

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор серії – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 26-27



КИЇВ – 2022

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus Internationalsp.z o.o.** (Польща) та міжнародної бази даних періодичних видань **Ulrich's Periodicals Directory**, індексується у вільній пошуковій системі повнотекстових наукових публікацій **Google Scholar** та в електронній базі наукових робіт **Scilit** (Швейцарія).

Згідно з рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 29.06.2021 № 735 наукове видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» включене до Переліку наукових фахових видань України у категорію «Б» у галузі знань **035 Філологія**.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 05 від 28.12.2022 р.)

Головна редколегія:

Головний редактор – **Олена Георгіївна Павленко**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Заступник головного редактора – **Наталія Андріївна Городнюк**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний секретар – **Юлія Олександрівна Голоцукова**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний за англійськомовний супровід – **Олена Федорівна Пефтїєва**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Члени редакційної колегії:

Безчотнікова С. В., д. філол. н., професор, декан факультету філології та масових комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

Бодик О. П., к. філол. н., доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м.Київ);

Вінтонів М. О., д. філол. н., професор кафедри української мови Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка;

Грива Елені, Phd, професор кафедри прикладної лінгвістики Університету Західної Македонії (Грецька Республіка);

Гусєва О. І., к. філол. н., доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м.Київ);

Дабашинскіне Інета, Phd, професор Університету Вітовта Великого (Литовська Республіка);

Ілліюмінаті Поркарі К., Phd, професор відділення літературних, філософських, історичних досліджень мистецтва Римського університету Тор Вергата (Італійська Республіка);

Кіклевич Олександр, д. філол. н., професор, завідувач кафедри соціальної комунікації та мови медіа Інституту журналістики та соціальної комунікації Вармінсько-Мазурського університету (м. Ольштин), директор Центру досліджень Східної Європи (Республіка Польща);

Ковалів Ю. І., д. філол. н., професор кафедри історії української літератури, теорії української літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Ленська С. В., д. філол. н., доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Ліпіна В. І., д. філол. н., професор, завідувач кафедри порівняльної філології східних та англомовних країн Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара;

Луценко Л. О., к. філол. н., доцент кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету;

Маркос Хуан М., д. філос. і філол. н., професор, ректор Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

Махачашвілі Р. К., д. філол. н., професор, завідувач кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

Ніранджана Теджасвіні, Phd, професор, старший науковий співробітник відділу вивчення мови та літератури Університету Ліннань (Гонконг);

Петров О. О., к. філол. н., доцент кафедри германської і слов'янської філології та зарубіжної літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Почепцов Г. Г., д. філол. н., професор кафедри соціальних комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

Проценко І. Ю., Phd, професор, академічний координатор факультету післядипломної освіти, доцент факультету гуманітарних спеціальностей Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

Солодка А. К., доктор педагогічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського;

Стаму Анастасія, Phd, професор прикладної лінгвістики філологічного факультету Університету Аристотеля (Грецька Республіка).

Засновник Маріупольський державний університет
03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua

Електронна версія видання знаходиться на: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»
03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК № 4930 від 07.07.2015 р.

Тираж 100 примірників. Замовлення № 024/21

ЗМІСТ

Кажан Ю. М. ЦВІТ, ЗНИЩЕНИЙ ВІЙНОЮ.

Пам'яті відповідального секретаря наукового збірника «Вісник Маріупольського університету. Сер. Філологія» Наталії Лоскутової.....9

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Антофійчук В. І.

КОРНЕЛІЙ ПРОД ЯК ПРОЗАЙК.....11

Атаманчук В. П.

МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА У П'ЄСІ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «РАДІЙ» ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ.....20

Безруков А. В., Боговик О. А.

ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ АМЕРИКАНСЬКОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ СТВЕНА КІНГА «ІНСТИТУТ».....28

Гаврилюк Н. І.

ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ (ЗБІРКА МАРІЇ МАШ «СЬОГОДНІ ТОЧНО НІ».....39

Гальчук О. В.

ОБРАЗОТВОРЧІ ПОРТРЕТИ НАЦІЇ: «СВІЙ» І «ЧУЖИЙ» ІЛЛІ РЄПІНА.....46

Гребенюк Т. В.

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ І НЕКРОПОЛІТИКА У ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ.....56

Демська-Будзуляк Л. М.

СЕМАНТИКА ЧАСУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....72

Євмененко О. В., Мельничук І. В.

УКРАЇНСЬКА ДУМОВА ТРАДИЦІЯ У ФОКУСІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ НАУКИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: КИЇВСЬКА НАУКОВА ШКОЛА.....80

Климухіна П. О., Кропивко І. В.

ДЕМОНОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «АПТЕКАР».....87

Колошук Н. Г.

ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНУ П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ» В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....96

Кравченко А. О.

ЗАГРОЗА ВІЙНИ ЯК ЧИННИК АКТУАЛІЗАЦІЇ РЕЛІГІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (ЗА РОМАНАМИ О. ЗАБУЖКО І С. ЖАДАНА).....109

Лепьохін Є.

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОГО ТА ОСОБИСТОГО У КІНОТЕКСТІ «ГАТТАКА» ЕНДРЮ НІККОЛА ТА ПОВІСТІ «ІВАН ІВАНОВИЧ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО.....116

Ліпісівська А.О

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЛІТЕРАТУРІ ЕПОХИ *FIN DE SIÈCLE*.....133

Мельничук І. В.

ЛІТЕРАТУРНА ТА ЖУРНАЛІСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ОСЕРЕДКУ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ЄРОФЕЇВА.....138

Моргунова О. О.

РОЛЬ ДЕТЕКТИВНОГО НАПАРНИКА В СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНІВ РОБЕРТА ҐАЛБРЕЙТА (АКА ДЖ. К. РОУЛІНГ).....146

Нікоряк Н. В.

АКТУАЛІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРІ РИМЕЙКУ: ТЕЛЕСЕРІАЛ «СПІЙМАТИ КАЙДАША» (2020).....153

Павленко Ю. Ю.

МОТИВ СВОБОДИ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ДІАЛОГ ПОЕТІВ-«ХАТЯН» З Г.С. СКОВОРОДОЮ.....164

Тичініна А. Р.

ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ: МОТИВАЦІЯ ЗМІНИ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ТРАЄКТОРІЇ У ДОСВІДІ МІШЕЛЯ ФУКО.....172

Ткаченко Т. І.

ОСОБЛИВОСТІ ОДНОЙМЕННИХ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА.....180

Трофименко А. В.

ІМАНЕНТНІ СКЛАДОВІ ЖАНРУ ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....187

Федик Т. О.

МЕМУАРНІ СТРУКТУРИ НАРАТИВУ В П'ЄСІ ТЕТЯНИ ІВАЩЕНКО «ТАЇНА БУТТЯ».....194

Чернишова С. О.

(ІМ)МІГРАЦІЯ ТА ЇЖА У РОМАНІ Ч. Н. ЕДІЧІ «АМЕРИКАНА».....202

Чик Д. Ч.

«ПРОКЛЯТИЙ АНТИХРИСТ»: СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ «МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО, ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД» П. КУЛІША.....214

Шаф О. В.

ПСИХОБІБЛІОГРАФІЯ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА: МІЖ МАТЕРИНСЬКИМ І БАТЬКІВСЬКИМ СВІТАМИ.....227

Штейнбук Ф. М.

СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА.....240

ЛІНГВІСТИКА

Гармаш М. О., Педченко О. В., Хоровець В. Є.

ВЛАСНЕ ІМ'Я ВІРТУАЛЬНОГО СВІТУ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР.....241

Стьопін М. Г., Ходова Ю. О.

ВЗАЄМОДІЯ МІЖ МОВОЮ ТА ДІАЛЕКТОМ В ІТАЛІЙСЬКОМУ ДИСКУРСІ.....254

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Гусєва О. І.

АВТОМАТИЗОВАНИЙ ПЕРЕКЛАД ТА ЙОГО «ПОСТМАШИННЕ»
РЕДАГУВАННЯ.....261

Пефтієва О. Ф., Ходарева В. О., Хоровець В. Є.

ПІСНІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ
КОМУНІКАЦІЇ (на матеріалі української народної пісні «Щедрик» та англomовної пісні
«Soon May the Wellerman Come»).....278

Павленко О.

ХУДЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО ПРОТИСТОЯННЯ.....283

РЕЦЕНЗІЇ

Дроздовський Д. І.

ПОЛІМОРФІЗМ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ XVII-XVIII СТ.: НОВІ ВЕКТОРИ СУЧАСНОЇ
УКРАЇНІСТИКИ ВІД ДЖ. БРОДЖІ [Рецензія на Броджі Джованна. Культурний
поліморфізм українського світу; передмова С. Плохія, післямова О. Пахльовської. К.: Дух
і Літера, 2022. 520 с.].....292

CONTENTS

LITERATURE

Antofiichuk V.

