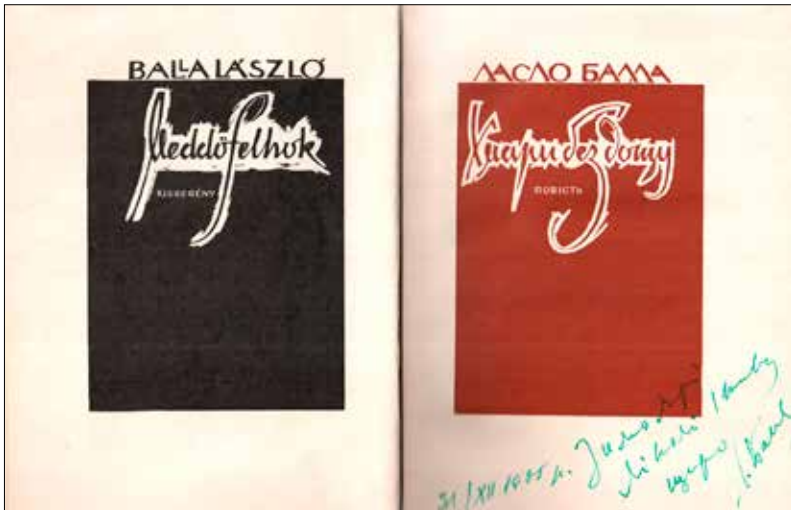
Ідеал людини. Що це поняття означає для Вас крізь призму оцінки загальнолюдських вартостей, а відтак вужче – крізь призму природи національної ментальності?

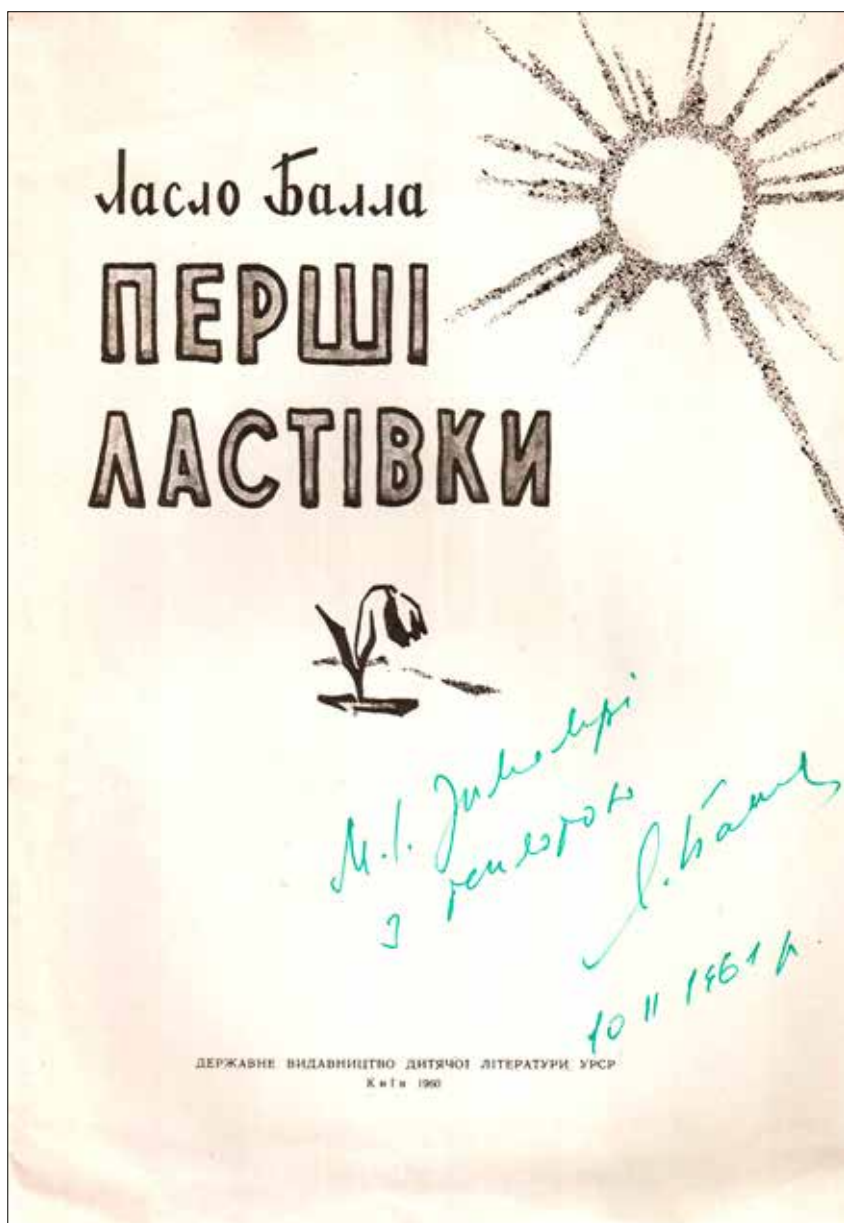
Не маю ідеалу людини. Мій принцип: так сприймати і змальовувати людину, якою вона є – «доброю», поганою», тобто з усіма її якостями.

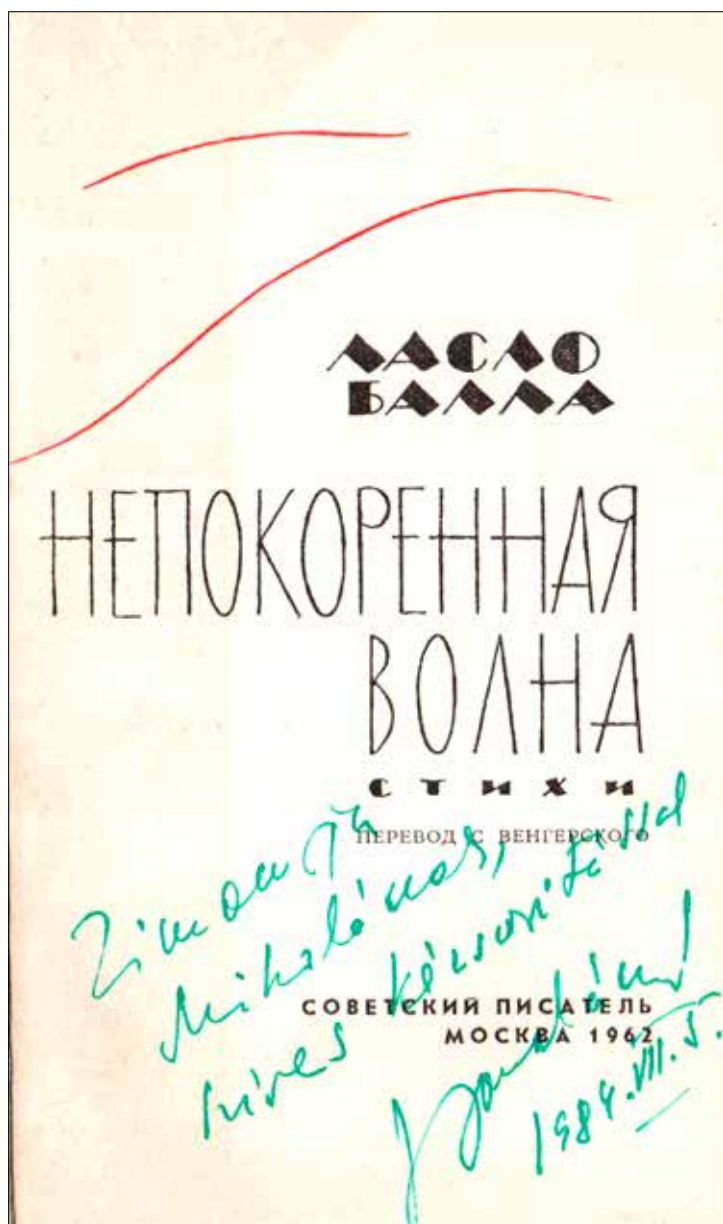
Шановний Ласле Карловичу, на календарі сьогодні зазначена дата – 14 лютого 2009 року. Хронотоп важливий тому, що виказує факт усвідомлення тієї істини, яка стала реальністю. І це красномовно засвідчують Ваші відповіді, за які складаю Вам щире подяку.

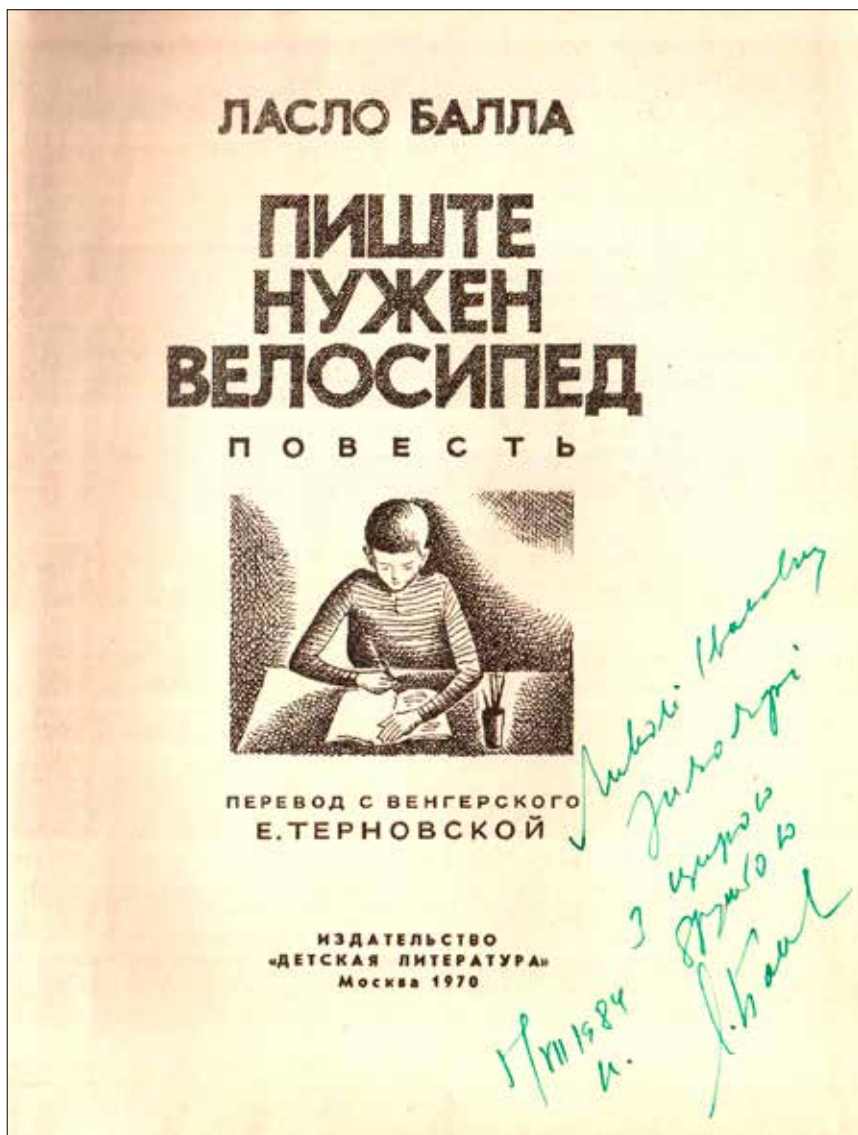
Слово й знак: автографи Ласла Балли у просторі культурної пам'яті

Увазі читача пропонується унікальний паратекстуальний матеріал – авторські автографи Ласла Балли, адресовані Миколі Зимомрі. Ці рукописні посвяти постають не лише як приватні знаки особистого спілкування, а як семіотично насажені жести авторської присутності, в яких художнє слово переходить у площину знака, а текст – у простір культурної пам'яті. Автографи фіксують момент живого діалогу між автором і реципієнтом, водночас засвідчуючи символічну тяглість угорськомовної літератури в Україні, її персоніфікований вимір та етичну відповідальність митця за власне слово. У контексті імагологічного аналізу вони виконують функцію маркерів ідентичності, пам'яті й належності, доповнюючи художній корпус творчості Л. Балли матеріальними й візуальними свідченнями його присутності, закоріненими у приватній, але водночас репрезентативній площині родинної культурної пам'яті.









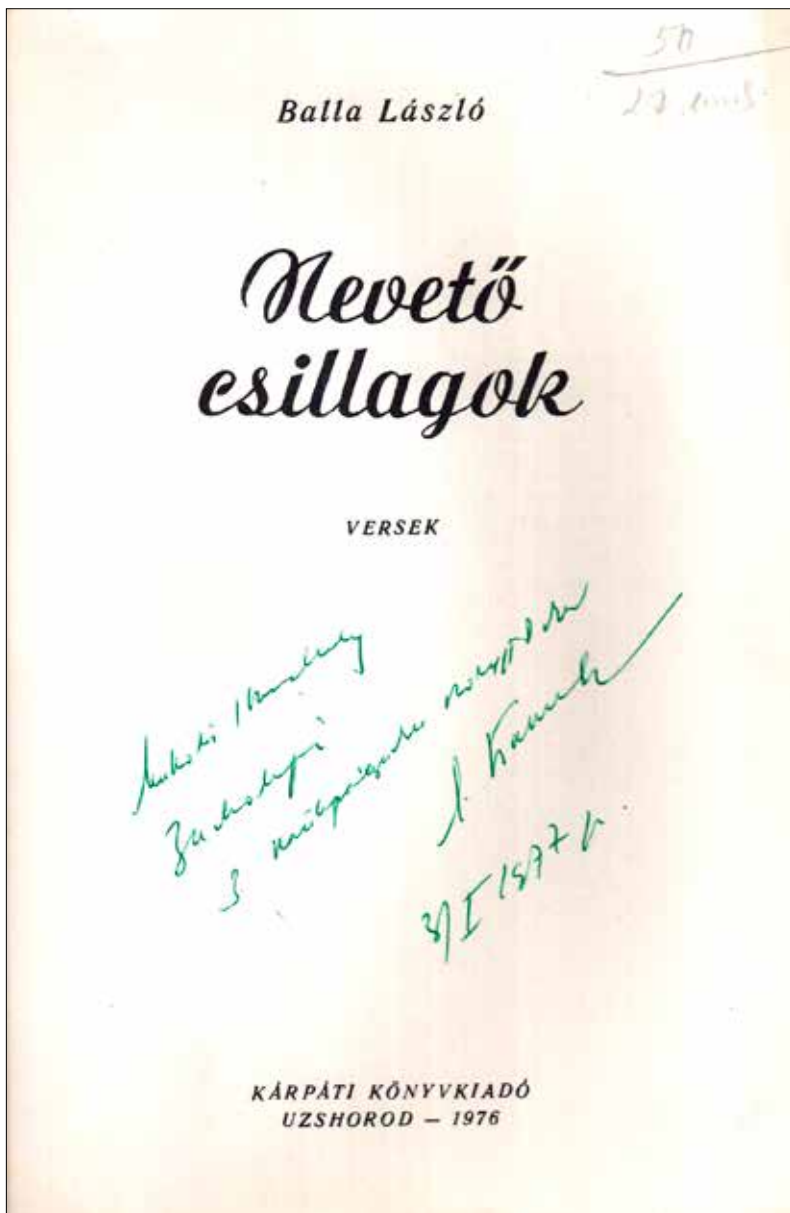
Balla László

**CSILLOGÓ,
LOBOGÓ,
VIBRÁLÓ
TÁJAK**

**Riportok
kárpátontúli képzőművészekről**

*Балла Л. Ласло
з кárpáto мáуство
Л. Балла
5/VI 1977 р.*

**KÁRPATI KÖNYVKIADÓ
UZSHOROD — 1975**



bekockázza a teret
feltérképezi a szobát
helyére teszi a tárgyakat

előbb egy nesz
reszkető versfoszlány
aztán suttogásom
zöngélen szavaim gurulnak a párnán
hozzád érnek
füledbe duruzsolják az ébredést
érezni kezded a tested

símgatások moccannak karodban
kinyílsz
titkot virágozó éji rózsza

előbb suttogásom
zöngélen szavaim a párnán
aztán elfojtott átkölyöd
forró leheleted nyakamban
hajad sátra bujtatja arcom
hátadon futnak ujjaim
szeretlek
lábunknál ott hever
a lucskossá gyúrt csend

Szaggatott vers a szerelemről

A szerelem mulandó és örök...
...letes, ott hordod te is sejt...
...elmes ösztöneidben, bőröd alatt...
...omos zugaiba rejtve.