CORNELIY IROD AS A NOVELIST.....11

Atamanchuk V.

MODELLING OF PERSONAGE'S FICTIONAL CONSCIOUSNESS IN MYROSLAV IRCHAN'S PLAY "RADIUM" AS A MEANS OF DRAMATIC CONFLICT REPRESENTATION.....20

Bezrukov A., Bohovyk O.

PRECEDENT NAMES AS THE ELEMENTS OF AMERICAN SELF-IDENTITY IN STEPHEN KING'S THE INSTITUTE.....28

Havryliuk N.

THE IMAGE OF A WOMAN IN MODERN UKRAINIAN POETRY (COLLECTION OF MARIA MASH «TODAY DEFINITELY NOT»).....39

Halchuk O.

PICTORIAL PORTRAITS OF THE NATION: ILYA REPIN'S «OWN» AND «OTHERS».....46

Grebeniuk T.

HISTORICAL MEMORY AND NECROPOLITICS IN FICTION BY OLEXANDR IRVANETS.....56

Demska-Budzuliak L.

SEMANTICS OF TIME IN LESIA UKRAINKA DRAMATURGY.....72

Yevmenenko O., Melnychuk I.

THE TRADITION OF UKRAINIAN DUMAS IN THE FOCUS OF FOLKLORE SCIENCE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: KYIV SCIENTIFIC SCHOOL.....80

Kropyvko I., Klymukhina P.

DEMONOLOGICAL IMAGES IN Y. VINNYCHUK'S NOVEL «APOTHECARY».....87

Koloshuk N.

PROBLEMS OF RECEPTION AND INTERPRETATION OF P. SÜSKIND'S NOVEL "PERFUME" IN THE UKRAINIAN LITERARY STUDIES96

Kravchenko A.

THREAT OF WAR AS FACTOR IN THE UPDATE OF RELIGIOUS IDENTITY (BASED ON THE NOVELS OF O. ZABUZHKO AND S. ZHADAN).....109

Lepokhin E.

AMBIVALENCE OF SOCIAL AND PRIVATE IN THE FILM TEXT *GATTACA* BY ANDREW NICCOL AND THE STORY *IVAN IVANOVICH* BY MYKOLA KHVYLOVY.....116

Lipsisivitska A.

FEMALE IMAGES IN THE LITERATURE OF FIN DE SIÈCLE.....133

Melnychuk I.

LITERARY AND JOURNALISTIC ACTIVITIES OF THE KHARKIV EDUCATIONAL CENTER AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY IN THE RESEARCH OF IVAN YEROFEIV.....138

Morgunova O.

THE ROLE OF DETECTIVE PARTNER IN THE PLOT AND COMPOSITION ORGANIZATION OF THE NOVELS BY ROBERT GALBRAIT'S (AKA J. ROWLING.....146

Nikoriak N.

THE UPDATE OF THE CLASSIC TEXT IN THE GENRE OF REMAKE: TV SERIES «TO CATCH THE KAI DASH» (2020).....153

Pavlenko Y.

THE MOTIVE OF THE FREEDOM IN THE INTERTEXTUAL DIMENSION OF UKRAINIAN POETRY: A DIALOGUE OF «KHATIAN» POETS WITH H. S. SKOVORODA.....164

Tychinina A.

FROM STRUCTURALISM TO POST-STRUCTURALISM: THE MOTIVATION FOR THE CHANGE OF THE METHODOLOGICAL TRAJECTORY IN MICHEL FOUCAULT'S EXPERIENCE.....172

Tkachenko T.

PECULIARITIES OF VASYL STEFANYK'S NOVELS OF THE SAME NAME.....180

Trofymenko A.

IMMANENT COMPONENTS OF THE HORROR GENRE IN UKRAINIAN LITERATURE.....187

Fedyk T.

MEMOIR STRUCTURES OF THE NARRATIVE IN THE PLAY TETYANA IVASHENKO «THE MYSTERY OF BEING».....194

Chernyshova S.

(IM)MIGRATION AND FOOD IN CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE'S NOVEL 'AMERICANAH'.....202

Chyk D.

“THE CURSED ANTICHRIST”: STEREOTYPING OF JEWISH IDENTITY IN THE NOVEL “MYKHAILO CHARNYSHENKO, OR LITTLE RUSSIA EIGHTY YEARS AGO” BY P. KULISH.....214

Shaf O.

BOHDAN IHOR ANTONYCH'S PSYCHO-BIBLIOGRAPHY: BETWEEN MATERNAL AND PATERNAL WORLDS.....227

Shteinbuk F.

STYLE ORIGINALITY OF OLES ULIANENKO'S LITERARY WORKS.....240

LINGUISTICS

Harmash M., Pedchenko O., Khorovets V.

PROPER NAME OF THE VIRTUAL WORLD OF COMPUTER GAMES.....247

Khodova Iu., Stopin M.

INTERACTION BETWEEN A LANGUAGE AND A DIALECT IN ITALIAN DISCOURSE.....254

TRANSLATION SCIENCES

Gusieva O.

AUTOMATED TRANSLATION AND ITS "POST-MACHINE" EDITING261

Peftieva O., Khodarieva V., Horovets V.

SONGS AND PECULARITIES OF THEIR TRANSLATION IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION (on the material of Ukrainian and English songs having a national-cultural component).....268

Pavlenko O.

LITERARY TRANSLATION AS A TOOL OF CULTURAL CONTRADICTION.....283

REVIEWS

Drozdovskyi D.

POLYMORPHISM OF THE UKRAINIAN WORLD OF THE XVII-XVIII CENTURIES: NEW VECTORS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN STUDIES BY GIOVANNA BROGI [Brodzhi, Dzh., 2022. Kulturnyi polimorfizm ukrainskoho svitu [Cultural polymorphism of the Ukrainian world]. Kyiv : Dukh i Litera. (in Ukrainian).].....292



*Пам'яті відповідального секретаря нашого збірника
Наталії Лоскутової*

Юлія Кажан

ЦВІТ, ЗНИЩЕНИЙ ВІЙНОЮ

У березні 2022 року від ворожого обстрілу трагічно обірвалося життя людини з великої літери, висококласного професіонала Наталії Миколаївни Лоскутової, яка протягом багатьох років була відповідальним секретарем наукового видання «Вісник МДУ. Серія: Філологія».

Наталія загинула в блокадному Маріуполі, неподалік свого будинку, коли йшла по воду. У це неможливо було повірити! Ми, колеги, коли вже вирвалися наприкінці березня з маріупольського пекла, перепитували один одного, сподіваючись, що це якась помилка... Ми не могли усвідомити той факт, що нашої Наталії Миколаївни більше немає, що ми не чуємо її розповідей про етимологію французьких слів і кумедних прикладів студентських перекладів, не будемо святкувати разом День вчителя та Новий рік, не будемо сміятися разом з анекдотів, яких вона знала купу, на всі випадки з життя, не будемо.... Ми не могли собі цього уявити, бо Наталія Миколаївна була з нами наче завжди...

Н.М. Лоскутова почала свою трудову діяльність після закінчення з відзнакою Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов у 2001 році на посаді асистента кафедри німецької філології Маріупольського державного університету. З 2010 по 2013 р. навчалася в аспірантурі і у 2016 році успішно захистила кандидатську дисертацію. У 2018-2019 рр. була тимчасово виконуючою обов'язків завідувача кафедри італійської філології МДУ. З 2019 р. працювала на посаді доцента на кафедрі німецької та французької філології МДУ. Була членом Вченої ради та науково-методичної комісії факультету іноземних мов. Предметом наукових інтересів Н.М. Лоскутової були питання термінознавства, лексикології, компаративістики, науковий доробок налічує більше 50 наукових і науково-методичних публікацій.

Н.М. Лоскутова на високому педагогічному і науковому рівні викладала дисципліни

фахової підготовки філологів і значну увагу приділяла розвитку наукового потенціалу студентства, була керівником наукового товариства студентів «Романські студії».

Наталія Миколаївна приділяла велику увагу розвитку французької мови в Маріуполі і вболівала душею за якісне її викладання в місті, тому викладала французьку на курсах підвищення кваліфікації для вчителів загальноосвітніх закладів Маріуполя, постійно проводила для них методичні семінари та круглі столи, організовувала конкурси перекладу, фонетичні конкурси, мовні практикуми та майстер-класи для учнів, які вивчали французьку мову, проводила заходи з нагоди святкування Міжнародного дня франкофонії, що сприяло підвищенню рівня викладання французької мови та її популяризації у Маріуполі. Наталія Миколаївна плідно співпрацювала з Посольством Франції в Україні. За її активної участі було підписано договір про співпрацю між МДУ та Французьким інститутом в Україні щодо доступу студентів МДУ до цифрової бібліотеки ФІУ “Culturthèque”. Наталія Миколаївна брала участь у підготовці та проведенні зустрічі викладачів і студентів МДУ з Послом Франції Ізабель Дюмон. Як висококваліфікований фахівець була постійним членом журі III (регіонального) етапу Всеукраїнської учнівської олімпіади з французької мови та членом журі Всеукраїнської шкільної обласної олімпіади з французької мови, а також членом журі під час проведення I (міського) етапу Всеукраїнського конкурсу-захисту науково-дослідницьких робіт учнів – членів Малої академії наук України. Керувала підготовкою та організацією I етапу Всеукраїнської студентської олімпіади з основної іноземної мови (французької).

Н.М. Лоскутова завжди значну увагу приділяла підвищенню своєї кваліфікації як викладача і науковця. Проходила стажування у французькому університеті Клермон-Ферран-1 (м. Клермон-Ферран) за програмою TEMPUS MODER, у рамках підвищення кваліфікації в ЦПКПО Маріупольського державного університету спроектувала дистанційний курс «Теоретична фонетика французької мови» на навчальній платформі Moodle, який дозволяв студентам опанувати дисципліну дистанційно.

За сумлінну бездоганну працю Н.М. Лоскутова була відзначена Подякою Міністерства освіти і науки України (2017), Подякою ректора Маріупольського державного університету (2017) та Подякою Департаменту освіти міської ради (2017).

Наталія Миколаївна була дуже гармонійною особистістю і поєднувала у собі жіночу чарівність і високий інтелект, який доповнювався чудовим почуттям гумору. Вона завжди мала відповіді на запитання студентів і колег і просто обожнювала свій фах – французьку мову, була просто ходячим словником, могла годинами розповідати про чарівну її мелодійність. У професії завжди була попереду й використовувала кожен нагоду, щоб практикувати французьку, бо вважала, що без цього перекладачеві неможливо уявити офіційні зустрічі поважних делегацій з Франції, які відвідували МДУ та міську раду Маріуполя з офіційними візитами. Наталія Миколаївна супроводжувала радника Емануеля Макрона у Широкіному, перекладала під час візиту президента інжинірингової компанії «Betan» Жана Роша до Маріуполя. Не було таких тем для перекладу, які б були їй не під силу: від проекту будівництва водопроводу в Маріуполі за підтримки французьких партнерів до стратегії розвитку міста в цілому. Саме висококласний переклад Н.М. Лоскутової дозволяв успішно планувати і реалізовувати проекти в МДУ та Маріуполі. Не минає жодного дня, щоб колеги не згадували її жарти, спільні поїздки кафедри та факультету на відпочинок, щасливі часи спільної роботи над проектами, робочими планами, статтями, освітньо-професійними програмами для спеціальностей 035 Філологія та 01 Середня освіта.

Наталія була дуже вимоглива до себе і водночас завжди знаходила слова підтримки для інших, як для викладачів, так і для студентів. Ми дуже сумуємо за нашою чарівною і душевною колегою, з ідеальним почуттям гумору і вишуканим смаком. І ми сподіваємось на те, що Маріуполь знову стане гарним українським морським містом – містом надійних працьовитих людей, таких, як Наталія Миколаївна Лоскутова.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2(498)-3Ірод.09

В. І. Антофійчук

ORCID: 0000-003-4530-9004

КОРНЕЛІЙ ІРОД ЯК ПРОЗАЇК

Стаття присвячена загальному оглядові прози Корнелія Ірода – одного з чільних представників української літератури Румунії. Аналізуються проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості його новел та оповідань. Основну увагу приділено тетралогії «Свято» як своєрідній жанровій формі в історії національного письменства.

***Ключові слова:** Корнелій Ірод, українська література Румунії, проза, поетика, символ, художній світ, індивідуальний стиль, конфлікт.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-11-19

Постановка проблеми. Корнелій Ірод (нар. 1937 р.) – визначний поет, прозаїк, критик, публіцист і перекладач, з ім'ям якого нерозривно пов'язана історія української літератури Румунії. Завдяки своїй творчості, що розпочалася майже сім десятиліть тому, він здобув визнання як один із «найяскравіших представників так званої Золотої хвилі українського красного письменства Румунії, яка сформувалась у кінці 1960-х років, склала його художнє ядро й дала могутній поштовх різним напрямам розвитку» (Носенко, 2020, с. 5). Своєрідний художній світ, неповторний індивідуальний стиль, постійні жанрові імпровізації, ідейно-тематична розмаїтість – це те, що в загальних, але точних оцінках характеризує талант письменника.

Перший значний творчий успіх і визнання читачів Корнелій Ірод здобув завдяки своїй єдиній поетичній збірці «Вечірня молитва» (Ірод, 1973). Молодий автор тоді скромно оцінив свій книжковий дебют, назвавши його «ліричним спалахом», але то був спалах відповідної потужності, який освітив подальший розвиток української поезії Румунії.

Після виходу «Вечірньої молитви» письменник повністю віддався прозі, опублікувавши чотири книжки новел та оповідань і тетралогію «Свято», які стали одними із найпомітніших здобутків української літератури Румунії. Тож **мета** нашої розвідки – проаналізувати прозу Корнелія Ірода з погляду її проблемно-тематичних і жанрово-стильових особливостей. **Завдання статті** – дослідити зв'язок окремих жанрів прози письменника з аналогічними зразками української літератури.

Актуальність дослідження обґрунтовується надто слабкою увагою до історії української літератури Румунії, тоді як завдяки аналізу творчості багатьох її представників можна пізнати унікальні художні явища нашого зарубіжного письменства. Тому залучення до вивчення прози Корнелія Ірода, як і його побратимів по перу з-поза меж України, значно розширює панораму національної літератури і допомагає побачити її в багатшому естетичному вияві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перші, але, на жаль, нечисленні відгуки на творчість Корнелія Ірода з'явилися після появи збірки «Вечірня молитва». Так, Степан Ткачук захоплено писав: «Корнелій Ірод постає перед читачами сформованим поетом, із своїм неповторним голосом і своєрідним світоглядом» (Ткачук, 1988, с. 167). Михайло Михайлюк констатував, що поетична збірка «Вечірня молитва» «продовжує займати

заслужене місце у нашій літературі останнього півторадесятиріччя». За основний аргумент свого висновку строгий критик узяв до уваги той факт, що любовна лірика Корнелія Ірода «мелодійна і наспівно-виразна, в ній немає особливої авторської винахідливості у сфері образності, а є щирість і природність голосу романтичної душі, реальні виміри почуттів власного серця» (Михайлюк, 1986, с. 138). Крім того, у поезії Корнелія Ірода критики відзначали «досить явний вплив фольклору» (Мигайчук, 1968, с. 6). Конкретніше йшлося про те, що «образні засоби для своєї інтимної лірики» поет «черпає з фольклорних джерел, що навіть кадр «дії» також народнопісенний» (Михайлюк, 1986, с. 138).

Однак проза Корнелія Ірода тривалий час залишалася поза належною увагою критики. І тільки в 2019 р. про неї ґрунтовною статтею відгукнулася Тамара Носенко, зосередившись головним чином на тематично-жанрових особливостях малої прози письменника та її значенні для розвитку української літератури Румунії. Також дослідниця детально проаналізувала проблематику роману «Свято», який на той час іменувався трилогією (див.: Носенко, 2019), позаяк його четверта частина з'явилася друком тільки в 2022 р. Відтак зазначена стаття Тамари Носенко послужила передмовою до нового видання «Свята» (див.: Носенко, 2020), але, зрозуміло, без аналізу його четвертого роману «Ворог мого ворога». Тобто «Свято» як тетралогія у нашій статті комплексно досліджується вперше.

Виклад основного матеріалу. Очевидно, одночасно з віршами Корнелій Ірод почав писати і прозові твори. Колективні збірники «Серпень» (1964), «Про землю і хліб» (1972), «Наші весни» (1972) та ін., що виходили під егідою українських письменників Румунії, щедро зарядили його новелами та оповіданнями, які згодом склали основу збірки «Світлотінь» (1974) – першої книжки уже сформованого прозаїка, зверненої до образу людини нової доби, її морально-етичних орієнтацій і прагнень. Враження від малої прози письменника доповнюють його пізніші збірки: «Білий рояль» (1990), «Від учора до завтра» (2014), «Chixigi» (2015), які здобули всезагальне визнання завдяки філософському проникненню у зміст і сенс людського буття («Надгробна фотографія», «Вдячність»), винятковій увазі до таємниць природи («Білуга»), дошкульній іронії та дотепному гумору у викритті суспільних пороків («Злочин», «Двічі розказувати про Куліцу», «Горб», «Ніч» та ін.). Письменник акцентує на морально-етичних і соціально-психологічних проблемах своєї дійсності, тлумачить їх з позицій загальнолюдських духовних цінностей. З винятковою гостротою він ставить питання морального вибору, особливо коли йдеться про вірність і зраду, милосердя і жорстокість, сумління і лукавство, чесність і підлість («Дорога», «Заздрість», «Золота душа», «Мов, Михайле» та ін.).