A szerelem mámor és láz...
...adás minden nyugalom ellen, ha...
...talom azúr magányodon, hogy te...
...mesd el az önzés fenségét.

A szerelem éj és nap...
...alm-robbanás, a lélek-dzsungel ég...
...be kapó lángja, szívedből csap...
...atostul szállnak a madarak.

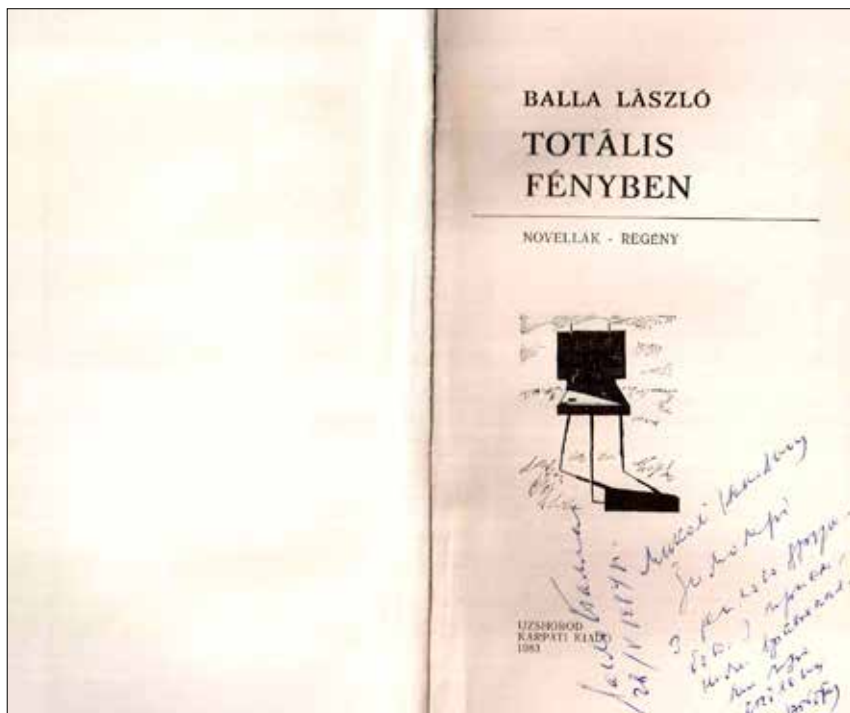
A szerelem születés és vég...
...zet, ekerülnöd sem...
...mishő sugarát nem sikerül, az idő s a tér...
...dre ereszkedő kín lesz kísérőd.

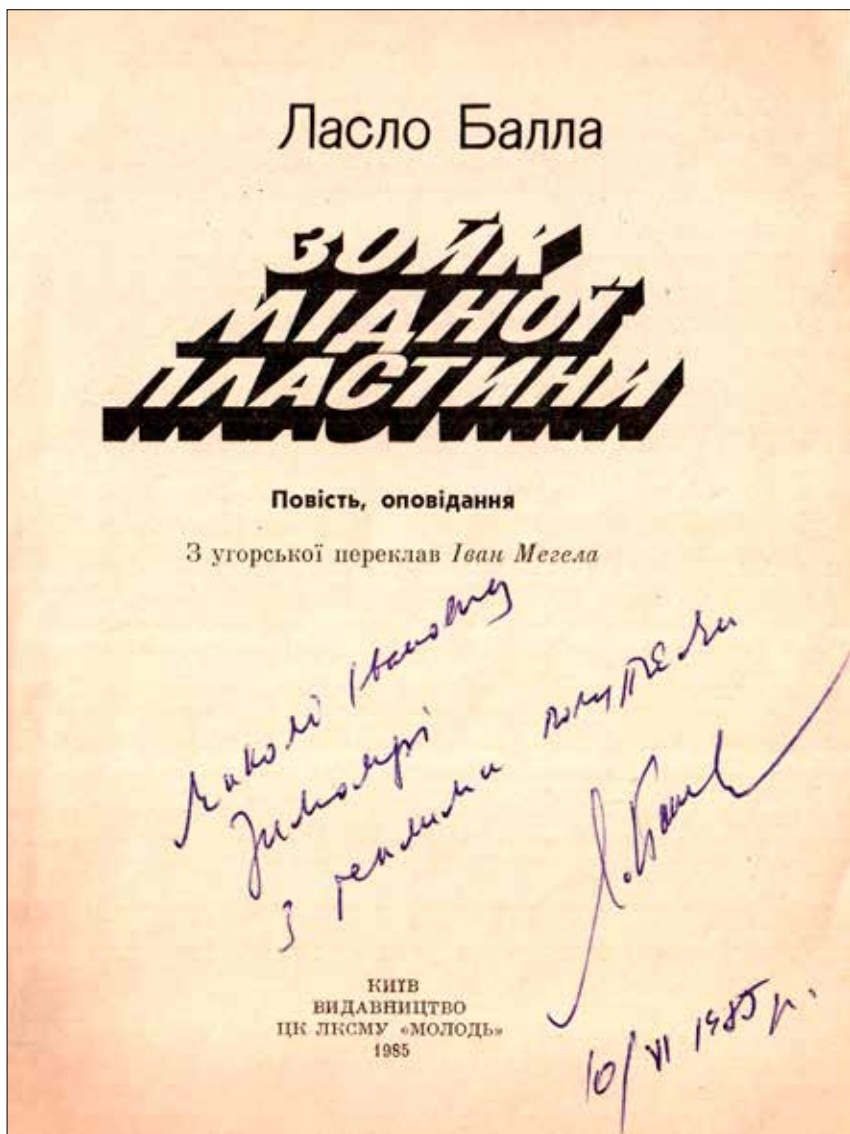
*A "leghűvösebb házban" hűvösen
ajánlom Neked, Eszternek,*

a magam s házaim nélkül

Balla László, 1982. VIII. 12.

Ungvár.







Дорогий Микола Іванович!

Дякую за Ваші добрі побажання і з моєю бачення в гості зупинити Вас в Києві найкращого і найкращого Києва на 1987 рік.

Про мій випадок, знаєте. Кажемо, лежу з гіркою, мушкетером парализовано, що був мене, рудий бої і гіркої мови, тільки важко перекопати.

Ще до нещасного випадку, у мене було кілька років, де я мав важкі рани і вранні-ранні виконав каду з Вами зовсім зовсім, склав список своїх основних робіт на перекладу і мови і літератури української літератури. Наказав йому Вам у цьому контексті.

Щиро радий Вашим успіхам,

- 2 -

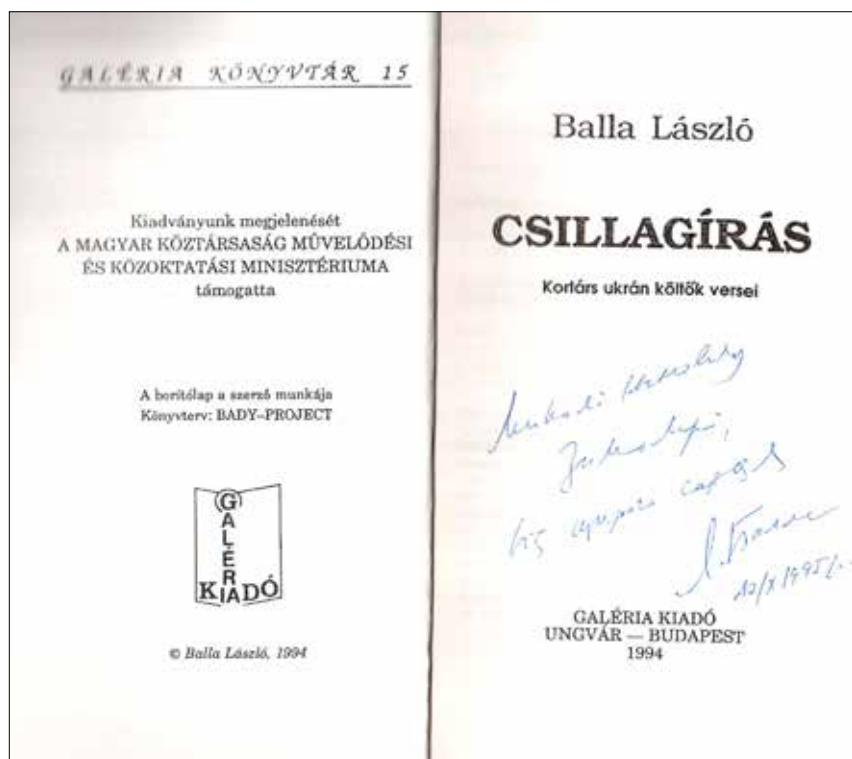
перелік банків і робота в НАДР і УНР.

Це раз усього катарактою вач
і рясній розумі, агад, згорів, сили,
рворних уеліх.в.

Щодо нас

Ласло Балла

3 січня 1987 р.



Arvo Valton

FELISMERÉS

*Versek
Minitűrök
Aforizmák*

*З повагою і найкращими
пожеланнями
Проф. Миколі Івановичу
Зимомря,
перекладачу*

**PoliPrint
Ungvár • 2009**

Висновки

Дослідження імагологічних вимірів крізь призму українсько-угорського міжкультурного дискурсу у творчості Л. Балли дало змогу системно й збалансовано врахувати як мовні, так і позамовні чинники художньої комунікації, зокрема історичний досвід меншини, соціальні механізми самоідентифікації, культурну пам'ять і символічні практики прикордонного простору. Такий підхід відповідає сучасним методологічним засадам імагології, яка трактує літературний текст як місце перетину дискурсивних, культурних і ментальних проєкцій «свого» та «іншого». Водночас у процесі аналізу було реалізовано низку тенденцій, що визначають художню специфіку жанрових утворень у спадщині цього знакового представника угорськомовного літературного процесу в Україні, зокрема перевагу наративних форм, схильних до соціально-психологічного узагальнення та історичної рефлексії.

Поліжанровий доробок Л. Балли акумулює потужний потенціал емоційного, ідейного й образного впливу на реципієнта, оскільки його художній світ вибудовується як багаторівнева система знаків і смислів. У цьому світі функціонують відкриті, напіввідкриті та закодовані реалії, образи, стереотипи й автостереотипи, а також моделі міжлюдських взаємин, укорінені в субкультурі українсько-угорського прикордоння. Ця багатовимірність забезпечує ефект співприсутності локального й надлокального, приватного й колективного, що є характерною ознакою літератури національних меншин.

Аналіз імагологічних вимірів у мистецькому набутку Л. Балли дає підстави стверджувати: письменникові вдалося художньо переконливо реконструювати соціально-культурні концепти, витворені угорцями Закарпаття в умовах статусу національної меншини. Йдеться не про механічне відтворення етнографічних

деталей, а про осмислення цілісних моделей колективної свідомості, у яких інтегральні (спільнотворчі) та диференційні (відмежувальні) ознаки національної ідентичності постають як динамічні, історично змінні величини.

Своє бачення національної ідентичності як фундаментальної екзистенційної категорії Л. Балла найповніше реалізував у прозових формах, що дозволяли розгорнути складні часові, психологічні та просторові конфігурації. Завдяки тематичним перегукам, повторюваним мотивам і стабільним імагологічним маркерам у реципієнта формується відчуття смислової єдності та внутрішньої спорідненості різножанрових епічних творів, які від 1960-х років домінують у творчих пошуках митця й визначають магістральний напрям його художнього мислення. Ця єдність посилює ефект цілісного авторського бачення світу, зорієнтованого на пізнання себе через досвід історії, культури й Іншого.

Творчий поступ Л. Балли формувався у прямій залежності від його органічного прагнення до культурного й особистісного самоутвердження в умовах складних і часто асиметричних суспільно-історичних процесів, а в ширшій перспективі – від свідомої настанови на консолідацію духовних зусиль угорської спільноти Закарпаття як національної меншини. Літературна діяльність митця постає як формою естетичної самореалізації, так і інструментом символічного представництва спільноти в багатонаціональному культурному просторі, що узгоджується з концепцією літератури меншини як «медіатора ідентичності». Як активний учасник українсько-угорського міжкультурного та міжлітературного дискурсу Л. Балла репрезентував своє творче «Я» передусім у художній літературі, перекладацькій практиці та публіцистиці, де послідовно артикулював проблеми історичної пам'яті, культурної лояльності та ідентичнісного вибору. Тому з боку літературознавців і критиків закономірно спостерігається підвищений інтерес до його суспільно-політичних поглядів, оціночних суджень, самоінтерпретацій та естетичних декларацій. Водночас системний аналіз наукових джерел переконливо засвідчує: імагологічні виміри

творчості Л. Балли досі не були предметом спеціалізованих, методологічно цілісних студій, що утворює помітну лакуну в сучасному літературознавчому дискурсі.

Цілісність процесу рецепції літературних явищ безпосередньо залежить від сфери естетичного пізнання міжлітературних взаємодій, оскільки саме в ній відбувається узгодження образів «свого» та «іншого». Системне вивчення таких процесів створює передумови для глибшого розуміння художнього досвіду Іншого, а відтак – для формування повноцінного міжлітературного діалогу, заснованого не на стереотипах, а на інтерпретативній взаємодії. У духовному, соціальному й виробничому житті народу колективна пам'ять його носіїв відтворює, фіксує та стабілізує образи Іншого як «чужої Я-особи», які співвідносяться з уявленнями про нормативну поведінку та культурну прийнятність. У цьому контексті відбувається ідентичнісне «розміщення» суб'єкта в символічному просторі культури.

Осмилення рецепції та репрезентації образів угорців і українців у художньому доробку Л. Балли виявляє позицію митця, який водночас виступає як автор, критик і реципієнт, здатний читати, інтерпретувати й реінтерпретувати національні образи в умовах інонаціонального культурного середовища. Ця багатопозиційність зумовлює поліфонічний характер його імагологічних конструкцій, в яких уникається жорстка бінарність «свого / чужого», натомість актуалізується зона міжкультурного перетину.

Л. Балла постає знаковою фігурою українсько-угорського міжлітературного діалогу, адже імагологічні елементи його творчості спираються передусім на автентичні факти, події, традиції та особистий досвід тривалого перебування в іншомовному й іншокультурному середовищі. З цього погляду його художній і публіцистичний доробок є органічною складовою українсько-угорського дискурсу, що формувався не абстрактно, а в конкретному історичному й геокультурному контексті Закарпаття. Упродовж 1946–2010 років Л. Балла жив і творив у цьому регіоні як письменник, публіцист, перекладач, літературний критик та інтерпретатор

української літератури в угорськомовному світі, істотно збагачуючи жанрове й стилєве розмаїття літератур народів-сусідів і сприяючи формуванню простору взаємного культурного розуміння.

Аналіз корпусу досліджуваних текстів переконливо засвідчив: рецепція та інтерпретація угорської й української культур у творчості Л. Балли найбільш цілісно й концептуально виявляються саме в імагологічному вимірі, оскільки саме він уможлиблює простеження механізмів формування, трансформації та взаємодії авто- й гетеро-образів у багатокультурному середовищі. У сучасному гуманітарному знанні поняття імагології набуло ширшого, інтердисциплінарного звучання та дедалі частіше функціонує в поєднанні з узагальнювальною категорією «міжкультурна герменевтика», що акцентує не лише на фіксації образів Іншого, а й на процесах їхньої інтерпретації, переосмислення та саморефлексії. У цьому дослідженні міжкультурна герменевтика розуміється як спосіб передачі та відтворення образів як рефлексивне осмислення духовних цінностей власного народу у взаємодії зі спорідненими та неспорідненими етнокультурними спільнотами, що відповідає сучасним уявленням про діалогічну природу культурної ідентичності.

Світовідчуття персонажів великої та малої прози Л. Балли значною мірою корелює з його авторською внутрішньою дикцією, яка увібрала реальний життєвий досвід митця, сформований пережитими подіями, ситуаціями та екзистенційними перипетіями повоєнного часу. На його біографічний шлях припали складні історичні випробування, суголосні драматичним етапам розвитку Угорщини, України та Словаччини, а їхній перебіг безпосередньо визначив ті вихідні імпульси, що лягли в основу авторського бачення та художньої реконструкції образів населення прикордонних територій. Ситуація прикордоння як така не зумовила формування негативно маркованого імагологічного картинотворення, навпаки – у художньому світі Л. Балли вона постає продуктивним простором міжкультурної комунікації та взаємного пізнання. Його творчість у цьому сенсі є своєрідним культурологічним феноменом, оскільки

ґрунтується на принципі міжетнічної діалогічності як органічного поєднання традицій неспоріднених народів – угорського й українського. Перебування особистості в полікультурному середовищі, її постійні пошуки власної ідентичності на пограниччі як «зони високої комунікативності» (М. Ільницький), становлять інтегральну смислову домінанту прозових текстів Л. Балли.

У прозі автора роману «На грані буття» чітко домінують авто-образи (auto-images), що є закономірним з огляду на його позицію носія угорського ментального коду та представника національної меншини. Основний акцент зроблено на художній репрезентації угорської спільноти, яка компактно проживає на території Закарпаття (Ужгород, Мукачево, Берегове, Виноградів, Чоп), причому ці образи конструюються не як замкнені або ізольовані, а як динамічні й відкриті до взаємодії з іноетнічним середовищем. Натомість гетеро-образи (hetero-images), що відбивають сприйняття українців як домінуючого етносу регіону, виконують у текстовій структурі специфічну функцію: вони не стільки протиставляються авто-обrazам, скільки слугують необхідною герменевтичною ланкою для розгалуженого та багаторівневого вибудовування системи власної ідентичності. Таким чином, у художній моделі світу Л. Балли гетеро-образ – каталізатор самопізнання та культурної саморефлексії.

У творчій спадщині Л. Балли як репрезентанта угорської художньо-естетичної думки принципово відсутні вичерпні, нормативно закріплені або безапеляційні відповіді на питання про «сутність» українського національного характеру, а ширше – про уніфікований образ України у сприйнятті народу-сусіда. Ця відсутність є не вадою, а концептуально значущою рисою його поетики з огляду на розуміння національних образів як динамічних, історично змінних і контекстуально зумовлених конструкцій. У творах Л. Балли не простежується й відтворення стереотипних уявлень, редукованих до штампів автоматизованого сприйняття Іншого, які зазвичай функціонують у масовій свідомості поза конкретною історичною ситуацією. Крім того, прочитання доробку Л. Балли дає

змогу виявити специфічні моделі сприйняття та художнього осмислення міжнаціональних взаємин у Закарпатті другої половини ХХ століття, регіоні підвищеної культурної щільності та тривалого співіснування кількох етнічних і конфесійних традицій. Внутрішня напруга між різними мовами, віросповіданнями, звичаями та культурними кодами не подається Л. Баллою як травматичний розлом, натомість інтерпретується відповідно до гуманістичних засад толерантності, співжиття та культурного компромісу.

Процес формування художнього зображення у різножанрових творах Л. Балли віддзеркалює передусім умови його становлення як митця, а не лише об'єктивні історичні ситуації, до яких він був змушений адаптуватися. Саме ці особистісно зумовлені візії дозволяють увиразнити особливості світобачення угорців як конкретної етнокультурної спільноти, чия історична доля в Закарпатті формувалася в умовах політичних зламів і зміни державних кордонів після 1945 року. Художня правда цих текстів не завжди повністю корелює з документальною історичною реальністю, особливо в тих творах, де відчутний нахил до політично коректних для своєї доби образів і сюжетних рішень (драма «Тривожні дні», роман «Остання рота»). Проте навіть у цих випадках Л. Баллі вдається художньо переконливо відтворити діалектику історичного розвитку, показуючи її у специфічно прагматичному, «приземленому» вимірі повсякденного досвіду. Безперервний пошук власного місця в локальному ідентичнісному дискурсі після Другої світової війни становить одну з наскрізних тем творчості письменника. Культурно-історичний контекст Закарпаття визначально вплинув як на процес самоідентифікації Л. Балли, так і на його свідоме прагнення бути активним учасником українсько-угорського міжлітературного діалогу.

Художня манера угорськомовних письменників Закарпаття (Л. Балла, К. Балла, Б. Балог, З. Барта, Є. Берніцкі, Ш. Горват, Д. Дупка, Г. Ерделі, Ш. Імре, Н. Керестеш, Б. Кечкеш, Е. Кивсеґі, В. Ковач, К. Лустіґ, Й. Профус, Б. Салаї, Є. Фінта, М. Фюзеші, Д. Ченгері, Є. Ошваш) виявляє, з одного боку, глибинний і стабільний

зв'язок із «материнською» угорською літературною традицією, а з іншого – глибоке вкорінення в культурний простір країни проживання. Подвійна орієнтація зумовлює імагологічну полівимірність їхнього письма, яка привертає стійкий науковий інтерес в Угорщині, Німеччині, Австрії та інших країнах Західної Європи. Ці автори постають носіями оригінального мистецького досвіду та унікальних культурних спостережень, здобутих в умовах часткової відірваності від «природного» національного середовища, що надає їхнім текстам особливої аналітичної глибини та герменевтичної напруги. Однак, у контексті українсько-угорського міжкультурного та міжлітературного дискурсу найбільш репрезентативні й концептуально вагомні свідчення про духовну атмосферу епохи справді належать Л. Баллі. Властиві лише йому коди, стереотипи та іміджі не є застиглими формулами, а працюють як динамічні формотворчі механізми, здатні моделювати образи Свого й Іншого в різних регістрах художньої репрезентації.

Рецептивна сила творчих рішень Л. Балли підтверджується широкою перекладною географією його текстів, які, крім української, функціонують у російськомовному, німецькомовному та словацькомовному культурних просторах. У сукупності ці переклади формують розгалужену, багаторівневу структуру культурної циркуляції, наповнену естетичним та ідентифікаційним змістом. Водночас інонаціональним координатам доробок Л. Балли найбільш адекватно корелює саме в межах українсько-угорського дискурсу, де його модель художнього мислення була пізнана й освоєна насамперед через переклад як форму культурного посередництва. Входження поетичного доробку Л. Балли в українськомовну читацьку свідомість набуло особливої результативності впродовж 1960–1970-х років, що зумовлено високим рівнем інтерпретаційної адекватності перекладів, здійснених А. Арсірієм, Ю. Шкробинцем, М. Ігнатенком, В. Ладизцем, В. Лагодою, А. Патрусом-Карпатським, Ю. Петренком. Ці переклади не лише транслювали текст, а й вибудовували новий горизонт очікування реципієнта.

Для міжнаціональної взаємодії принципово важливою є тривимірний модель рецепції, яка охоплює інформативний, критично-оцінювальний та інтерпретаційний рівні. Усі вони в широкому сенсі ґрунтуються на мистецтві перекладу як формі міжкультурної герменевтики. Адекватність передачі тексту з мови оригіналу мовою мети доцільно оцінювати на рівні лексичних відповідей, а також через аналіз внутрішньої організації текстових структур, образної системи та семантичних доміант. Переконливим доказом високої якості перекладацької інтерпретації є діяльність самого Л. Балли як перекладача української літератури, що вирізняється серед учасників українсько-угорського дискурсу ХХ століття (І. Чендей, Ю. Шкробинець, К. Бібіков, І. Мегела, Д. Меденцій, І. Петровцій, А. Гідаш, Е. Гріґаші, Г. Кейпеш, Д. Седив, Ш. Вереш, Д. Тондорі, А. Гергей). Аналіз засвідчує: Л. Балла посів у цьому колі особливо вагоме, системоутворююче місце. Митець осмислював переклад як акт взаємозбагачення культур, зокрема через введення етнокультурних образів у новий мовний та символічний простір.

Перекладацька діяльність відкривала для Л. Балли унікальні можливості творчих запозичень тем, мотивів і образів, оскільки він був позбавлений прямого етнографічного «вкорінення» в український матеріал, а отже – менш залежний від усталених стереотипів і упереджень. Саме це дозволило йому виробити зважений, методологічно вивірений підхід до інтерпретації чужої літературної традиції, з чіткою увагою до індивідуальної поетики кожного автора. У його перекладах відчутне тонке мистецтво перекладу, проникнення в ідейно-художню тканину оригіналу без надмірної архаїзації чи поверхового етнографування. Упродовж 1950–2009 років Л. Балла фактично сформував цілісний «материк» української літератури в угорськомовних інтерпретаціях, що виявився репрезентативним для угорського реципієнта. Окремими виданнями вийшли його переклади творів Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаніка, Леся Мартовича, Д. Ткача. Лексичні заміни, здійснені на рівні формально-естетичної

еквіваленції, не спрощують образну основу й не редукують лейтмотив, а навпаки – полегшують доступ до смислової глибини тексту для угорського читача. У підсумку, характеризуючи національні образи світу крізь призму імагологічних вимірів, можна стверджувати: Л. Балла послідовно й концептуально виважено поєднував зовнішні та внутрішні ознаки національно-історичної специфіки, віддаючи перевагу аспекту внутрішньої своєрідності, закоріненої в образній структурі, мовних рівнях і конкретних реаліях угорськомовної традиції. Його перекладацький доробок створив надійний ґрунт для рецепції української літератури в Угорщині і може розглядатися як стратегічний чинник подальшого зміцнення українсько-угорського культурного діалогу шляхом перекладу.

Розуміння змісту окремих творів Л. Балли неминуче пов'язане з проблемою історичної дистанції, що зумовлює семантичну багатозначність і варіативність інтерпретацій, особливо у площині глосарію понять і художніх стратегій репрезентації дійсності. Категоріальний апарат, яким оперує письменник у 1950–1980-х рр., формувався в умовах нормативного соціокультурного дискурсу, а тому на зламі епох викликає ефект смислової напруги між авторським задумом і сучасним рецептивним горизонтом.

Комплексний аналіз творчого доробку Л. Балли 1950–1990-х рр. переконливо доводить, що його найвагомші тексти, сформовані в силовому полі регіонального літературного процесу, містять художньо-естетичне осмислення життєвого матеріалу, зорієнтоване на внутрішню драматургію людського буття. Психологічна заглибленість, увага до екзистенційних станів особистості та акцент на моральному виборі забезпечують цим творам актуальність і в сучасному гуманітарному контексті.

Контрастність автобіографічних елементів у прозі та поезії Л. Балли, попри їхнє органічне вмонтування в соціально-психологічні ситуації, не завжди виконує суто структуротвірну функцію, однак відіграє роль семантичного маркера авторської присутності. Автобіографізм тут функціонує як засіб інтенсифікації художнього досвіду, що корелює з концепцією «пережитої історії» у літературі.

У цьому вимірі національні образи, втілені в художній тканині тексту, набувають символічної щільності та стають носіями культурної пам'яті.

Проблема внутрішньої двоїстості художнього світу Л. Балли має багатофакторну природу. Вона зумовлена як об'єктивними історичними обставинами (ідеологічний контроль, цензурні обмеження, нормативність жанрів), так і власне творчими можливостями митця, який змушений був балансувати між внутрішньою потребою самовираження та зовнішніми регламентами літературного процесу. Чинник спонукальності, як засвідчує аналіз, безпосередньо впливав на жанрові пріоритети письменника, активізуючи ті форми, які в конкретний історичний момент були найбільш «безпечними» і водночас функціонально придатними.

Упродовж 1951–1961 рр., у складних умовах повоєнної реальності, Л. Балла свідомо обирає ліричні жанри як простір відносної свободи художнього висловлювання. Поетичне слово дозволяло транслювати емоційний досвід, минаючи прямі ідеологічні декларації, що відповідало загальній тенденції «внутрішньої еміграції» в літературах соціалістичного блоку. Орієнтація значної частини поезій цього періоду на дитячу аудиторію також була зумовлена прагненням зберегти етичну й емоційну щирість художнього вислову. Водночас рання творчість Л. Балли несе на собі виразну ідеологічну печать доби, що проявляється у декларативності, схематизмі образів та спрощеній символіці. Цей пласт доробку є показовим радше як документ епохи, ніж як вершина індивідуального стилю митця. Принципово інший художній рівень репрезентує збірка «Ікебана», де генологічна свідомість автора виявляється значно розкутішою, а образна система – складнішою, багатозначною, зорієнтованою на асоціативне мислення. Передумовою цієї естетичної трансформації стала поява 1989 року книжки «Під кроною віку», що містить вибрані вірші за 1943–1988 рр. в українських перекладах. Ця публікація зафіксувала підсумок тривалої еволюції творчого мислення Л. Балли та засвідчила його вихід за межі нормативної поетики попередніх десятиліть.

Звернення Л. Балли до жанрів малої (новела, оповідання, гумореска) та середньої (повість) прози упродовж 1961–1990 рр. було концептуально зумовленим етапом естетичної еволюції митця, що віддзеркалив глибинні процеси оновлення українсько-угорського літературного простору. Саме ці жанрові форми в умовах ідеологічного тиску надавали письменникові відносну свободу маневру між нормативністю та індивідуальним художнім жестом, дозволяючи зміщувати акценти з декларативного пафосу на психологічну мотивацію та етичну проблематику. Угорськомовне письменство в Україні тривалий час функціонувало в статусі периферійного художнього явища, зумовленого подвійною маргіналізацією – ідеологічною та мовно-культурною. Проте воно не лише зберегло власну специфіку, а й акумулювало значний творчий потенціал. Формотворча вигадливість Л. Балли, його схильність до жанрової міксації, алюзійності та підтекстовості стали ефективними стратегіями обходу ідеологічних обмежень без виклику прямого спротиву з боку владних структур. Навіть наявне в окремих текстах моралізування не нівелює їхньої художньої вартості, оскільки виконує функцію етичного маркера епохи, а не механічного ідеологічного диктату.