Корнелій Ірод – майстерний оповідач, художній світ якого виявляється у різнобарв'ї тем і жанрово-стильовому багатстві. Зовнішній сюжет його творів послідовно розкриває якусь таємницю, дає відповідь на несподівану загадку, розслідує певну головоломну історію тощо. Невипадково низці його творів властиві елементи пригодницького, детективного жанру («Житіє Тодера Боцана», «Дверний ланцюжок», «Злочин» та ін.). Зосібна «Житіє Тодера Боцана» – романтичний міні-роман, сюжетні лінії якого складають драматична історія вірного кохання та розслідування протиправної діяльності сучасного опришківського героя.

Для побудови своїх творів письменник ефектно використовує сюжетно-образний матеріал різних генетичних груп, як, наприклад, фольклорних, легендарно-міфологічних, біблійних тощо («Лісовий роман, або Як дурний мій вуйко Іван кинув рибалити і став на чорних лисів полювати», «Дзеркало» та ін.).

Корнелій Ірод – творець своєрідного жанру, за авторським визначенням, «гіркувато-смішних спогадів». Сюжети у них будуються на реальних випадках із біографії автора чи життя його знайомих (цикл «Промахи»). Зауважмо, що подібний жанр культивується у творчості й інших українських письменників Румунії – Михайла Михайлюка

(«трафунки») та Михайла Трайсти (пригоди вуйка Феріщака). Безумовно, ці новації додають творчості письменників естетичної привабливості й неповторності в самовираженні.

Прозова творчість Корнелія Ірода переконливо підтверджує художню вартість і мистецьку оригінальність української літератури Румунії, її співмірність із кращими зразками національної і загалом європейської прози другої половини ХХ – перших десятиріч ХХІ ст. Задум письменника створити тетралогію «Свято», успішне втілення якого стало реальністю, промовисто свідчить на користь висловленої вище тези. До цього своєрідного епічного циклу увійшло чотири романи: «Передодень» (1975, друга редакція 2020), «Ранок» (1984, друга редакція 2020), «Сонце в очах» (1988, друга редакція 2021) і «Ворог мого ворога» (2022). Кожен із них становить самостійну викінчену структуру, а за художнім задумом, розвитком сюжету, конфліктом і головними персонажами складає цілісний епічний твір про південнобуковинське село Златна середини ХХ ст., разом відтворює типові події з історії усєї країни. У центрі розповіді – родина Дорінів. Саме крізь призму дій глави сімейства Ілаша, його дружини Івони, а згодом і їхніх дітей будуються основні сюжетні лінії тетралогії.

За характером епічного мислення, ліризмом оповіді і змалюванням людських характерів твір Корнелія Ірода близький до трилогії Михайла Стельмаха про долю українського села у складному вирі подій першої половини ХХ ст., в якій композиційно поєдналися романи «Велика рідня» (1951), «Кров людська – не водиця» (1957) та «Хліб і сіль» (1958). Хронікально-послідовний принцип розгортання сюжету тут зумовлений тим, що його центр вибудовує образ Дмитра Горицвіта, а через нього виявляються характерні конфлікти епохи, пов'язані з колективізацією та подіями Другої світової війни. У тетралогії Бориса Харчука «Волинь» (1959–1965; друга редакція 1988) на основі розповіді про родину Гнатюків розкриваються найрізноманітніші сторони життя західноукраїнського села. Аналогічну роль у тетралогії Корнелія Ірода «Свято» виконує образ родини Ілаша Доріна, яка, однак, сфокусувала в собі найхарактерніші ознаки іншої суспільно-політичної дійсності.

Корнелій Ірод змалював широкі пласти життя народу довоєнного і післявоєнного часу, його повсякденні проблеми й визначальні риси національного характеру, узагальнив плин історичних подій у їх зв'язках із теперішнім і майбутнім усєї країни, створив образ вольової та рішучої людини, здатної на протест проти несправедливості, на боротьбу за честь і гідність свого роду, готової навіть зі зброєю в руках відстоювати інтереси усєї громади.

Роман «Передодень», що відкриває тетралогію, передає ритм напружених буднів південнобуковинського села напередодні Другої світової війни. Це високохудожній твір із філософським осмисленням конкретно-історичних фактів, якому властивий щирий ліризм оповіді, в центрі якого – прості селяни-землероби, люди із своєрідною психологією, способом мислення і специфічним сприйняттям світу. Вони неухильно дотримуються церковно-релігійних приписів, віддано ставляться до правічних традицій, звичаїв і обрядів, непохитно вірні й благовінні перед тим безмежним духовним світом, що віками формувався й усталювався у свідомості їхніх предків.

Майже всі події роману «Передодень» моделюються через історію родини Ілаша Доріна, авторитетного серед односельчан господаря, який уміло й заповідливо працює коло землі, що приносить йому неабиякий достаток і впевненість у собі. Однак чоловіча самовдоволеність у несподіваний момент повернулася проти нього. Одружившись з Івною, яка кохала іншого, Ілаш так і не дочекався справжнього сімейного щастя, радості від високого людського почуття. Жінка щиро відгукнулася на його доброту й порядність, але лише повагою. Ілаш карається за свій необачний вчинок, внаслідок якого зруйнувалася мрія на щасливе подружнє життя двох закоханих.

Письменник майстерно використовує різні художні засоби, щоби підкреслити

життєву драму Дорінів, родинні стосунки яких найвиразніше символізує історія неродючого горіха. Посаджений в день весілля Ілаша та Івони, він мав стати знаком їхнього родинного щастя. Але минав рік за роком, а дерево не плодоносило, так само, як не склалися в очікувану ідилію стосунки подружжя. Проживши з Івною десять років і наживши з нею п'ятеро дітей, Ілаш усе гостріше й гостріше відчуває ту глибоку й холодну прірву, яка утворилася між ним і дружиною. У прощальну ніч перед мобілізацією, яка на тривалий час відірве його від родини, він, як ніколи, усвідомлює брак бажаної ним жіночої теплоти й ніжності. Тому з сумом думає про марність майна, набутого тяжкою працею заради жінки, яку покохав так щиро й сильно, але яка насправді так і не стала його. Страждання Ілаша посилює згадка про посаджений ним горіх, який виявився таким же безплідним, як і його нерозділене почуття (Ірод, 2020а).

Ілаш Дорін приваблює багатьма рисами свого характеру. Він чесний і порядний, сміливий і рішучий, завжди готовий постояти за свої і громадські інтереси. Справедливість і правда – його найголовніші життєві принципи. Він не побоявся кинути виклик навіть самим легіонерам, за що був привселюдно тяжко побитий, але залишився таким же нескореним і відважним. За його зовні розбишакуватою і мстивою натурою простежується душевна чистота, нетерпимість до брехні і підлості. Своєю вдачею і поведінкою Ілаш Дорін дуже схожий до Тимка Вихора – героя роману «Вир» (1960) Григорія Тютюнника.

З усією художньою досконалістю й виразністю в романі «Передодень» виписано образи персонажів другого плану, змалювання яких допомагає глибше зрозуміти ту суспільно-політичну та морально-психологічну атмосферу, яка панує в селі. Серед них – вірний Ілашів побратим Кулунь Білик, вічно заклопотані Івонині батьки Марія і Філько, цілителька і знахарка Гуцулка, коваль Тодер Гадос та його сини, сонлива корчмарка Міхаліна, веселун і жартівник Василь Пундик, дивакуватий пан Прункул та ін.

У романі «Передодень» органічно поєднуються реалістично-гумористичний і романтико-ліричний струмені оповіді, емоційні пейзажні характеристики, оригінальні метафори і влучні порівняння, колоритна мова із доречними вкрапленнями елементів буковинської говірки.

Твори Корнелія Ірода дають сучасному читачеві багато цікавої і потрібної інформації, яка стосується історії, фольклору та етнографії українців Румунії, зосібна предметно-побутових реалій середини ХХ ст., обрядово-звичаєвих дійств, народної медицини тощо.

Другий роман тетралогії Корнелія Ірода «Ранок», як і перший, виявляє жанрові ознаки панорамності, тобто широкого змалювання складної картини життя румунського суспільства. Тепер уже мова йде про суворі події воєнного і повоєнного часу, позначеного фронтовими тривогами, страхіттями голоду і надіями на краще в найближчому майбутньому.

Сюжет твору розгортається в хронологічній послідовності, представляючи найважливіші епізоди з життя Златної, а водночас і всієї країни. Це дало письменникові змогу ввести в романну дію досить значну кількість персонажів, людей різних характерів, об'єктивно показати складність їхньої поведінки у щоденних подіях, які відбуваються в селі та поза ним. Своєрідним зв'язковим між цими внутрішнім і зовнішнім світами, про які йдеться у творі, виступає глашатай Іван Москалюк. Попри поважний вік він сумлінно виконує свої обов'язки – сповіщає односельчанам сумні і радісні новини, стає немов би посередником між добром і злом, правдою і кривдою, життям і смертю.

Роман «Ранок» має кілька сюжетних ліній. Як і в «Передодні», одна з них, центральна, стосується родини Дорінів. З відходом Ілаша до війська весь тягар господарських справ і щоденних побутових клопотів перебрала на себе Івона, стійко стримуючи удари лихоліття. Вона тяжко працює, намагаючись скрізь дати лад у своєму чималому господарстві і привчити до цього дітей. Водночас безбідне життя пробуджує в

характері жінки надмірну скупість, егоїзм, зверхність у ставленні до односельчан і навіть родичів. Головною метою її життя стають гроші. Але скористатися їх надзвичайно великою кількістю Івона не змогла. Через інфляцію вони втратили свою цінність, як і втратила свої кращі людські якості їхня власниця. Вдача Івони найвиразніше виявляється у ставленні до Ілаша. Вона не стільки відчуває страх за його життя на фронті, як потерпає, що без чоловікових рук маєток поступово зменшиться, а то й узагалі занепаде.

Обличчя війни в романі суто сільське, зовні ніби спокійне, у ньому немає жодної батальної картини, але від цього загальна психологічна атмосфера в Златній не виглядає спокійнішою. Нужденність та одноманітність воєнної дійсності ще більше увиразнюють часті пейзажі, як-от: «Отак настав і Великдень. Та ніколи не був він у Златній таким сумним. Може, й тому, що з ночі ще посіявся мокрий мутний сніг, а далі перед світанком перецідився в не теплий ранковий дощ, після котрого люди догадувалися, що вже мусить потепліти, а в якусь сіру, холодну й нудну хляповицю. Наче промоклі дряхлі кури, дрімали хати, яким неспроможні були піднести настрої своїм глибоким святковим гулом навіть великодні дзвони» (Ірод, 2020b, с. 105).

Значну увагу в романі приділено тому психологічному настрою, який оповив село. Його мешканці стривожено очікують наближення фронту і вторгнення москалів, які, за чутками, розстрілюють людей, відбирають землю і заганяють у колгоспи, де всім доведеться працювати на спільній ниві і навіть харчуватися з одного казана. Але неждано серед ночі в село увійшли «добровольці» – воїни-упівці. Їхній прихід круто змінив звичний ритм життя Златної. Несподівані гості розквартирувалися по селянських хатах, потіснивши господарів і потребуючи доброго харчу, а дорослих і дітей примусили до будівництва укріплень, що викликало невдоволення селян. Проте одразу ж з'явилися прислужники, котрі намагалися в усьому догоджати постояльцям, що спонукало їх жорстоко поводитися із селянами. А найбільше не вгавали легковажні жінки, які своєю розпусною поведінкою викликали всезагальний осуд. Такі реалії війни, така зумовлена ними непередбачуваність і неконтрольованість людської поведінки, про що письменник говорить відверто, із глибоким знанням психології селянина, а інколи і з неприхованим сумом.

У плані морально-етичного вияву сутності жінки психологічно вмотивованою видається історія стосунків Івони та офіцера УПА Лаврентія Сильвестровича. Пристрасність почуттів жінки, яку дівчиною видали заміж за нелюба і яка в подружжі не зазнала справжнього кохання, сприймається як життєва драма людини, котра заслуговує на співчуття і розуміння її поведінки. Згодом, коли повернеться Ілаш, Івона перед батьками й сусідами з усією відвертістю зізнається у подружній зраді та її причині. Прилюдною сповіддю Івона не виправдовує себе, а прагне вилити весь біль, що глибокою раною засів у її душі і за двадцять чотири роки подружнього життя завдав стільки страждань і горя. Вочевидь від цього вона стає іншою, добрішою і привітнішою, бо й на гнівні батькові слова лагідно відповідає: «А я вас люблю, татку». Письменник не повідомляє, як після цього складаються стосунки Ілаша та Івони. Але, схоже, саме Івона стає ініціатором порозуміння з чоловіком, прагнучи інших стосунків з ним. Тому й просить його, за підказкою знахарки Гуцулки, спонукати неродючий горіх заплідонити й урешті-решт виконати покладений на нього обов'язок – ущасливити їхнє подружнє й родинне життя. З цього народного повір'я розпочинався «Передодень», ним же завершується «Ранок». Таке оригінальне композиційне обрамлення перших двох романів тетралогії – ще одне свідчення високої письменницької майстерності Корнелія Ірода.

Сцени з селянського життя озиваються щемливою печаллю, коли йдеться, приміром, про страхіття голоду. Старші брати Оглони призводять до загибелі молодшого, щоб заволідати його мішком зерна. Василина Хамутова збожеволіла, втративши на війні єдиного сина, і у своєму горі проклинає кожного, хто повертається з фронту додому. Художньою деталізацією імпонує картина масової евакуації златнівчан. Не проминає

письменник і знакових для усієї країни подій, зокрема говорить про листопадові вибори 1946 р. й земельну реформу, які започаткували встановлення гуманної влади і дали надію на добробут народу. Може, не так переконливо і правдоподібно виглядає процес входження комуністичної ідеології у свідомість селян. Щоправда, ідея колгоспної системи господарювання рішуче відкидається мешканцями Златної.

«Сонце в очах» – третій роман «Свята». Він охоплює події 1953 – 1962 рр. На його початку автор пояснює особливості побудови і художню концепцію своєї тетралогії: «**І Передодень, і Ранок, і Сонце в очах, і що ще *сотвориться* – плоть від плоті уявного загального СВЯТА.** Не плавно й не гладко – хоч іноді тихо – вливаються одне в друге і переливають свою каламуть з третього в четверте, де **Ворог мого ворога** розбухує серед його обманливого тихого плеса кучеряві баранці й підлі вихори» (Ірод, 2021, с. 32).

Уже з перших сторінок роману «Сонце в очах» уважний читач із підвищеним інтересом пильно стежить за розвитком подій, а особливо за його основною інтригою, яка торкається стосунків Ілаша та Івони. Насамперед його хвилює те, наскільки зміниться зміст і сенс життя подружжя, чи безплідний горіх нарешті виконає покладену на нього місію і в родині Дорінів запаує спокій, а любов і злагода стануть повсякденною нормою поведінки чоловіка й жінки. Мабуть, саме з цією метою письменник нагадує про основні моменти з їхнього життя: знову підкреслює працьовитість Ілаша та його вміння вести домашнє господарство, що допомогло йому розбагатіти, повертається до розповіді про першу зустріч Ілаша та Івони на танцях та їхнє одруження, органічно вплітає у сюжетну канву оповіді історії про пограбування Івони членами «Залізної гвардії», повернення Ілаша з полону, зізнання Івони в присутності гостей та своїх батьків про стосунки з Лаврентієм і народження від нього дитини, конфлікт Філька з донькою тощо. Але, на жаль, як з'ясується, у стосунках подружжя майже нічого не змінилося. Івона й надалі поводить грубо, намагається над усіма верховодити, визнає тільки свою думку, стає ще скупішою і цинічнішою. Дружина і матір, вона через надмірні претензії й забаганки нездатна створити бажаний для Ілаша та дітей домашній затишок, а своїми зухвалими вчинками, брутальністю і безпардонним втручанням у особисті справи інших до решти руйнує бодай якусь надію на гармонійні, сповнені взаємоповаги стосунки в родині. Будь-яку справу, навіть одруження своїх дітей, Івона оцінює тільки з позиції корисливої людини. Власне, це й стало причиною того, що Віктор, ображений на матір, раптово покидає батьківський дім після несподіваного викриття ганебного приховування Івонною та сільським поштарем листів, адресованих йому та його коханій дівчині.

Не дивно, що в такій домашній атмосфері, сповненій щоденними клопотами і безперервними сварками та колотнечами, ніхто не привітав Ілаша із п'ятдесятип'ятиріччям, не обняв його, не поцілував і не сказав доброго слова. Він щиро мріяв, що по закінченні війни і полону повернеться до рідні, до дітей і дружини та заживе якщо не щасливо, то хоч спокійно. Але Івона таку колотнечу справляла, що і в хаті не всидиш. Спочатку Ілаш навіть хотів побити її, щоби вона стала іншою, добршою й уважнішою до тих, хто поряд з нею, але не наважився, тільки втішив себе думкою, що основного в житті він досяг.