Найбільш інтенсивним з погляду світоглядних узагальнень став період останнього десятиліття ХХ ст. та початку ХХІ ст., коли Л. Балла максимально зосередився на рефлексії минулого й теперішнього, розкривши залежність долі окремої людини та цілої етнічної спільноти від масштабних соціально-історичних процесів. На початку 1990-х рр. угорськомовні автори Закарпаття, актуалізуючи зв'язок з історичною Батьківщиною, отримали потужні імпульси до рецепції та визнання в культурному просторі Угорщини, що істотно змінило вектор їхньої саморефлексії та тематичні горизонти творчості. У цей період Л. Балла повноцінно реалізував себе як романіст у циклі творів під узагальненою назвою «Зустрінуться в неосяжності», який становить цілісну художньо-ідеологічну модель осмислення історичної долі угорців поза межами національної держави. На широкому тлі політичного,

соціального та громадського життя ХХ століття автор уперше системно порушив проблеми культурної ідентифікації угорців Закарпаття, вписуючи локальний досвід у загальноєвропейський контекст трансформацій і травм.

Автобіографічний компонент є наскрізним у всіх семи частинах циклу «Зустрінуться в неосяжності», що зумовлює мемуарний характер художньої візії, насиченої лірико-сентиментальним началом. Ця візія концентрується на аналізі етнокультурної самосвідомості спільноти, в якій індивідуальне «Я» постає репрезентантом колективного досвіду. Спроба інтерпретації й часткової корекції фактів власної біографії перетворює романи Л. Балли на форму повторного проживання життя «на відстані часу», що відповідає наративним моделям автобіографічної прози. Особливу роль у цій художній системі відіграють так звані «однозначні деталі», які формують парадигму пізнання світу дитинства й молодості, поєднуючи особисте та громадське в єдиний комплекс роздумів про рідну землю, історичну пам'ять і сучасність. Л. Балла досяг високої майстерності у формуванні власного типу героя – «звичайної людини», крізь оптику якої виразно проступає не етнографічна екзотика побуту закарпатських угорців, а насамперед їхній етичний код, система цінностей і почуття відповідальності за збереження духовних святинь рідної землі. Романи письменника переконливо засвідчують: угорці Закарпаття – етнічно компактна й культурно самодостатня спільнота, спроможна чинити опір асиміляційним процесам завдяки внутрішній солідарності, історичній пам'яті та мові як базовому ідентифікаційному чиннику.

Своє світобачення Л. Балла як поет послідовно формував у площині імагологічного розрізнення та взаємодії категорій «Свій» / «Інший», проектуючи власну ідентичність на візії «Ближнього» – українця, росіянина, єврея, словака, які в його художньому універсумі постають суб'єктами співбуття у спільному культурному просторі. Структура взаємовідносин між «Я-особою» та «Ти-особою» в поезиці Л. Балли має чітко виражений діалогічний характер, що дозволяє виявити не лише відмінності, а й спільні

екзистенційні цінності, емоційні стани та моральні переживання. Принципово важливою є позиція письменника щодо культури як етичної категорії: рідну культуру, за Л. Баллою, слід активно плекати, захищати й передавати як форму духовної відповідальності. Водночас поет не уникає критичного осмислення національних і регіональних стереотипів, властивих як власній, так і сусіднім культурам. Стереотип, будучи стабільною ментальною конструкцією, рідко зникає, натомість накопичує додаткові смислові напруги, що підсилюють його дієвість у колективній свідомості. Негативні конотації, як правило, засвоюються швидше, ніж позитивні, що актуалізує особливу вагу суджень і художніх інтерпретацій, запропонованих носіями іншої культури, здатних за сприятливих умов руйнувати усталені ціннісні шкали та коригувати образ Іншого. У структурі соціально-психологічних типажів, представлених у творах Л. Балли, образ Іншого розгортається також у площині антропологічних та соціальних класифікацій, зокрема: а) чужинці як носії символічного чи реального привілейованого статусу; б) чужинці як представники престижних і владно маркованих професій; в) чужинці як репрезентанти підкреслено іншої національності, що увиразнює механізми соціального дистанціювання та культурної ієрархізації. Втім, образи українців Закарпаття в рецепції Л. Балли принципово відрізняються від моделей «чужинця», адже для носія угорського ментального коду вони є співмешканцями на спільній землі, співучасниками єдиного історичного й географічного простору. Ця спільність символічно закріплюється в подвійному топонімічному кодуванні (Унгвар – Ужгород, Мункач – Мукачеве, Берегсаз – Берегове, Унг – Уж, Тісо – Тиса, Лоторцо – Латориця), які виконують функцію маркерів історичної пам'яті та культурної міфології угорців Закарпаття. Через ці реалії Л. Балла окреслює простір, що стає епіцентром рецепції України у його творчості, наділяючи його переважно позитивними семантичними ознаками, що створює ефект ідеалізованого пограниччя. Такі літературні міфи прикордоння виконують компенсаторну й ідентифікаційну функцію, стимулюючи процеси збереження

й плекання суспільної та культурної самосвідомості. Сакралізація простору «Карпатою» є характерною ознакою творчості багатьох угорськомовних авторів Закарпаття (В. Ковач, Г. Фодор, М. Фюзеші, К. Балла, Л. Варі), де край постає географічною й метафізичною категорією – місцем пам'яті, втрати й духовної опори. Підкреслення органічного зв'язку з рідним краєм є наскрізним мотивом як у прозі, так і в поезії Л. Балли, де локус Карпат функціонує як символ культурної тягlosti, історичної тривалості та етичної відповідальності митця перед своєю спільнотою.

Образи українців у художньому світі Л. Балли відіграють другорядну, але функціонально значущу роль, поступаючись за питомою вагою «авто-образам», що формують ядро його імагологічної моделі світу. Таке співвідношення не свідчить про етноцентричну замкненість митця, а радше віддзеркалює усвідомлену авторську стратегію, спрямовану на критичне переосмислення власних автостереотипів, глибоко вкорінених у національній традиції угорського народу. Українські гетеро-образи виконують переважно функцію контекстуального відтінення авторської позиції, стаючи дзеркалом внутрішньої напруги угорського суб'єкта ідентифікації. Диспропорція між «своїм» і «іншим» особливо виразна у жанрах епічної форми, де авторська свідомість принципово не розчиняється в образах Інших, які залишаються маркованими як зовнішні щодо ціннісного ядра тексту. Л. Балла здебільшого зберігає дистанцію, не наділяючи українських персонажів розгорнутими індивідуально-психологічними характеристиками, що зумовлює певну асиметрію в художній конструкції дійсності. Ця внутрішня закритість щодо чужорідної системи цінностей механізмом самозахисту культурної ідентичності в умовах міноритарного буття. Образи українців у прозі Л. Балли інтегровані в текстову тканину переважно як функціональні елементи, що актуалізують кризові стани свідомості героя-угорця, виконуючи роль паралельної, окремишньої форми саморефлексії. Це виразно простежується в оповіданнях «Дзеркало заднього огляду», «Заявник», а також у повісті «Зойк

мідної пластини», де Інший постає каталізатором внутрішнього конфлікту.

Стрижнева лінія мистецької стратегії Л. Балли полягає у взаємному пізнаванні: «свого» через «інше» й «іншого» через «своє», що відповідає діалогічній моделі міжкультурної комунікації. Одножилна система культурної самореференції, характерна для замкнутого простору національної меншини, неминуче веде до звуження ідейно-естетичних горизонтів, тоді як зовнішній вплив трансформується у джерело нових смислів та імпульсів художнього оновлення. Контакт з культурою народу-сусіда у Л. Балли зумовлений як історичною необхідністю, так і прагненням розширення кола реципієнтів, що сприяє формуванню багатовекторної ідентичності. Важливим стилістичним інструментом імагологічної репрезентації є використання іншомовної лексики, якій письменник надає додаткового семантичного навантаження, зберігаючи її чужість для реципієнта. Мовна контамінація (угорська – українська; угорська – російська) виступає засобом художньої виразності, сприяючи посиленню комічного ефекту або заостренню характерологічних рис персонажів. Свідомість Іншого та його стиль мислення у творах Л. Балли виконують системотворчу функцію, адже саме через них окреслюється межа культурної самототожності автора, що формує складну, багатовимірну імагологічну модель художнього світу.

Особистість, сформована в межах власної етнокультурної спільноти, є для Л. Балли пріоритетним об'єктом художнього осмислення, оскільки саме вона, на переконання письменника, містить максимальний потенціал внутрішньої динаміки духовного розвитку, а водночас – загострені конфлікти і кризові стани ідентичності, зумовлені історичною травмою меншини. Герої-угорці у прозі Л. Балли органічно інтегровані в художню тканину текстів, вони функціонують як семантичні вузли, в яких перехреснюються особистісний досвід, колективна пам'ять та етична рефлексія. Вони відповідають логіці сюжетної колізії, для якої характерна

двозначна, відкрита фінальність, що переносить акт завершення оповіді у сферу рецептивної активності читача, активізуючи його співучасть у смислотворенні. Разом із цим у внутрішньому світі цих персонажів практично відсутнє усвідомлення поліетнічної амбівалентності навколишнього середовища, в якому співіснують представники різних національностей. Це свідчить про глибинну зосередженість на збереженні власного культурного ядра в ситуації загрози асиміляції. Відповідно мовленнєва культура персонажів вирізняється високим ступенем однорідності, яку лише епізодично порушує голос Іншого, функціонально обмежений і стилістично маркований.

Угорськомовна творчість Л. Балли є самотнім і структурно важливим феноменом українського літературного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ століть, який функціонує на перетині двох культурних систем і водночас не розчиняється в жодній з них. Його слово концептуально розширює художню карту не лише угорського письменства в Україні, а й усієї української багатомовної літератури, актуалізуючи проблеми пам'яті, ідентичності та культурної взаємодії.

Список використаних джерел

1. Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизька: Літературні силуети й критичні нариси. Київ: Радянський письменник, 1969. 301 с.
2. Астаф'єв О. Г. Поетичні системи українського зарубіжжя. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. 64 с.
3. Астаф'єв О. Символіка природи в поезії Ліни Костенко. *Слово і час*. 2005. № 6. С. 52–56.
4. Басараб В. Антологія Ласло Балли. *Новини Закарпаття*. 1994. 7 травня. С. 15.
5. Басараб В. Антологія Ласло Балли. *Новини Закарпаття*. Ужгород, 1994. 7 травня. С. 15.
6. Багдановіч М. Збор твораў. Мінск, 1968. Т. 2. 486 с.
7. Бако Ласло. Перша збірка угорського поета. *Літературна газета*. Київ, 1958. 15 липня. С. 3.
8. Бако Ласло. Перші ластівки; [переклад з угорської В. Ладижця, А. Патруса-Карпатського]. Київ: Держ. в-во дит. л-ри УРСР, 1960. 16 с.
9. Балега Ю. Ласло Баллі – 50. *Літературна Україна*. 1977. 29 липня. С. 3.
10. Балега Ю. Психологічні картинки. *Закарпатська правда*. 1967. 14 грудня. С. 4.
11. Балега Ю. У пошуках, у труді. Ласло Баллі – 50. *Закарпатська правда*. 1977. № 171 (10400). 23 липня. С. 4.
12. Балла К. Речитативи: поезії; [авториз. пер. з угор. І. Петровіця; передм. «Стежка до слова» І. Мегели]. Київ: Молодь, 1983. 80 с.
13. Балла Л. Вибране: повість, оповідання, драма. Ужгород: Карпати, 1987. 339 с.
14. Балла Л. Жар в снегу: Рассказы; [авторизованный перевод с венгерского Е. Терновской]. Москва: Советский писатель, 1975. 200 с.
15. Балла Л. Зміна кольорів любові [переклади поезій Л. Балли в інтерпретаціях Володимира Коломійця та Станіслава Реп'яха]. Київ. 1988. № 5. С. 7–12.
16. Балла Л. Зойк мідної пластинки: Повість; [пер. з угор. І. Мегели]. Київ: Молодь, 1985. 176 с.

17. Балла Л. Льодохід. Поезії; [ред. Ю. П. Петренко]. Київ: Радянський письменник, 1960. 68 с.
18. Балла Л. Непокоренная волна. Стихи. Москва: Советский писатель, 1962. 72 с.
19. Балла Л. Облака без дождя: Роман; [авторизованный перевод с венгерского Е. Терновской]. Москва: Советский писатель, 1968. 272 с.
20. Балла Л. Огненный пассаж: Повести, новеллы, этюды. Москва: Советский писатель, 1988. 384 с.
21. Балла Л. Пиште нужен велосипед. Повесть; [перевод с венгерского Е. Терновской]. Москва: Детская литература, 1970. 144 с.
22. Балла Л. Під кроною віку : Вірші; [пер. К. Шахова]. Київ: Радянський письменник, 1989. 158 с.
23. Балла Л. Снова жизнь: Рассказы; [авторизованный перевод с венгерского Е. Терновской]. Москва: Советский писатель, 1983. 224 с.
24. Балла Л. Хмари без дощу: Повесть; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1965. 275 с.
25. Балла Л. Чайки : Оповідання; [пер. Ю. Шкробинець]. Київ: Молодь, 1974. 104 с.
26. Балог Й. С открытым сердцем. Творчество поэта Ласло Балла. *Правда Украины*. 1956. 21 марта. № 69 (4270). С. 4.
27. Баржо Т. В потоке бурных лет. *Советское Закарпатье*. 1957. 27 февраля. С. 2.
28. Бернадська Н. І., Задорожна С. В. Українська література; [худож. оформл. В. М. Штогриня]. Київ: Феміна, 1995. 152 с.
29. Бобинець С., Зимомря М. Ласло Баллі – 60. *Літературна Україна*. 1987. 23 липня. С. 5.
30. Бобинець С., Зимомря М. Утверджувач прекрасного. Молодь Закарпаття. 1977. 1 вересня. С. 2.
31. Бодлер Ш. Літанії Сатані; [пер. з франц., післямова І. Петровція]. Ужгород, 1994. 148 с.
32. Боржавич Ю. «Прибережена сила» пропадає марно. Ласло Баллі – 60. *Молодь Закарпаття*. Ужгород, 1987. 23 липня. С. 3.
33. Брацка М. Етнічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму. Київ: Ун-т «Україна», 2009. 218 с.
34. Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і Час*. 2007. № 3. С. 52–63.
35. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Вид. дім «Київо-Могилянська академія», 2008. 430 с.

36. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості. Дніпро: Видавництво Дніпропетровського ун-ту, 2001. 390 с.
37. Balla L. Azt bünteti, kit szeret. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. 316 о.
38. Васовчик В. Яскраві грані таланту. До 60-річчя з дня народження Л. К. Балли. *Закарпатська правда*. 1987. 23 липня. № 169 (13403). С. 4.
39. Васовчик В. Ю. Отображение социалистических преобразований в СССР в произведениях венгерских писателей. Ужгород, 1983. 57 с.
40. Васовчик В. Ю. Перспективы исследования венгерско-украинских литературных связей. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évfolyam. С. 58–61.
41. Васовчик В. Ю. Шевченко в Венгрии: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Киев, 1968. 19 с.
42. Вашкеба І. Шевченківський «Кобзар» звучить угорською через Баллівське осмислення. *Ужгород*. 2007. 5 травня. № 17 (430). С. 3.
43. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. № 12. С. 69–72.
44. Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі (Постаті. Українсько-польські літературні контакти): Навчальний посібник. Тернопіль, 2001. 123 с.
45. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. Монографія. Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. 480 с.
46. Гедеш А. Деякі особливості перекладу творів Шандора Петефі українською мовою. *Слов'янсько-угорські міжмовні та літературні зв'язки*. Ужгород, 1970. С. 28–30.
47. Гедеш А. А. Біля джерел становлення українсько-угорських літературних взаємин повоєнного періоду. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I évf. С. 64–67.
48. Гедьеш А. А. Творчество Олеса Гончара в контексте украинско-венгерских литературных связей : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. Киев, 1987. 19 с.
49. Головчук П. Кольорові сни або Листи діда Панаса Бездольного; [упоряд., примітки, післямова М. Зимомрі]. Дрогобич: Коло, 2003. 194 с.
50. Гортваї Е. В єдиному строю. *Літературна Україна*. 1975. 16 грудня. С. 3.

51. Гортвай Є. Вірші для дітей. *Закарпатська правда*. 1960. 3 лютого. С. 4.
52. Гортвай Є. Лірика громадянського звучання. *Молодь Закарпаття*. 1961. 3 вересня. С. 3.
53. Гренджа-Донський В. Два переклади з угорської поезії. *Дукля*. 1970. № 4. С. 55.
54. Грицик Л. Схід як «найзмістовніший образ іншого»: літературознавчі аспекти університетської орієнталістики. *Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу*. Київ, 2007. С. 3–12.
55. Грицик Л. Українська компаративістика XIX – поч. XX ст. : напрями, методика досліджень. *Літературознавча компаративістика; [упорядники: Р.Гром'як, І.Папуша]*. Тернопіль, 2002. С. 29–33.
56. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007. Тернопіль: Джура, 2007. 368 с.
57. Гром'як Р. Проблема введення (інсталяції) літературознавчих термінів у теоретико-літературну рефлексію. *Р. Гром'як. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007*. Тернопіль: Джура, 2007. С. 289–294.
58. Гром'як Р. Т. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації: монографія / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 2006. 286 с.
59. Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. 272 с.
60. Гуляк А. Б., Скоробагатько Н. М., Хропко П. П., Цуркан І. М. Деякі аспекти аналізу літературного твору. Київ: Науковий світ, 2000. 131 с.
61. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
62. Густі В. Під знаком жнивної пори (Ласлові Баллі – 75). *Новини Закарпаття*. 2002. Серпень. С. 12.
63. Дарунок Короля Матяша. Угорські народні казки; [переклад Дмитра Меденція]. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1997. 16 с.
64. Дочинец М. Нефертити и не снилось... *Закарпатская правда*. 1985. 15 септября. № 213 (12846). С. 3.
65. Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура; [під ред. М. Вегеша, Ч. Фединець]. Ужгород : Видавництво «Ліра», 2010. 720 с.
66. Зимомря І. Австрійська мала проза XX століття: художня світобудова. Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. 396 с.
67. Зимомря І. Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс. Дрогобич: Коло, 2004. 148 с.

68. Зимомря М. Відданість Срібній землі: Яків Штернберг. *М. Зимомря. Долі в людях. Нариси. Інтерв'ю*; [упоряд. І. Зимомрі]. Дрогобич: Коло, 2006. С. 142–150.
69. Зимомря М. Життя на сторінках однієї книги. *Acta Hungarica*. 1990. Ужгород, 1992. С. 77–79.
70. Зимомря М. Закарпатська Україна в колі зацікавлень Максима Богдановича. *М. Зимомря. М. Богданович і Україна. Матеріали і тези доповідей VII наукової конференції з питань білорусько-українських літературних і фольклорних взаємин*. Суми, 1991. С. 14–15.
71. Зимомря М. Скарбниця дружби [Про художні надбання письменників Закарпаття: Ласло Балла, Семен Панько, Михайло Томчаній, Іван Чендей]. *Закарпатська правда*. Ужгород, 1975. 18 травня. № 115 (9733). С. 3.
72. Зимомря М. Художня переконливість поетичних формул. *Відлуння: Творчість молодих*. Ужгород; Карпати, 1985. С. 116–118.
73. Зимомря М. Шляхами творчого єднання [Про перекладацьку творчість Ласла Балли, Казимира Гурницького, Юрія Шкробинця]. *Вогні комунізму*. 1975. 11 квітня. № 44 (3396). С. 2.
74. Зимомря М., Білоус О. Опанування літературного досвіду. Переємність традиції в засвоєнні поезії Тараса Шевченка. Дрогобич: Коло, 2003. 280 с.
75. Зимомря М., Зимомря О. Текст як знакова система : сутність її функціонування мовою мети. *Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану професора Анатолія Мойсієнка*; [за ред. М. Зимомрі]. Київ-Дрогобич: Посвіт, 2009. С. 377–385.
76. Зимомря М., Зимомря О. Феномен Григорія Кочура як перекладача: дискурс культурологічної традиції. *Творчість Григорія Кочура у контексті української культури XXI віку: до 100-річчя від дня народження Майстра. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції* (Львів, 15–17 листопада 2008 року). Львів: ЛНУ ім. І.Франка. С. 64–68.
77. Зимомря О. Концепційність імагологічної позиції на рівні інтерпретації тексту. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В.Винниченка. Серія: філологічні науки [літературознавство]*. Кіровоград, 2009. Вип. 85. С. 178–183.
78. Зимомря О. Національні образи світу у творах Ласла Балли: проблема двоїстості. *Філологічні семінари. Вип. 12: Літературна критика і критерії художності*. Київ: Логос, 2009. С. 235–239.
79. Зимомря О. Творчість Ласла Балли: жанрові трансформації у міжлітературному діалозі. *Особистість на тлі епохи. Науковий*

збірник на пошану професора Любомира Сеника; [за ред.: М. Зимомря, П. Іванишин, І. Зимомря]. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 135–136.

80. Зимомря О. Творчість Ласла Балли: міжетнічна діалогічність у полікультурному середовищі пограниччя. *Обрії наукового пошуку. Збірник на пошану професора Івана Мегели*; [за ред.: М. Зимомря; упоряд.: М. Зимомря, І. Зимомря]. Київ-Дрогобич: Видавець Карпенко В.М., 2011. С. 394–404.

81. Зимомря О. Угорськомовні інтерпретації та оцінки Ласла Балли: образи та мотиви у художній структурі тексту мовою перекладу. *Шлях духовності. Науковий збірник на пошану Петра Феценка*; [за ред.: В. Скотний, М. Зимомря]. Дрогобич : Посвіт, 2011. С. 296–303.

82. Зимомря О. Українсько-угорський дискурс Ласла Балли. *Текст. Система. Поетика жанру. Навчальний посібник*; [за ред.: Г. Семнюк, М. Зимомря, М. Ткачук]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І.Франка, 2011. С. 336–361.

83. Зимомря О. Українсько-угорські міжкультурні взаємодії у контексті перекладацького доробку Ласла Балли. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В.Винниченка. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2009. Вип. 81 (4). С. 263–267.

84. Зимомря О. Художній ландшафт творчості Ласла Балли: парадигма імагології. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ, 2011. № 1 (212). С. 51–58.

85. Зимомря О. Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука*; [за ред. Н. М. Поплавської]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 397–403.

86. Іскри чардашу. Мадярска поезія; [переклав Іван Петровій ; упоряд., ред. та авт. передмови І. Удварі]. Ніредьгаза : [б.в.], 1998. 323 с.

87. Качкан В. Нариси історії української культури в персоналіях (XIX–XX ст.): навч. посіб.-хрестоматія. Коломия: Видавничо-поліграфічне товариство «Вік», 2005. 416 с.

88. Керекеш Ю. На рівні сучасних вимог. *Жовтень*. 1969. № 2. С. 151.

89. Кеслер В. Ласло Балла – письменник, літературознавець, перекладач. *Всесвіт*. 1987. № 12. С. 136.

90. Кешеля Д. А Земля таки крутиться: Повесть. Оповідання. Ужгород: Карпати, 1985. 272 с.

91. Клочек Г. Енергія художнього слова : збірник статей. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2007. 447 с.
92. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
93. Кристева Ю. Самі собі чужі; [пер. з франц. З. Борисюк]. Київ: Основи, 2004. 262 с.
94. Кулчар І. Втілення дружби народів. *Літературна газета*. 1960. 8 квітня. С. 3.
95. Лавріненко Л. За святе в душі. *Літературна Україна*. 1985. 28 листопада. № 48. С. 6.
96. Ласло Балла – угорський письменник Закарпаття, поет, драматург, перекладач. Balla László – kárpátaljai magyar író, költő, dramaturg, műfordító: до 85-річчя від дня народження. Születése 85. évfordulójára: бібліографічний покажчик. Bibliográfiai mutató; [уклад.: М. Б. Бадида, Є. Й. Слущка]. Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2012. 144 с.
97. Лизанець П. Ласло Балла. *Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України*; [упоряд. П. М. Ходанич]. Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. С. 378–385.
98. Лімборський І. Світова література і глобалізація. Черкаси: Бrama-Україна, 2011. 192 с.
99. Лімборський І. В. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. Черкаси: ЧДТУ, 2006. 364 с.
100. Лустіг К. Взаємне зближення і збагачення. *Закарпатська правда*. 1984. 10 квітня. № 83 (12416). С. 3.
101. Лустіг К. Вірші угорського поета Ласло Балли. *Літературна газета*. 1961. 24 січня. С. 4.
102. Лустіг К. У тотальному світлі. Нотатки про новелістику Ласло Балли. *Закарпатська правда*. Ужгород, 1987. 17 травня. С. 3.
103. Марко В. П. Стежки до таїни слова : літературознавчі й методичні студії. Кіровоград: Степ, 2007. 262 с.
104. Марченко Г. В. Радянсько-угорські культурні зв'язки в перші роки після другої світової війни. *Українсько-угорські історичні зв'язки*; [ред. кол.: І. М. Гранчак, І. Ф. Євсеев, В. І. Клоков, Л. Г. Ляшенко, Ф. П. Шевченко]. Київ: Наукова думка, 1964. С. 60–77.
105. Мегела И. В. В перекладі с венгерського. *Дружба народів*. 1985. № 4. С. 259–261.

106. Мегела І. «Хай слово мовлене інакше...». Угорська література на Закарпатті. *Літературна Україна*. 1986. № 47. 20 листопада. С. 6.
107. Мегела І. Очима друзів. Українська література в Угорщині. *Вітчизна*. 1982. № 1. С. 157–164.
108. Мегела І. Пролетарська співдружність: До історії угорсько-радянських літературних взаємин 20-30-х років. Київ: Наукова думка, 1978. 154 с.
109. Мегела І. Реалізм Жигмонда Моріца. Київ: Наукова думка, 1985. 270 с.
110. Мегела І. Роман історичної проєкції: Костолані, Мора, Моріц. Навчальний посібник. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2004. 104 с.
111. Мегела І. Стежка до слова. *Мегела І. Карой Балла. Речитативи: поезії*; [авториз. пер. з угор. І. Петровція; передм. І. Мегели. Київ: Молодь, 1983. С. 4.
112. Мегела І. У світі вічних образів: Статті, лекції, відгуки. Київ: Видавець Карпенко, В.М., 2006. 392 с.
113. Мегела І. Угорський роман 20-30 років ХХ століття. Проблематика. Жанрова структура. Форма оповіді. Київ: Видавець Вадим Карпенко, 2008. 284 с.
114. Мишанич О. «Карпаторусинство» – його джерела й еволюція у ХХ ст. Дрогобич: Відродження, 1992. 55 с.
115. Мишанич О. Література Закарпаття XVII–XVIII ст.: Історично-літературний нарис. Київ: Наукова думка, 1964. 116 с.
116. Мішлеї П. Нове угорське видання «Слова о полку Ігоревім». *Всесвіт*. 1975. № 4. С. 182–183.
117. Москаленко М. Тисячоліття: переклад у державі слова. М. Москаленко. *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі*; [ред. І. М. Римарук, упоряд. М. Н. Москаленко]. Київ: Дніпро, 1995. С. 5–38.
118. Мушкетик Л. Переклади угорської літератури українською мовою. *Всесвіт*. 2006. № 9/10. С. 224–227.
119. Мушкетик Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: На матеріалі оповідальної традиції українців та угорців. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. 320 с.
120. Наенко М. К. Інтим письменницької праці: 3 лекцій про специфіку літературної творчості. Київ: Педагогічна преса, 2003. 277 с.
121. Наливайко Д. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін. Д. Наливайко. *Компаративістика й історія літератури*. Харків: Акта, 2007. С. 5–42.

122. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 348 с.
123. Нитка В. «Людині потрібні обидві руки». *Молодь Закарпаття*. 1984. 11 серпня. С. 3.
124. Новий Завіт з коментарем. Львів: СТРИМ, 1994. 670 с.
125. Пальок В. В., Задорожний В. Є. Деякі питання історії України в працях Ю.І.Венеліна. *Юрій Гуца-Венелін. До 200-річчя від дня народження*. Ужгород: Карпати, 2002. С. 86–90.
126. Панько С. Друга книжка віршів поета. *Закарпатська правда*. 1954. 27 серпня. С. 4.
127. Панько С. Первая книга молодого поэта. *Советское Закарпатье*. 1951. 21 апреля. С. 3.
128. Панько С. Щирий голос. *Літературна газета*. 1957. 15 листопада. № 90 (1396). С. 31.
129. Папуша О. М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2004. 19 с.
130. Петефі Ш. Апостол. Поема; [пер. з угор. Юрія Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1968. 111 с.
131. Петефі Ш. Апостол; [пер. з угор. Ю. Шкробинця]. *Всесвіт*. 1967. № 7. С. 21–29.
132. Петефі Ш. Витязь Янош: Повість у віршах; [пер. з угор. Ю. Шкробинця]. Київ: Веселка, 1972. 82 с.
133. Петефі Ш. Поезії; [пер. з угор., вступ. стаття Леоніда Первомайського]. Київ: Дніпро, 1972. 389 с.
134. Петриченко Н. Г. Наративно-жанрова специфіка української, польської, російської прози першої половини 19 ст. : Дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05. Київ: КНУТШ, 2010. 467 с.
135. Петриченко Н. Г. Українська, польська та російська проза першої половини XIX ст. (діалогізм, конвергенція, оповідність). Київ: ВДК Ун-ту «Україна», 2009. 416 с.
136. Повх Л. Новітня література для дітей на Закарпатті (1946–2006 рр.). *Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України*; [упоряд. П. М. Ходанич]. Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. С. 77–104.
137. Полищук В. Исцеление Имре Неймега. Размышления над прочитанной книгой. *Закарпатская правда*. 1966. 9 января. № 7 (6876). С. 4.
138. Поліщук Я. Из дискурсив і дискусій. Харків: Акта, 2008. 286 с.

139. Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ: Академ-видав, 2008. 304 с.
140. Поп В. С. С. І. Панько в контексті українсько-угорських літературних взаємин. *Acta Hungarica*. Ужгород, 1992. I. évf. С. 85–86.
141. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
142. Pál G. Magyar íróknak lenni Kárpátalján. *Kelet-Magyarország*. 1997. Jul. 19. O. 3.
143. Pál E. F. A kultúra hídverője. *Vasárnapi Hírek*. 1987. Jul. 19. O. 2.
144. Радишевський Р. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур. Збірник статей. Київ: МП Леся, 2009. 300 с.
145. Радо Д. Угорсько-українські літературні зв'язки. *Мицніе братня співдружність*. Київ, 1970. С. 86–101.
146. Рихло П. В. Творчість Пауля Целана як інтертекст: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн», 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Чернівці, 2006. 388 с.
147. Рудяков П. М. Українсько-хорватські літературні взаємини в ХІХ–ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1987. 133 с.
148. Салаї Б. Висока оцінка угорською пресою книг Л. Балли «Суцільне світло», «Снова життя». *Літературна Україна*. 1987. № 39. 24 вересня. С. 2.
149. Салаї Б. Чарівний дзвіночок: Вірші та казки; [пер. з угор., передм. С. Жупанина]. Київ: Веселка, 1986. 32 с.
150. Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Бондарева О. Є. Версифікація: теорія і практика віршування: навчальний посібник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 285 с.
151. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). Київ: Дніпро, 1984. 254 с.
152. Сидоряк М. Поет Ласло Балла. *Літературна Україна*. 1962. 27 вересня. С. 4.
153. Сучасна угорська повість; [перекл. з угор. ; упоряд., вступ., біогр. довідки К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1983. 327 с.
154. Таємниця скляної гори: Закарпатські народні казки, зібрані Михайлом Фінцицьким; [післям. Ю. Шкробинця]. Ужгород: Карпати, 1974. 190 с.
155. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства. Київ: ВПЦ, 2003. 448 с.

156. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: Медобори, 2007. 463 с.
157. Угляренко П. Золотий міст. Дмитрові Меденцю – 70. *Угляренко П. Дарунок Короля Матяша. Угорські народні казки*; [переклад Дмитра Меденця]. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1997. С. 14–15.
158. Угорське оповідання / [перекл. з угор. ; упоряд., вступ., біогр. довідки К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1976. 429 с.
159. Угорські народні пісні. Пісенник; [переклад І. Ю. Петровця]. Київ: Музична Україна, 1984. 110 с.
160. Угорські прислів'я та приказки; [упоряд., перекл. Юрій Шкробинець]. Київ: Дніпро, 1975. 137 с.
161. Ушкалов Л. В. Ловитва невлонного птаха: життя Григорія Скороди. Київ: Дух і Літера, 2017. 368 с.
162. Федака С. Історія, розказана романістом. *Новини Закарпаття*. 2005. 16 квітня. С. 12.
163. Федака С. Ласло Балла: «Я пізнав босорканську кухню влади». *Срібна Земля-Фест*. 2007. № 26 (581). 19–25 липня. С. 14.
164. Франко І. Слово про критику. *І. Франко. Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35. С. 91–111.
165. Хвиля Балатону: молода угорська поезія; [пер. з угор., упоряд. І. Мегела; вступ. ст. А. Фодор]. Київ: Молодь, 1983. 197 с.
166. Хланта І. В. Ласло Балла. Поет, прозаїк, перекладач. *І. В. Хланта. Літературне Закарпаття у ХХ столітті: Біобібліографічний показчик*. Ужгород: Закарпаття, 1995. С. 28–38.
167. Чендей І. Благодатної і щасливої! *Д. Кешеля. Дерево зеленого дощу. Оповідання*. Ужгород: Карпати, 1978. С. 3–5.
168. Чендей І. Мовою великого народу. *Закарпатська правда*. 1962. 16 грудня. № 5933. С. 4.
169. Чука Е. Проблематика історико-документальних романів «Кого любить, того і карає» та «Зустрінуться в неосяжності» Ласло Балли. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2003. Вип. 8. С. 112–114.
170. Шанта Ф. Двадцять годин. Роман; [переклад з угор.: Сергій Панько; післям.: Кіра Шахова]. Київ: Дніпро, 1986. 168 с.
171. Шахова К. «Двадцять годин» – роман-репортаж Ференца Шанти. *Ф. Шанта. Двадцять годин. Роман*; [переклад з угор.: Сергій Панько; післям.: Кіра Шахова]. Київ: Дніпро, 1986. С. 153–162.

172. Шахова К. З побаченого й пережитого. *Літературна Україна*. 1971. 20 липня. С. 4.
173. Шахова К. Сучасна угорська повість. К. Шахова. *Сучасна угорська повість*; [упоряд., післям., біогр. довідки про авт. К. Шахової]. Київ: Дніпро, 1983. С. 317–326.
174. Шахова К. А. Венгерская литература 20-40-х годов XIX века: некоторые идейно-художественные проблемы. Київ: Вища школа, 1973. 205 с.
175. Шахова К. О. Двадцять нарисів про угорську літературу: дослідження. Київ: Дніпро, 1984. 269 с.
176. Шахова К. О. Шандор Петефі, співець угорської революції 1848–1849. Київ: Унів., 1969. 324 с.
177. Шер В. Леонід Первомайський і угорська література. *Vsesvit*. 1976. № 4. С. 199–200.
178. Шер В. Украинская литература в Венгрии. *Studia Slavica Hungarica*. 1970. № 16. С. 41–52.
179. Шер В. Шевченко и его венгерские переводчики. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. 9 с.
180. Шкробинець Ю. Годинник не зупиняється. *Закарпатська правда*. 1970. 31 грудня. С. 3.
181. Шкробинець Ю. І роздуми, і почуття. *Закарпатська правда*. 1962. № 25 (5664). С. 4.
182. Шкробинець Ю. Нариси поета. *Закарпатська правда*. 1961. 15 червня. С. 4.
183. Шкробинець Ю. Розвіюючи хмари. *Закарпатська правда*. 1964. 30 жовтня. С. 4.
184. Шкробинець Ю. Слово угорського поета. *Закарпатська правда*. 1957. 4 січня. № 4108. С. 3.
185. Шкробинець Ю. Угорська арфа: переклади з угорської класичної та сучасної поезії. Ужгород: Карпати, 1970. 219 с.
186. Шляхова Н. М. Емоції і художня творчість. Київ: Мистецтво, 1981. 103 с.
187. Штернберг Я. И. Мир поэзии и дружбы: Поиски и находки. Исследования в области русско-венгерских и украинско-венгерских связей. Ужгород: Карпати, 1981. 372 с.
188. A Kárpátomtúl írói. Balla László. Tájékoztató. Uzsgorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1966. 4 о.
189. A két kakas: Ukrán népdalok és mesék; [ford. Réz András; rajzolta Volodimir Golozubov]. Kijev: Veszelka; Budapest: Móra, 1982. 79 о.

190. A magyar irodalom története VI. kötet; [szerk. M. Szabolcsi]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966. 1106 o.
191. A repülő hajó : orosz, ukrán ... népmesék; [vál. és ford. Rab Zsuzsa]. Budapest: Ifj. Kiadó, 1955. 402 o.
192. A róka és a medve. Ukrán népmesék; [fordította: Barzsó Tibor]. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1961. 232 o.
193. A vasorrú indzsibaba. Kaprátukrajnai népmesék; [válogatta és fordította Fincicky Mihály, az utószót írta Ortutay Gyula]. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970. 256 o.
194. Abrams M. H. Natural Supernaturalism. New York: Norton, 1971. 550 p.
195. Albrecht C. Benötigt wird profundes Fremdheitswissen. *C. Albrecht. Kulturthema Kommunikation: Konzepte, Inhalte, Funktionen; Festschrift und Leistungsbild des Instituts für Internationale Kommunikation und Auswärtige Kulturarbeit (IIK Bayreuth) aus Anlass seines zehnjährigen Bestehens 1990–2000*; [hrsg. von Alois Wierlacher]. Möhnesee: Résidence-Verlag, 2000. S. 291–302.
196. Anderson B. R. O'G. Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1983. 160 p.
197. Anzaldúa G. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012. 312 p.
198. Arendt H. The Origins of Totalitarianism. New York: Harcourt, 1973. 527 p.
199. Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 2018. 425 S.
200. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck, 2007. 344 S.
201. Assmann J. Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. 319 p.
202. Attridge D. Jednostkowość literatury. Kraków : Universitas, 2007. 232 s.
203. Az ukrán futurizmus. Szemelvények; [összeállította és kommentárokkal ellátta: Mikola Szulimá; az előszót írta: Udvari István; szerkesztette: Hegyes Angéla]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1996. 256 o.

204. Bakó László. *Kitárom karom*. Uzshorod: Kárpátontúli Könyv-és Folyóiratkiadó, 1954. 108 o.
205. Bakó László. *Rohanó évek sodrában*. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1956. 100 o.
206. Bakó László. *Zengj hangosabban!* Uzshorod: Kárpátontúli Könyv-és Folyóiratkiadó, 1951. 100 o.
207. Bakula B. *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*. B. *Bakula. Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2006. Nr 6. S. 11–33.
208. Balla K. *Álmodj Zenét. Versek*. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1979. 92 o.
209. Balla L. A „Juventus-1” úrtasai. Ifjúsági regény. *Uzgorod-Budapest: Kárpátontúli Területi Kiadó; Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1963. 180 o.*
210. Balla L. A damaszkuszi úton. *Látóhatár*. 1988. O. 35.
211. Balla L. A fordító utószava. L. *Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei*. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. O. 206–211.
212. Balla L. A holnap öröméért. Київ-Ужгород: Радянська школа, 1961. 40 o.
213. Balla L. A lét határán. Három kisregény. Ungvár: PoliPrint, 2001. 152 o.
214. Balla L. A maga csodálatos hangján. *Kárpáti igaz szó*. 1972. Október 8. O. 3.
215. Balla L. A Nagy Semmi. Kortörténeti regény. Budapest: Háttér Lap-és Könyvkiadó, 1993. 336 o.
216. Balla L. A tanulók vallásellenes nevelése a magyar irodalom óráin: segédkönyv az Ukrán SZSZK magyar tannyelvű iskoláinak pedagógusai számára. Кijiv-Uzshorod: Radjansz'ka skola, 1964. 157 o.
217. Balla L. A végtelenben találkoznak. Budapest: Háttér Kiadó, 1994. 320 o.
218. Balla L. A világora ketyegése. Novellák. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1970. 192 o.
219. Balla L. Ároni áldás. Kortörténeti regény. Pánsip: UngBereg Alapítvány, 1996. 70 o.
220. Balla L. Árva aranyesők. Száz tárca. Ungvár: Kárpáti Kiadó, 2004. 176 o.
221. Balla L. Az utolsó század. Budapest: Zrínyi Kiadó, 1989. 152 o.
222. Balla L. Borbélyműhely a Vakhoz. Kortörténeti regény. Ungvár-Budapest: Galéria; Ecriture, 1995. 176 o.

223. Balla L. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. 216 o.
224. Balla L. Csillagó, lobogó, vibráló tájak. Riportok kárpátontúli képzőművészekről. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1975. 160 o.
225. Balla L. Dmitro Pavlicsko. *L. Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei.* Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. O. 112–122.
226. Balla L. Erdélyi Béla és kortársai. Kárpátalja képzőművészeinek három nemzedéke. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. 112 o.
227. Balla L. Értekezem, tehát vagyok. Humoreszkek, szatírák, krokik. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1973. 126 o.
228. Balla L. És felgördül a függöny. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyvkiadó, 1961. 60 o.
229. Balla L. Ez az a város. Riportok. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv- és Lapkiadó, 1962. 56 o.
230. Balla L. Hidi Pista biciklista. Regény. Budapest-Uzsgorod: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó; Kárpáti Könyvkiadó, 1965. 160 o.
231. Balla L. Ifjúságom: volt egyszer egy akadémia : visszaemlékezések 1927–1946. Ungvár: PoliPrint, 2009. 125 o.
232. Balla L. Ikebana. Válogatott versek 1942–1992. Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1993. 128 o.
233. Balla L. Kip-kop, kalapács. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1959. 80 o.
234. Balla L. Lali az oroszlánbarlangban. Budapest: Hungarovox Kiadó, 1999. 80 o.
235. Balla L. Március virága. Válogatott versfordítások. 1942–2009. *Л. Балла. Березневе цвітіння, переклади віршів з різних мов.* Ужгород: ПоліПринт 2009. 104 c.
236. Balla L. Meddőfelhők regény. Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1964. 192 o.
237. Balla L. Nevető csillagok. Versek. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1976. 64 o.
238. Balla L. Nyári lángok. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv- és Lapkiadó, 1961. 92 o.
239. Balla L. Őszi nyárfák. Válogatott novellák, tárcák, kisregények. Ужгород: Карпати, 2007. 408 c.
240. Balla L. Parázs a hóban. Novellák. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1967. 160 o.
241. Balla L. Sosemvolt repülések emléke: Novellák, tárcák, krokik, tollrajzok, színmű. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1989. 186 o.

242. Balla L. Szegény ember vízzel főz. Életem: a Kárpáti igaz szó. Visszaemlékezések 1947–1987. Ungvár: PoliPrint, 2002. 264 o.
243. Balla L. Szobor a főtéren. Kisregény. Novellák. Tárcák. Ungvár: PoliPrint, 2001. 188 o.
244. Balla L. Tapsi-titok. Versek. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1973. 48 o.
245. Balla L. Totális fényben: Novellák, regény. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1983. 248 o.
246. Balla L. Tűzvigyázó. *Napjaink*. 1987. 7. sz. O. 12.
247. Balla L. Vélemények a magyarságtudatról. *Népszabadság*. 1988. 311. sz. O. 11.
248. Balla L. Visszapillantó tükör. Válogatott írások. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1977. 272 o.
249. Bárány S. A «Juventus–1» úrutasai. *Kárpáti Igaz Szó*. 1964. Okt. 30. O. 3.
250. Barát J. Magyarság a Kárpátalján. Születésnap beszélgetés a hatvanéves Balla Lászlóval. *Magyar Hírek*. 1987. Június 13. O. 18–19.
251. Bárzso T. Rohanó évek sodrában. *Kárpátok*. 1958. 2 sz. O. 122–123.
252. Bassnett S. Translation. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2014. 224 p.
253. Bata I. Balla László: A legfőbb parancs. *Szovjet Irodalom*. Budapest, 1988. 2 sz. O. 177–179.
254. Beller M. Eingebildete Nationalcharaktere: Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie. Göttingen: V&R unipress, 2006. 278 p.
255. Beller M. Perception, image, imagology. M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 3–16.
256. Beller M., Leerssen J. T. Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey. Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. 476 p.
257. Bhabha Homi K. The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994. 285 p.
258. Bobinec S., Zimomrja M. A szép hirdetője. *Vörös Zászló*. Berehovo, 1977. Július 23. 87 (4504) sz. O. 2.
259. Bojtár E. East European Avant-Garde Literature. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992. 156 p.
260. Bolten J. Interkulturowa kompetencja; [przekład z języka niemieckiego i wprowadzenie B.Andrzejewskiego]. Poznań, 2006. 184 s.