Щастя Ілаша Доріна – це його діти і стосунки з ними. Він – добрий, дбайливий і люблячий батько, завжди готовий у будь-який момент допомогти, порадити, захистити. Він не тільки веде з синами довірливі розмови, навчає їх господарських премудростей, а й виховує відповідно до загальнолюдських цінностей. Загалом Корнелій Ірод не ідеалізує свого героя, але втілює в його образі ті якості, які віддавна шануються в народі. Від природи наділений мудрістю і розсудливістю, Ілаш гостро реагує на будь-яку несправедливість, постійно демонструє готовність покарати свого і чийогось кривдника, виступити на захист правди, оборонити честь і гідність слабшої фізично чи приниженої матеріальними нестатками людини.

У романі «Сонце в очах» колоритно показано народження нового покоління молоді,

яке, враховуючи реалії свого часу, всі надії покладає на освіту. Це добре видно на прикладі Віктора Доріна, який наполегливо, прислухавшись до порад батька, прямує до вступу на медичний факультет Бухарестського університету. Щоправда, шлях до омріяної професії, як і саме навчання в університеті, виявилися для Віктора дуже непростими через різні інтриги тих, хто на сфабрикованих справах і наклепах намагався побудувати власну кар'єру.

Ще одна сюжетна лінія роману «Сонце в очах» стосується теми так званих соціалістичних перетворень на селі. Йдеться про організацію колективних господарств, а ширше – про проблему землі, про долю тих, хто на ній працює і хто про неї насправді дбає. Свідомі селяни Златної добре розуміють, що колективна власність позбавить землю істинного господаря, того, хто щиро дбатиме про неї, тому й чинять опір примусовій колективізації. Особливо ці настрої посилюються після відвідин колективного господарства села Серільой, яке здобуло славу передового шляхом обману й шахрайства.

Твором «Ворог мого ворога» письменник Корнелій Ірод завершив тетралогію «Свято» – своєрідний, художньо викінчений епічний цикл із чотирьох романів, який, на наше переконання, стане унікальним явищем у всій українській літературі. Бо справді подібних речей у нашому національному письменстві, як загалом і у світовому, не так багато. Для прикладу назву тетралогію Богдана Лепкого «Мазепа», до якої увійшли романи «Мотря» (1926), «Не вбивай» (1926), «Батурин» (1927), «Полтава» (1928–1929). На їх основі автор дописав ще й п'яту частину, яка складається із двох книг – «Орли» та «З-під Полтави до Бендер» (1920–1930-ті рр.), довівши, таким чином, свою епопею до статусу пенталогії.

Як і в попередніх частинах тетралогії, сюжет роману «Ворог мого ворога» розгортається на основі розповіді про родину Дорінів, її способу життя, а також стосунків із односельчанами, друзями, знайомими і суспільством у цілому. Щоправда, географія подій тут значно ширша, адже йдеться не лише про буковинське село Златна, а й про Дельту Дунаю, Бухарест і низку інших міст, сіл, місцевостей, монастирів тощо. Крім того, в романі представлена й більша кількість персонажів, які діють у різних життєвих ситуаціях, демонструють різні людські характери і допомагають збагнути те найважливіше, чим жив і переймався весь народ у складний політичний період, коли намагався побудувати нову країну на основі утопічних соціалістичних ідей.

Щоправда, в центрі подій постає вже не Ілаш Дорін, а його син Віктор, лікар придунайського села Сфинту-Георге. При цьому немало роль відіграє все ж таки Ілаш, котрий, як і раніше, прагне тримати під своєю опікою усю родину. З винятковою любов'ю й увагою він ставиться до своїх дітей, у будь-яких побутових ситуаціях служить їм надійною опорою, чим здобуває їхню любов, повагу й авторитет. Найбільше Ілаш прагне, щоби в любові і злагоді жила вся родина. Він переконує Віктора, щоби той помирився з матір'ю, бо для матері, говорить він, «дуже боляче не видіти свою дитину стільки часу, а коли нарешті видить її, дитина не говорить з нею» (Ірод, 2022, с. 286). Натомість Івона дедалі більше деградує, стає ще скупішою і злішою, не знаходить порозуміння ні з Ілашем, ні з дітьми, ні з односельчанами. Може, саме тому вона так і не дочекалася, хоч дуже того хотіла, почути слова прощення з уст рідного батька й сина Віктора.

Нове покоління, високоосвічене, талановите й готове до розв'язання будь-яких суспільних проблем, переконливо представляє Віктор Дорін. Щирий і людяний, він з винятковою увагою ставиться до своїх пацієнтів, працює над розв'язанням гострої проблеми питної води у Сфинту-Георге, активно спілкується з отцем Бутояну, щоби глибше пізнати суть християнського вчення.

Цікавим і багато в чому повчальним видається образ Миколи Іванишина, який спочатку щиро повірив у необхідність соціалістичних перетворень на селі, зокрема побудови колективних господарств. Ініціативний, спостережливий і допитливий, він як керівник сільського партійного осередку й одночасно народної ради намагається

розв'язувати поставлені проблеми не лише за вказівками зверху, а й насамперед на основі власних розрахунків та критичного аналізу. Тому й доходить висновку, що обманом, залякуваннями і силою з боку партійних органів справедливого і заможного колективного господарства не збудувати, тим більше, коли на їх чолі стоятимуть ті, що не знають і не люблять землі. Але, як з'ясується, такі керівники, як Микола Іванишин, для соціалістичної системи господарювання не потрібні. Тому Микола зазнає гонінь і переслідувань, а згодом навіть ув'язнення. При цьому письменник на прикладі образу Семена Вареника викриває тих партійних кар'єристів, які здатні лише на те, щоби дбати про власні корисливі цілі, боротися з людьми ініціативними і творчо мислячими.

Одна з найбільших художніх знахідок автора тетралогії полягає у змалюванні образу священника, людини щедрої душі, колосальних знань і багатой культури. Таким є, наприклад, отець Владімір Бутояну, об'єктивний і критичний у своїх спостереженнях над проблемами філософії релігії, історії церкви, психології окремої людини і суспільства в цілому.

У загальну канву розповіді Корнелій Ірод майстерно вбудовує міні-сюжети, побудовані на історіях із життя різних людей, як, приміром, Йосипа Туза, отця Бутояну, пані Софіки, Маріна Шербана та ін., що допомагає колоритніше й масштабніше передати загальну атмосферу румунського суспільства середини ХХ століття, його прагнення, успіхи й невдачі.

Висновок. Таким чином, на основі здійсненого в нашій статті дослідження маємо підстави констатувати, що проза Корнелія Ірода, зокрібна його тетралогія «Свято», – своєрідне високомистецьке явище в українській літературі, яке має велике пізнавальне і художнє значення. Творчий доробок талановитого письменника, перейнятий любов'ю до людини та увагою до її насущних проблем, подає своєрідну художню концепцію дійсності в її багатоаспектному народознавчому вияві. Тому докладне вивчення усього творчого доробку Корнелія Ірода з урахуванням загальноукраїнського літературного контексту видається **перспективним** і невідкладним для подальших наукових студій.

Бібліографічний список

- Ірод, К., 1973. *Вечірня молитва : Поезії*. Бухарест : Критеріон.
- Ірод, К., 2020а. *Свято. Передодень : роман перший*. Вид. 2-ге доп. Бухарест : RCR EDITORIAL.
- Ірод, К., 2020б. *Свято. Ранок : роман другий*. Вид. 2-ге доп. Бухарест : RCR EDITORIAL.
- Ірод, К., 2021. *Свято. Сонце в очах : роман третій*. Вид. 2-ге доп. Бухарест : RCR EDITORIAL.
- Ірод, К., 2022. *Свято. Ворог мого ворога : роман четвертий*. Бухарест : RCR.
- Мигайчук, Є., 1968. Вступне слово. В: *Ліричні струни*. Бухарест : Літ. вид-во.
- Михайлюк, М., 1986. Додатки до «Слова про слово» (І). *Обрії*. Бухарест : Критеріон.
- Носенко, Т., 2019. Корнелій Ірод – український письменник Румунії (феномен творчості). *Слово і Час*. 10.
- Носенко, Т., 2020. Корнелій Ірод – український письменник Румунії. В: *Корнелій Ірод. Свято. Передодень : роман перший*. Бухарест : RCR EDITORIAL.
- Ткачук, С., 1988. «Вечірня молитва» Корнелія Ірода. *Обрії*. Бухарест : Критеріон.

References

- Irod, K., 2020a. *Sviato. Peredoden : roman pershyi [Holiday. Eve: the first novel]*. Vyd. 2-he dop. Bukharest : RCR EDITORIAL.
- Irod, K., 2020b. *Sviato. Ranok : roman druhyi [Holiday. Morning: the second novel]*. Vyd. 2-he dop. Bukharest : RCR EDITORIAL.
- Irod, K., 2021. *Sviato. Sontse v ochakh : roman tretii [Holiday. The sun in the eyes: the third novel]*. Vyd. 2-he dop. Bukharest : RCR EDITORIAL.
- Irod, K., 2022. *Sviato. Voroh moho voroha : roman chetvertyi [Holiday. The enemy of my enemy: the fourth novel]*. Bukharest : RCR.
- Myhaichuk, Ye., 1968. Vstupne slovo [An introductory word]. In: *Lirychni struny*. Bukharest : Lit. vyd-vo.