261. Bolten M. Imagining and imaging Ireland: Konzeptionen Irlands bei den jungen anglo-irischen Dramatikern Martin McDonagh und Conor McPherson. Trier: Wiss. Verl. Trier, 2005. 235 S.
262. Bourdieu P. Language and Symbolic Power. Cambridge: Polity Press, 1991. 292 p.
263. Botlik J. Balla László 60 éves. *Magyar Nemzet*. 1987. Július 23. Csütörtök. O. 4.
264. Brubaker R. Nationalism Reframed. Nationhood and the national question in the New Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 202 p.
265. Buber M. Ich und Du. *Martin Buber. Das dialogische Prinzip*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1984. S. 7–138.
266. Buell L. The Environmental Imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1995. 586 p.
267. Bulecza R. R. Igaz repülések állomásai. *Évgyűriük '89 : Irodalmi, művészeti, társadalompolitikai kiadvány az Ukrajnai Írószövetség Kárpátontúli területi szervezete magyar csoportja és a Kárpáti Kiadó gondozásában*. Ungvár: Kárpáti Kiadó, 1989. O. 109–111.
268. Byram M. Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. 124 p.
269. Carré J.-M. Les Ecrivains Français Et Le Mirage Allemand. 1800 – 1940. Paris: Boivin, 1947. 223 p.
270. Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 293 p.
271. Corbineau-Hoffmann A. Einführung in die Komparatistik. Berlin: Schmidt, 2004. 288 S.
272. Csendej I. A testvérnép nyelvén. *Kárpáti Igaz Szó*. 1962. Dec. 16. O. 4.
273. Csongar A. Karpato-Ukraine. *Sonntag*. 1986. Nr. 8. S. 2.
274. Csongar A. Laszlo Balla. Zu: Sowjet-ungarische Literatur in der Karpato-Ukraine. *Sonntag*. Berlin, 1987. Nr. 34. S. 2.
275. Csuka E. A nőalakok problémája Balla László Azt bünteti, kit szeret c. regényében. *Acta Hungarica*. Ungvár, 2003. X–XI. sz. –1999–2000 évf. O. 182–187.
276. Dalmay A. Irodalmunk, közéletünk jelese (Balla László 60 éves). *Kalendárium*. 1987. O. 90–91.
277. Das Buch der Ränder. Die unsichtbaren Ungarn. Ungarische Prosa – jenseits der Staatsgrenzen; [übersetzt von Irene Rübberdt, Christine Schlosser]. Klagenfurt: Wieser, 1999. 250 S.

278. Deleuze G., Guattari F. *Kafka: Toward a minor literature*; [translated by D. Polan]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986. 136 p.

279. *Dialoge zwischen den Kulturen: interkulturelle Literatur und ihre Didaktik*; [hrsg. von Irmgard Honnef-Becker]. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2007. 238 S.

280. Diószegi A. Gábor Andor. Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Szerk. Szabolcsi Miklós és Illés László. 1962. O. 163–222.

281. Ditzé S.-A. *America and the Americans in postwar British fiction : an imagological study of selected novels*. Heidelberg: Winter, 2006. 368 S.

282. Dobrenko E. *Political Economy of Socialist Realism*. New Haven: Yale University Press, 2007. 386 p.

283. Dubos R. *Pochwała różnorodności*; [przeł. z ang. Ewa Krasieńska]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. 275 s.

284. Dyserinck H. Zum Problem der «images» und «mirages» in ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*. 1966. Nr. 1. S. 107–120.

285. Eliade M. *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt am Main: Insel, 1998. 187 S.

286. Erikson E. *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton, 1968. 336 p.

287. Evans-Campbell T. Historical trauma in American Indian/Native American communities: A multilevel framework for exploring adverse health outcomes. *Journal of Transcultural Nursing*. 2008. Issue 19(4). P. 316–338.

288. Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem Studies [Poetics Today, Vol. 11: 1]*. Durham NC: Duke University Press, 1990. P. 45–51.

289. Ewers H.-H. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. New York: Routledge, 2009. 196 p.

290. Fodor A. Balla László új könyveiről. Fodor András levele a szerzőhöz. *Pánsíp*. 1993. 94/1 sz. O. 22–23.

291. Fodor A. Balla László új könyveiről. Fodor András levele a szerzőhöz. *Pánsíp*. 1995. 96/2 sz. O. 31.

292. Fodor A. Levél Balla Lászlónak Ungvárra. *Népszava szombat*. 1991. Február 23. O. 8.

293. Fogarassy M. Nyári lángok. Balla László versei. *Élet és Irodalom*. 1962. Febr. 24. O. 8.

294. Formen innerliterarischer Rezeption; [hrsg. von Wilfried Floeck]. Wiesbaden: Harrassowitz, 1987. 521 S.
295. Frankl V. Man's Search for Meaning. Boston: Beacon Press, 2006. 184 p.
296. Fried I. Ferenc Kazinczy und die deutsche Literatur (1780–1795). *Neohelicon*. Budapest, 1992. Bd. 19. Nr. 1. S. 29–34.
297. Gábor A. Magyar költő a Szovjetunióban. Bakó László versei. *Irodalmi Újság*. 1951. Szeptember 13. O. 4.
298. Gadamer H.-G. Truth and Method. London: Continuum, 2004. 602 p.
299. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 7. Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck 1999. 494 S.
300. Galeotti A. E. The range of toleration: From toleration as recognition back to disrespectful tolerance. *Philosophy & Social Criticism*. 2014. Issue 40 (9). P. 93–110.
301. Gereblyés L. Kitárom karom. *Irodalmi Újság*. 1954. Június 26. O. 2.
302. Goffman E. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston, Mass.: Northeastern University Press, 1986. 586 p.
303. Gortvay E. A legfőbb parancsot követve. *Kárpáti Igaz Szó*. 1987. Aug. 16. O. 3–4.
304. Gortvay E. Gyermekversek. *Kárpáti Igaz Szó*. 1960. Febr. 3. O. 4.
305. Grabovszki E. Methoden und Modelle der deutschen, französischen und amerikanischen Sozialgeschichte als Herausforderung für die vergleichende Literaturwissenschaft. Amsterdam-New York: Rodopi, 2002. 354 S.
306. Groys B. The Total Art of Stalinism. Princeton: Princeton University Press, 1992. 176 p.
307. Gyáni G. Memory and Discourse on the 1956 Hungarian Revolution. *Europe-Asia Studies*. 2006. Vol. 58. No. 8. P. 1199–1208.
308. Gyarmati B. Balla László : Parázs a hóban. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. 1967. III. évf. 1. sz. O. 117–118.
309. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. J. Rutherford (Ed.). Identity: Community, Culture, Difference. Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
310. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett, 1968. 284 S.
311. Havas E. Magyarul és oroszul. Balla Lászlóról és a kárpát-ukrajnai magyar irodalomról. *Népszabadság*. 1984. Február 3. O. 7.
312. Haynád Z. Balla László: Meddőfelhők. *Tiszatáj*. 1970. Március. XXVI. évf. 3. sz. O. 270.

313. Hegyes A. Az ukrán irodalom története III. Iván Franko, Borisz Hrincsenko, Pavlo Hrabovszkij; [szerkesztette és az előszót írta: Udvari István]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1998. 97 o.

314. Hegyes A. Az ukrán irodalom története. Folklór, a régi és új ukrán irodalom. XIX. század első évtizedeinek irodalma. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1995. 122 o.

315. Hegyes A. Fejezetek az ukrán irodalom történetéből I. Tarasz Sevcsenko; [szerkesztette és az bevezetőt írta: Udvari István]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1997. 104 o.

316. Hegyes A. Fejezetek az ukrán irodalom történetéből. II; [szerkesztette és az előszót írta: Udvari István]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1997. 129 o.

317. Hegyes A. Ukrán irodalom története I–II; [szerkesztette: Rományuk Renáta, Udvari István; előszót írta: Udvari István]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 2003. 147 o.

318. Hermans T. The translator's voice in translated narratives. *Target*. 1996. Issue 8 (1). P. 23–48.

319. Hermans T. Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. 195 p.

320. Hernadi P. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification. Ithaca-London: Cornell University Press, 1972. 224 p.

321. Horváth S. «Időmet és erőmet az írásra akarom felhasználni». *Kárpáti Igaz Szó*. 2007. 11. sz. Július 28. Szombat. O. 2.

322. Illés B. Kárpáti rapszódia: regény; [ill. Hincz Gyula]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1963. 596 o.

323. Illés B. Nikolai Suhaj: Historische Erzählungen aus den Jahren 1920–21; [aus dem Ungarischen übertragen von Stefan J. Klein]. Frankfurt am Main: Der Taifun-Verlag, 1924. 98 S.

324. Imagologie des Nordens: kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive; [hrsg. von Astrid Arndt]. Frankfurt am Main- Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien: Lang, 2004. 309 S.

325. Interkulturelle Hermeneutik und lectura popular: neuere Konzepte in Theorie und Praxis; [hrsg. von Silja Joneleit-Oesch, Miriam Neubert]. Frankfurt am Main: Lembeck, 2002. 280 S.

326. Ivánka, a mester. Ukrán népmesék; [illusztrálta : Medveczky Ágnes]. Ungvár: Kárpáti Kiadó, 1995. 47 o.

327. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation*; [ed. by R. Brower]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
328. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 264 p.
329. Juhász G. Három magyar könyv – három országból. 3. Két előjelű megrázkódtatások. *Magyar Szó*. 1972. Aug. 19. O. 10.
330. Jung C. G. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Düsseldorf: Solothurn Düsseldorf Walter, 1995. 463 S.
331. Kárpátalja 1919–2009: történelem, politika, kultúra; [főszerk.: Fedinec Csilla, Vehes Mikola]. Budapest: Argumentum, MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézete, 2010. 640 o.
332. Kazinczy F., Haiman G. Kazinczy és a könyvművészet: Haiman György tanulmánya Kazinczynak Poétai berke szövegének, valamint Kazinczy kezdeményezésére készült rézmetszetek hasonmásával. Budapest: Zrínyi Nyomda, 1981. 207 o.
333. Klaudy K. *Languages in Translation. Lectures on the Theory, Teaching and Practice of Translation*. Budapest: Scholastica, 2003. 473 p.
334. Klimó Á. v. Vom Mars bis an die Donau. Der Rittmeister Alexej Gussew. *Sozialistische Helden: eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*; [hrsg. von Silke Satjukow, Rainer Gries]. Berlin: Links, 2002. S. 220–234.
335. Kontler L. *A History of Hungary*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 527 p.
336. Kovács V. Vallani kell. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Könyv-és Lapkiadó, 1957. 66 o.
337. Kożuchowski A. Trauma z Trianon. *Polityka*. 2010. Nr 26 (2762). S. 60–62.
338. Köngäs Maranda E.-K. *Folklore and Cultural Identity*. New York: Arno Press, 1980. 536 p.
339. Kramersch C. *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 295 p.
340. Kundera M. The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books*. 1984. Vol. 31. Number 7. P. 33–38.
341. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. 226 p.
342. Ladizsec V. Gyí, lovam, gyí, nádparipám! [válogatta és fordította Petrovácz István]. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1973. 34 o.

343. Leerssen J. T. Image. *M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey.* Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 342–344.

344. Leerssen J. T. Imagology: History and method. *M. Beller, J. T. Leerssen (Eds.). Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey.* Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2007. P. 26–32.

345. Leerssen J. T. National thought in Europe: A cultural history. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 332 p.

346. Leerssen J. T. The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey. *Poetics Today.* 2000. Issue 21 (2). P. 267–292.

347. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London–New York: Routledge, 1992. 176 p.

348. Lendület: Ifjúsági almanach. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1982. 64 o.

349. Leninről: visszaemlékezések, elbeszélések, karcolatok; [írták A. I. Uljanova-Jelizarova et al.; [ford. Bakó László et al.]. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1957. 207 o.

350. Leszja Ukrajinka. Válogatott versei. Леся Українка. Вибрані поезії; [переклади угорською мовою Л. Балли та ін.]. Ужгород: Карпати, 2007. 256 с.

351. Lindenberger H. The History in Literature: On Value, Genre, Institutions. New York: Columbia Univ. Press, 1990. 269 p.

352. Link J. Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seiner Rolle bei der Diskurs-Konstitution. *J. Link. Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen;* [hrsg. von Jürgen Link und Wulf Wülfing]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. S. 63–92.

353. Lippmann W. Public Opinion. Minneapolis: Filiquarian Pub Llc, 2007. 384 p.

354. Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur. *Komparatistische Hefte;* [hrsg. von Janos Riesz]. Bayreuth: Lorenz Ellwanger, 1980. H. 2. 128 S.

355. Lizanec P., Gortvay E., Vaszócsik V. A Kárpátontúli magyar nyelvű irodalom. *Kárpáti Igaz Szó.* 1985. 110 (12663.) sz. Május 14. O. 2–4.

356. Luckmann T. Remarks on Personal Identity – Inner, Social and Historical Time. *Identity: Personal and Sociocultural;* [hrsg. von Anne Jacobson-Widding]. Stockholm-Uppsala: SWE, 1983. P. 67–91.

357. Lüst R. Dialog für die Zukunft – nach außen und nach innen. *Internationale Politik.* Berlin, 1996. Nr. 51. S. 44–49.

358. Lusztig K. Balla László ukrán nyelvű verseskötete. *Kárpáti Igaz Szó*. 1961. Jan. 7. O. 3.
359. Lusztig K. Bíráló, és könyvismertetés. A kor szelleme. *Kárpáti Igaz Szó*. 1961. Május 6. 106. sz. O. 4.
360. Magyar közéletünk fáklyája (Balla László 70 éves). *Szolyvai Krónika*. 1997. Június-július. 6–7 (030–031) sz. O. 7.
361. Margócsy J. Balla László legújabb kötete. A világra ketyegése. *Kelet-Magyarország – Vasárnapi*. 1970. Szeptember 6. XVIII évf. 209. sz. O. 9.
362. Margócsy J. Balla László: A legfőbb parancs. *Kelet-Magyarország*. 1987. III. 28. XLIV. évf. O. 3.
363. Mari G. Balla László: Parázs a hóban. *Tiszatáj*. 1969. XXIII. évf. 2. sz. O. 187.
364. Máriás J. Balla László számvetése nyolcvanas éves határán. *Zempléni Múzsá*. 2008. VIII. évf. 1. 17. O. 98–103.
365. Máriás J. Száz tárca Balla Lászlótól. *Zempléni Múzsá*. 2006. VI. évf. 2. sz. O. 95–97.
366. Máriás J. Szemle. «...van egy legfőbb parancs: az Élet». *Szabolcs-Szatmár – Beregi Szemle*. 2006. 2. sz. XLI. évf. O. 243–245.
367. Martovics L. Elbeszélések; [fordította Bákó László, Szemen Panjko]. Uzshorod: Könyv- és újságkiadó, 1950. 51 o.
368. Medve Z. Költészetünk ukrán fordítója. *Dunántúli Napló*. 1970. 13.09. O. 4.
369. Mezey L. M. A legfőbb parancs. Balla Lászlóról és válogatott novelláiról. *Új Forrás*. 1988. 1. sz. O. 66–69.
370. Mezey L. M. A nagy semmi. Korrajz Kárpátalja negyven évéről. *Pesti Hírlap*. 1993. 2 (152) évf. 163. sz. Július 15. O. 5.
371. Mezey L. M. A sorsrontó kor emberi galériája. Balla László: Borbélyműhely a Vakhoz. *Somogy*. 1996. 2. sz. Március-április. O. 194–195.
372. Mezey L. M. Kárpátaljai sorstrilógia. *Hitel*. 1995. Június. 6. sz. O. 101–102.
373. Mihajlo Kocjubinszkij. Válogatott művek. Михайло Коцюбинський. Вибрані твори; [переклад угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша, Е. Бродскі]. Ужгород: Карпати, 2006. 336 с.
374. Mihalyi Molnár L. Úttörő szerepben. Beszélgetés a hatvanéves Balla Lászlóval. *Új Szó*. Pozsony, 1987. 4. sz. VII. 27. O. 4.
375. Mitosek Z. Literatura i stereotypy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. 193 s.