Mykhailiuk, M., 1986. Dodatky do «Slova pro slovo» (I) [Appendices to "Words about a Word" (I)]. *Obrii*. Bukharest : Kryterion.

Nosenko, T., 2019. Kornelii Irod – ukrainskyi pysmennyk Rumunii (fenomen tvorchosti) [Cornelius Irod is a Ukrainian writer from Romania]. *Slovo i Chas*. 10.

Nosenko, T., 2020. Kornelii Irod – ukrainskyi pysmennyk Rumunii [Cornelius Irod is a Ukrainian writer from Romania]. In: *Kornelii Irod. Sviato*. Peredoden : roman pershyi. Bukharest : RCR EDITORIAL.

Tkachuk, S., 1988. «Vechirnia molytva» Kornelii Iroda ["Evening Prayer" by Cornelius Irod]. *Obrii*. Bukharest : Kryterion.

Стаття надійшла до редакції 19.12.2022.

V. Antofiichuk

CORNELIY IROD AS A NOVELIST

The article provides a general overview of the prose by K. Irod, one of the leading representatives of Ukrainian literature in Romania. The author analyses problem-thematic and genre-style features of the writer's novels and short stories found in the collections of poems «Light and Shadow» (1974), «White Piano» (1990), «From Yesterday to Tomorrow» (2014), «Chixuri» (2015). They are characterized by a philosophical insight into the meaning and the essence of human existence. The writer focuses on the moral-ethical and social-psychological challenges of his reality and interprets them from the standpoint of universal spiritual values. With exceptionally sharp irony and humour, he poses the question of moral choice, especially when it comes to loyalty and betrayal, mercy and cruelty, conscience and hypocrisy, and honesty and meanness.

It is emphasized that K. Irod is a skillful storyteller, whose creative personality is manifested in the variety of themes and genre-style abundance. The external plot of his works consistently reveals some secret, solves an unexpected riddle, investigates a certain puzzling story, etc. Some of his works are characterized by elements of adventure, detective genre, romantic mini-novel, bitterly funny (according to the writer's definition) memories, etc.

The main attention of the article is paid to the tetralogy «Holiday», which includes four novels: «The Eve» (1975), «Morning» (1984), «The Sun in the Eyes» (1988) and «The Enemy of My Enemy» (2022). Each of them is an independent finished piece of work. According to the artistic design, plot development, conflict and main characters, it forms a complete epic work about the village called Zlatna in the South Bukovyna region in the middle of the 20th century and at the same time it reproduces typical events from the history of the entire country. In the centre of the story, there is the Dorin family. It is through the prism of the actions of the head of the family Ilash, his wife Ivona, and later their children that the main storylines of the tetralogy are built.

It has been found that the character of epic thinking, the lyricism of the story and the depiction of human characters make K. Irod's work similar to M. Stelmakh's trilogy about the fate of the Ukrainian village in the complex vortex of events taking place in the first half of the 20th century (e.g. the novels «The Great Family», 1951; «Human Blood is Not Water», 1957; «Bread and Salt», 1958) and to B. Kharchuk's tetralogy «Volyn» (1959 – 1965; second edition, 1988), which, depicting the story of the Hnatyuk family, reveals the most diverse aspects of the life of a western Ukrainian village.

K. Irod depicted broad strata of the people's lives in the pre-war and post-war times, their everyday problems and defining features of the national character. He summarized the flow of historical events connecting them with the present and future of the entire country. Moreover, he created the image of a strong-willed, determined person, capable of a protest against injustice, who is ready to fight for the honour and dignity of one's kind, ready to defend the interests of the whole community even holding a weapon in their hands.

Keywords: *Corneliy Irod, Ukrainian literature of Romania, prose, poetics, symbol, artistic world, conflict.*

УДК 821.161.2':82.2"19"(043.3)

В. П. Атаманчук

ORCID: 0000-0002-5211-2480

МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА У П'ЄСІ МИРОСЛАВА ІРЧАНА «РАДІЙ» ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ

Статтю присвячено дослідженню засобів і способів художнього відображення драматичного конфлікту у контексті художнього конструювання свідомості дійових осіб у п'єсі М. Ірчана «Радій». Проаналізовано специфіку моделювання фікційної свідомості персонажів крізь призму інтерсуб'єктивних взаємодій, що призводять до формування конфліктів, що розгортаються у зовнішній площині; водночас досліджено вплив зовнішніх перетворень на формування світоглядних позицій дійових осіб. Визначено взаємозв'язок фікційної свідомості персонажів та зовнішнього фікційного світу на рівні осягнень дійових осіб та здійснюваних ними змін. Акцентовано увагу на особливостях самоідентифікації дійових осіб та їхньої репрезентації у фікційному просторі драми як рушійних механізмів драматичного конфлікту.

***Ключові слова:** персонаж, фікційна свідомість персонажа, моделювання фікційної свідомості персонажа, драма, драматичний конфлікт, драматична дія.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-20-27

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Специфіка моделювання фікційної свідомості персонажа у драмі М. Ірчана «Радій» визначається за допомогою когнітивного методу, що дає змогу простежити внутрішні трансформації, через які проходять дійові особи, крізь призму аналізу драматичного конфлікту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Драматургія М. Ірчана ставала об'єктом наукових досліджень багатьох літературознавців. У середині ХХ ст. дослідники приділяли увагу вивченню соціальних аспектів творчості драматурга (Власенко та Кравчук, 1960; Мельничук-Лучко, 1963; Новиченко, 1958; Твердохліб, 1977). Сучасні науковці аналізують жанрово-стильові особливості творчості драматурга (Кудрявцев, 1997; Хороб, 2009), вивчають вплив естетики експресіонізму на творчість драматурга (Веселовська, 2010; Кудрявцев, 1997; Ласло-Куцюк, 2000; Хороб, 2009). Варто також відзначити дослідницький інтерес до концепції історичного минулого у драматургії М. Ірчана (Стежко, 2018).

Для розгляду особливостей моделювання фікційної свідомості персонажа важливими є праці в галузі когнітивного літературознавства (Cohn, 1978; Fludernik, 2005; Palmer, 2004), що передбачають аналіз художніх творів крізь призму когнітивних процесів, а також дослідження (Nunning & Sommer, 2008), у яких теоретичні досягнення когнітивного літературознавства проектуються на вивчення драматургії.

Актуальність дослідження зумовлюється застосуванням інструментарію когнітивного літературознавства, представленого значною кількістю праць українських (Бовсунівська, 2010; Гребенюк, 2016 та ін.) і закордонних (Fludernik, 2005, Nunning & Sommer, 2008, Palmer, 2004 та ін.) дослідників. Дослідження підтверджують релевантність застосування здобутків літературознавчої когнітивістики у процесі вивчення драматургії та дають можливість проаналізувати проблематику і поетику художнього твору крізь призму відображених драматургом когнітивних процесів.

Мета статті – встановити кореляції між способами моделювання фікційної свідомості персонажів та специфікою побудови драматичного конфлікту, а саме: визначити внутрішні та зовнішні параметри конструювання фікційної свідомості дійових осіб у відповідності до їхніх реагувань на колізії, втілені у конкретних епізодах та ситуаціях драми «Радій».

Завдання дослідження – окреслити поняття «фікційної свідомості персонажа»; з'ясувати особливості відтворення фікційної свідомості дійових осіб у творі; визначити специфіку репрезентації фікційної свідомості у драматичних творах; проаналізувати засоби і способи відтворення фікційної свідомості персонажа у драмі М. Ірчана «Радій»; дослідити драматичний конфлікт як засіб моделювання фікційної свідомості у п'єсі «Радій».

Виклад основного матеріалу. Визначена проблема аналізується на основі такого тлумачення поняття фікційної свідомості: «фікційна свідомість персонажа постає у вигляді сконструйованої автором твору здатності героя усвідомлювати внутрішні та зовнішні реалії в комплексах і системах їх кореляцій, що зумовлює формування мережі визначених смислів, яка детермінує ідентифікацію та дії персонажа в межах фікційного світу» (Атаманчук, 2020, с. 115).

Моделювання фікційної свідомості персонажів у драматичних творах М. Ірчана значною мірою визначається відтворенням різноманітних взаємодій у соціальному середовищі. П'єса «Радій» («Отрута», 1928) М. Ірчана має ознаки соціально-політичної драми: конфлікт твору торкається важливих аспектів життя дійових осіб; протистояння дійових осіб має різне світоглядне підґрунтя (захист інтересів робітників та бізнесменів); розвиток дії спрямований на виявлення прихованих причин незадовільного становища робітників та утвердження справедливості.