376. Molnár L. V. Adalékok Orlay János oroszországi tevékenységéhez. *Világtörténet*. 2000. O. 73–81.
377. Molnár L. V. Magyar-orosz kulturális kapcsolatok, 1750–1815: kapcsolattörténeti tanulmányok. Piliscsaba: Mati, 2000. 235 o.
378. Muschg A. Die Erfahrung von Fremdsein. A. Muschg. *Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*; [hrsg. von Alois Wierlacher und Corinna Albrecht]. Bonn: Inter Nationes, 1998. S. 109–114.
379. Nagy J. Egy külföldi magyar író. Balla László. *Alföld*. 1973. 24. évf. 8. sz. Augusztus. O. 87–89.
380. Nance A. B. Literary and cultural images of a nation without a state : the case of nineteenth century Poland. Nance. New York-NY-Washington-DC-Baltimore-Bern-Frankfurt am Main-Berlin-Brussels-Vienna-Oxford: Lang, 2008. 174 p.
381. Napraforgók: Mai ukrán elbeszélések; [vál. és szerk. Karig Sára; ford. Bojtár Anna et al.; az életrajzi jegyzeteket Misley Pál írta]. Budapest: Európa, 1982. 503 o.
382. Neubert W. Mit tausend Zungen. Eine Autobiographie im Verlag der Nation. *Berliner Zeitung*. 1985. 19. April. Freitag. S. 7.
383. Nida E. A. Toward a Science of Translating. Leiden: E.J. Brill, 1964. 331 p.
384. Nikitorowicz J. Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa. Białystok: «Trans Humana», 1995. 178 s.
385. Nikolajeva M. Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. 247 p.
386. Oberländer E. M. Egy kárpát-ukrajnai novelláskötet. *Forrás*. Kecskemét. 1970. 6. sz. November-December. O. 93–94.
387. Olbracht I. Der Räuber Nikola Schuhaj; [Deutsch von Erhard Bittner]. Berlin: Rütten & Loening, 1953. 257 S.
388. Orosz és ukrán utazók a régi Magyarországon; [közreadja: Tardy Lajos]. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988. 264 o.
389. Osvát E. Csivi csivi megérkeztünk. Gyermeekversek. Uzsgorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1959. 64 o.
390. Pageaux D.-H. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Précis de littérature comparée*. Paris, 1989. P. 139–140.
391. Pál E. F. Balla Lászlóról. E. Fehér Pál. *László Balla. A legfőbb parancs. Válogatott novellák*. Uzshorod-Budapest: Kárpáti Könyvkiadó; Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986. O. 5–9.

392. Pál G. «Életem a lapnak köszönhetem...». A magyar irodalom apostola Kárpátalján. Beszélgetés a 60 esztendőös Balla Lászlóval. *Kelet-Magyarország*. 1986. November 7. O. 8–9.
393. Pál G. A magyar irodalom Kárpátalján, 1945–1990. Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Megyei és Városi Könyvtár Kiadója, 1990. 242 o.
394. Pál G. Balla László hatvan éves. *Kelet-Magyarország*. 1987. Július 25. O. 8–9.
395. Pál G. Balla László két regénye. *Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis*. Nyíregyháza, 1985. Tomus 10/d. O. 61–65.
396. Pál G. Balla László: Azt bünteti, kit szeret. *Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis*. Nyíregyháza, 1992. Tomus 13/E. O. 265–276.
397. Pál G. Balla László: Totális fényben. *Alföld*. 1985. 5. sz. O. 83–85.
398. Pál G. Balla László: Visszapillantó tükör. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. 1978. 3. sz. O. 111–117.
399. Paperno I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 2009. 285 p.
400. Panyko S. A költő második verseskötete. *Kárpáti Igaz Szó*. 1954. Aug. 27. O. 4.
401. Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2003. 293 o.
402. Petőfi Sándor összes művei. II. Versek, 1847–1849; [sajtó alá rend. és bev. Pándi Pál]. Budapest: Szépirod. Kiadó, 1955. 624 o.
403. Petőfi Sándor. Összes költeményei. Budapest: Magyar Helikon, 1967. 1101 o.
404. Petőfi Sándor. Összes költemények. Budapest: Ciceró Könyvstúdió, 2006. 844 o.
405. Petrovác I. Színe és fonákja. Egyetlen nap történetének regénye. *Vasárnapi Hírek*. 1990. December 2. O. 2.
406. Pichois C., Rousseau A. M. *Vergleichende Literaturwissenschaft: eine Einführung in die Geschichte, die Methoden und Probleme der Komparatistik*; [aus dem Franz. übertragen von Peter André Bloch]. Düsseldorf: Schwann, 1971. 220 S.
407. Pochat G. *Kunst, Kultur, Ästhetik: gesammelte Aufsätze*. Wien-Berlin-Münster: Lit, 2009. 738 S.
408. Posner R. *Kultur als Zeichensystem: Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*. R. Posner. *Mnemosyne: Formen und*

Funktionen der kulturellen Erinnerung; [hrsg. von Aleida Assmann, Dietrich Harth]. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991. S. 37–74.

409. Pratt M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge, 1992. 272 p.

410. Prokop-Janiec E. Etniczność. E. *Prokop-Janiec. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*; [red.: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nysz]. Kraków: Universitas, 2006. S. 409–432.

411. Radó G. Magyar-ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban. *Helikon Világirodalmi Figyelő*. Budapest, 1964. 10. évf. 2-3. sz. O. 302–314.

412. Radó G. Szomszédunk Ukrajna. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1969. 199 o.

413. Remak H. H.H. *Comparative Literature: Its Definition and Function. Comparative Literature: Method and Perspective*; [ed. by N. P. Stallknecht, H. Frenz]. Carbondale: Southern Illinois UP, 1971. P. 3–57.

414. Ricoeur P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. 415 p.

415. Ricoeur P. *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 363 p.

416. Ricoeur P. *On Translation*; [translated by E. Brennan; with an introduction by R. Kearney]. London and New York: Routledge, 2006. 46 p.

417. Ricoeur P. *Soi-même comme un autre, L'Ordre Philosophique*. Paris: Éditions du Seuil, 1990. 424 p.

418. Ricoeur P. *Time and narrative*; [translated by K. McLaughlin, D. Pel-lauer]. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984. Vol. 1. 287 p.

419. Ritkaszép magyar népmesék. Угорські народні казки рідкісної краси; [vál. Varga Domokos; ford. Musketik Leszja]. Kijiv: Ukrajna Nemzetiségi Nyelvű Irod., 2003. 211 o.

420. Róka koma pórul jár: ukrán mesék; [M. Rilszkij; illusztr. E. Racsev]. Budapest: Dante, 1949. 80 o.

421. Romsics I. *Hungary in the Twentieth Century*. Budapest: Corvina, 1999. 513 p.

422. Said E. W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993. 407 p.

423. Said E. W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. 368 p.

424. Sándor L. A legfőbb parancs. Balla László novelláskötete. *Magyar Nemzet*. 1987. Július 20. O. 6.

425. Sas A. Magyar verseskötet Kárpát-Ukrajnából. *Kiadóhivatal*. Bratislava, 1957. Március 10. O. 7.

426. Sas A. Magyar verseskötet Kárpát-Ukrajnából. *Új Szó*. 1957. 3. sz. O. 3.

427. Schaff A. Stereotypy a działanie ludzkie. Warszawa: Książka i Wiedza, 1981. 170 s.
428. Schöpflin A. A magyar irodalom története a XX. Században. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 450 o.
429. Schöpflin G. Nations, Identity, Power. London: Hurst & Company, 2000. 442 p.
430. Sendyka R. W stronę kulturowej teorii gatunku. R. *Sendyka. Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*; [redakcja: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz]. Kraków: Universitas, 2006. S. 249–283.
431. Sevczenko T. Apácahimnusz; [vál. Misley Pál; ford. Csorba Győző et al.]. Budapest: Európa; Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1989. 94 o.
432. Shavit Z. Poetics of Children's Literature. Athens: University of Georgia Press, 1986. 163 p.
433. Skrobinec J. Egy költő riportjai. *Kárpáti Igaz Szó*. 1961. Jún. 15. O. 4.
434. Skrobinec J. Elmékedések, érzelmek. *Kárpáti Igaz Szó*. 1962. Jan. 31. O. 4.
435. Skrobinec J. Magyar költő szól. *Kárpáti Igaz Szó*. 1957. Jan. 4. O. 3.
436. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa: Instytut wydawniczy «Pax», 1965. T. 3. 410 s.
437. Świdarska M. Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie : das literarische Werk F. M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens. München: Sagner, 2001. 495 S.
438. Szalai B. Csillagföldön jártam. Uzshorod: Intermix, 1997. 81 o.
439. Szalai B. Csipkebokor, csipkeág. Válogatott gyermekversek. Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986. 95 o.
440. Szalai B. Dongó Dani danája. Gyermekversek. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1969. 31 o.
441. Szalai B. Giling-galang csengettyű. Gyermekversek. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1980. 64 o.
442. Szalai B. Gyalogösvény, gyalogút: Versek, mondókák, tréfák gyerekeknek. Ungvár-Budapest: Intermix Kiadó, 2003. 122 o.
443. Szalai B. Hinta-palinta. Versek, mesék. Uzshorod: Kárpáti Kiadó, 1973. 79 o.
444. Szalai B. Késői bemutatkozás. *Kárpáti Igaz Szó*. 2008. Jánúár 26. O. 3.
445. Szalai B. Magyar irodalom Ukrajnában. *Szovjet irodalom*. 1986. 1. sz. O. 135–140.
446. Szalai B. Őrködő csillagok. Gyermekversek, mesék, találós kérdések. Budapest-Uzsgorod: Móra Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1983. 88 o.

447. Szegedy-Maszák M. Romanticism in Hungary. *Romanticism in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 217–239.
448. Szőlősi J. Kinyílt az Aranyeső. *Kárpáti Igaz Szó*. 2007. I. 30. O. 4.
449. Sztefanik V. Elbeszélések; [fordította: Bakó László]. Uzshorod: Könyv- és Újságkiadó, 1950. 32 o.
450. Stephens J. Language and Ideology in Children's Fiction. London; New York: Longman 1992. 308 p.
451. Tajfel H. Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981. 369 p.
452. Tarasz Sevczenko. Kobzos. Válogatott versek. Тарас Шевченко. Кобзар. Вибране; [переклади угорською мовою Л. Балли, А. Гідаша]. Ужгород: Карпати, 2005. 256 с.
453. Taylor Ch. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. 602 p.
454. Todorova M. Imagining the Balkans. New York: Oxford University Press, 1997. 257 p.
455. Tóth P. F. Látóhatár. Bemutatjuk Balla Lászlót. *Petőfi Népe*. Kecskemét, 1970. VII. 5. XXV. évf. O. 4.
456. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. 311 p.
457. Udvari I. Tallózások ukrán, ruszin és szlovák könyvek körében. *Nyíregyháza: Studia Ukrainica et Rusinica Nyíregyháziensia* 2. 1995. 255 o.
458. Ukrán folklór. Szöveggyűjtemény; [összeállította, bevezetővel és szövegmagyarázatokkal ellátta: Leszja Musketik; szerkesztette és az előszót írta : Udvari István]. Nyíregyháza: Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszék, 1995. 147 o.
459. Út a boldogsághoz: kolhozbeszélések; [ford. H. Braun, L. Balla; ill. V. Berecz]. Uzshorod: Könyv- és Újságkiadó, 1949. 183 o.
460. Van Heuckelom K. Złodzieje i złote rączki. Polskie stereotypy w Niderlandach. *Postscriptum polonistyczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. Nr 1 (1). S. 101–114.
461. Váradi-Sternberg J. Századok öröksége. Tanulmányok az orosz-magyar és ukrán-magyar kapcsolatokról. Budapest-Uzsgorod: Gondolat Kiadó – Kárpáti Kiadó, 1981. 372 o.
462. Váradi-Sternberg J. Utak és találkozások (Tanulmányok az orosz-ukrán-magyar kapcsolatok történetéből). Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1971. 144 o.

463. Vekerdi J. Balla László: A Nagy Semmi. Kortörténeti regény. *Confessio*. 1994. 2. sz. O. 115–116.
464. Vekerdi J. Balla László: Szegény ember vízzel főz. *Confessio*. 2003. 1. sz. O. 127–128.
465. Vermeer H. J. Skopos and Commission in Translation Action. *The Translation Studies Reader*; [ed. by A. Chesterman]. London; New York: Routledge, 1989. P. 219–230.
466. Venuti L. The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. London; New York: Routledge, 1998. 210 p.
467. Vianu T. Studii de stilistică. București: Editura pentru Literatură, 1968. 424 p.
468. Visnya O. Humoreszkek; [ukránból fordította: E. Kenderi]. Uzshorod: Kárpátontúli Területi Kiadó, 1958. 26 o.
469. Visnya O. Jó vadászatot!; [vadásztörténetek]; [ford. Grigássy Éva]. Budapest-Uzsgorod: Móra Ferenc Könyvkiadó – Kárpátontúli Területi Kiadó, 1962. 288 o.
470. Vogel S. Transylvania: Myth and Reality. Changing Awareness of Transylvanian. S. Vogel. *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*; [ed. by André Gerrits, Nanci Adler]. Amsterdam-Oxford-New York-Tokyo: North-Holland, 1995. P. 69–87.
471. Wellek R., Warren A. Theory of literature. London: Cape, 1955. 403 p.
472. Zeidler M. Ideas on Territorial Revision in Hungary 1920–1945. Boulder: East European Monographs, 2008. 300 p.
473. Zima P. V. Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke, 1992. 354 S.
474. Zimomrja M. Internacionalista író. *Kárpátontúli ifjúság*. Uzshorod, 1977. December 20. 151. sz. (4272). O. 4.
475. Zsupanin Sz. A kisbojtár. Gyermekversek, mesék; [fordította B. Bálázs, L. Balla, B. Szalai, M. Füzesi]. Uzshorod: Kárpáti Könyvkiadó, 1980. 48 o.
476. Zymomrja M. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. Fürth: Flacius-Verlag, 1999. 156 S.

Наукове видання

**ЗИМОМРЯ Олена Миронівна
ЗИМОМРЯ Іван Миколайович**

**ІМАГОЛОГІЧНИЙ ЛАНДШАФТ
ТВОРЧОСТІ ЛАСЛА БАЛЛИ**

Монографія

Підписано до друку 16.01.2026 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Droid. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 22,44. Наклад 300.
Замовлення № 0326-022. Ціна договірна.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres»
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1
87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44
Телефон: +38 (050) 658 08 23
E-mail: editor@liha-pres.eu
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.