Конфлікт у драмі розгортається у соціальній площині та у площині фікційної свідомості персонажів. У соціальній площині здійснюється протиборство бідних і багатих; у світоглядній площині відбувається протистояння дійових осіб із різним рівнем фікційної свідомості та відмінними системами аксіологічних координат. С. Хороб стверджує: «Бо навіть при очевидній на початку п'єси «Радій» розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну» (Хороб, 2009, с. 96). За допомогою зображення масштабних соціальних явищ та процесів, драматург моделює фікційну свідомість персонажів, відтворюючи глибину особистих переживань та внутрішніх колізій дійових осіб.

У драмі «Радій» індикатором функціонування фікційної свідомості персонажів є проблема цінності людського життя, оскільки критичні ситуації у п'єсі, зумовлені цією проблемою, створюють передумови для прийняття героями рішень та виконання дій, які розкривають сутність і стан їхньої свідомості. Автор використовує соціальну стратифікацію для жорсткого детермінування свідомості персонажів. У відображенні свідомості бізнесменів він зосереджує увагу на аксіологічних складниках, у відповідності до яких ці дійові особи розглядають людське життя як відносно цінність, а матеріальне збагачення – як абсолютну.

У конструюванні фікційної свідомості робітників драматург насамперед підкреслює внутрішній стан страху дійових осіб та зумовлені ними відчуття залежності (соціальної, особистої). Автор показує стан внутрішньої залежності робітників як передумову для маніпуляцій ними та формуванню негармонійних соціальних відносин. Б. Брехт висловлює актуальні міркування про несправедливі взаємини у суспільстві та викликані ними небезпеки: «Люди сьогодення у такому самому становищі перед власними творіннями, як люди за стародавніх часів перед руйнівними катастрофами природи» (Брехт, 1977, с. 90). Драматург художньо досліджує зародження протесту у свідомості робітників, коли загроза їхньому існуванню переважає усі інші загрози.

М. Ірчан моделює фікційну свідомість персонажів, утворюючи ситуацію вибору, у якій розкривається внутрішня сутність дійових осіб. Відкриття Геррісона змушує героїв визначитися зі своєю позицією, приймаючи моральні чи злочинні рішення. У зображенні свідомості Мекдугела, Ендерсона автор послідовно підкреслює матеріалістичну корисливість, якою вмотивовує їхні злочинні дії. Зате у конструюванні свідомості Неллі драматург відтворює моральну деградацію, зумовлену зміною її соціального статусу.

Зовнішній конфлікт ускладнюється внутрішніми дилемами для окремих дійових осіб. Відображення фікційної свідомості Геррісона характеризується амбівалентністю. Геррісон зраджує самого себе і тимчасово піддає небезпеці життя робітників, щоби догодити Неллі, яка ним маніпулює. Проте він єдиний, хто сумнівається у правильності власних дій. Сумніви Геррісона свідчать про його несамостійність і про здатність виправляти власні помилки. Спочатку він вагається, коли під зовнішнім тиском приймає хибне рішення, потім впродовж доби розмірковує над прийняттям правильного рішення.

Свою помилку Геррісон сприймає як відступництво, яке свідчить про його недостатню впевненість і рішучість. Своїй нерішучості він протиставляє енергійність робітників, завдяки якій вони, на його думку, перемогли у боротьбі: «Ми жебраємо життя, вони ж здобувають» (Ірчан, 1958, с. 274). Їхня сила, за спостереженнями героя, розкривається у процесі боротьби, а Геррісон усвідомлює свою позицію спостерігача. Рефлексії і саморефлексії персонажа увиразнюють механізми функціонування свідомості різних дійових осіб шляхом емпатичного підкреслення відмінностей у їхньому світосприйнятті.

У фікційній свідомості Геррісона драматург акцентував увагу на відчутті особливої відповідальності. До переламного моменту Геррісон певною мірою збалансовував відносини між бізнесменами і робітниками. Коли він під тиском погодився на підкуп, то не тільки відмовився від власних цінностей, а й втратив моральну перевагу, якої він не зміг відновити навіть після корегування власних дій. Ю. Ковалів виокремлює образ Геррісона з-поміж інших дійових осіб: «Це, певно, єдиний персонаж з психологічно достовірною презентацією» (Ковалів, 2019, с. 187).

Усі дійові особи, крім Геррісона, одразу займають позицію, визначену прагненням справедливості (робітники) чи егоїстичними прагненнями (Мекдугел, Ендерсон, Неллі, Дорвуд). Драматург показує світоглядне протистояння персонажів: фікційна свідомість робітників скеровується на досягнення справедливості в умовах, які загрожують їхньому існуванню; фікційна свідомість бізнесменів та їхніх прибічників, обмежена матеріальною вигодою, спрямовується на збереження фізично руйнівних умов.

Драматург показує зміни у фікційній свідомості робітників. Джон Фрейзер стає центральною фігурою протестного руху. Він усвідомлює необхідність активних дій для підтвердження та реалізації намірів: «Знецінює себе той, що лиш нарікає й одночасно погоджується з тим» (Ірчан, 1958, с. 231). Зі звичайного робітника він перетворюється на борця за власні права і права усіх робітників.

Оскільки важливим аспектом художньої концепції твору є зображення перетворень у фікційній свідомості робітників, які переходять від пасивного стану страху до активного стану боротьби, то важливого значення у драмі набуває процес самоусвідомлення дійових осіб. Джон Фрейзер репрезентує універсальні трансформаційні процеси у свідомості робітничої маси. Він усвідомлює нагальні потреби соціальних змін і захисту своїх позицій, які дуже гостро постають в екстремальних ситуаціях знецінення людського життя і праці. Драматург підкреслює різницю у світосприйнятті виразника народних прагнень та відступників: Джон мислить масштабно, Неллі і Дорвуд обмежені задоволенням егоїстичних прагнень нечесним та злочинним шляхом.

Геррісон висловлює узагальнення про стан свідомості персонажів, який зумовлює драматичну ситуацію у п'єсі. Він говорить про інтелектуальну бідність, якої матеріальні блага ніяк не компенсують: «А все ж, містере Мекдугеле, які ми дуже бідні. Навіщо

здалися багатства, надзвичайні досягнення культури, коли ми бродимо ще в непроглядній темряві» (Ірчан, 1958, с. 217–218). Тривала самовіддана робота Геррісона над пошуком причин захворювання свідчить про складний й неочевидний шлях до внутрішнього самовдосконалення персонажа.

Натомість здобування матеріальної вигоди, яке приносить миттєвий видимий результат для Мекдугела, Ендерсона, Гофмана, фіксує низький рівень їхньої свідомості, замикаючи її у деформованій матеріалістичній сфері. У драмі розкривається знеособлене ставлення керівної верхівки фабрики до робітників, яких керівники розцінюють як ресурс для збагачення.

Безвихідність становища робітників розкриває Джон Фрейзер. Він наголошує на штучності соціальних рамок, які не просто обмежують свідомість робітників, а спотворюють й позбавляють життєвої енергії: «Найстрашніша недуга – це дешевина людського життя, я сказав би, робітничого життя» (Ірчан, 1958, с. 230), «Але взагалі, докторе, людина нашого часу – це лиш нічого не варта худоба» (Ірчан, 1958, с. 230). Альтернативою для Фрейзера виступають утопічні уявлення про Радянський Союз, який герой називає чарівною казкою. Водночас Фрейзер наголошує на зворотній стороні культурного розвитку Америки, який перетворив людей на об'єкт споживацтва.

Найвиразніше протиборство егоїзму та гуманізму у фікційній свідомості персонажів відбувається в епізоді обговорення результатів відкриття Геррісона. З-поміж усіх учасників розмови лише Геррісон намагається діяти у відповідності до моральних цінностей. Мекдугел, Гофман, Ендерсон і Неллі раціонально обґрунтовують власні злочинні дії.

Мекдугел розробляє цілу схему для стримування робітничих заворушень шляхом контролю свідомості робітників, що передбачає примус Геррісона мовчати про відкриття, підкуп Дорвуда для перешкоджання захисту прав робітників і навіть побудову спортивного майданчика, щоби в робітників не було часу «думати і балакати» (Ірчан, 1958, с. 241). Мекдугел, який розіграв перед Геррісоном виставу, вважаючи його впертим дурнем, дає вказівку про прийняття нових робітниць, що означає свідоме прирікання їх на страшну повільну смерть.

Масові сцени, які демонструють зміни у фікційній свідомості робітників, відображені за допомогою полілогів, у яких істотну роль відіграють ідеологічні нашарування. Використання «уривчастого телеграфного стилю» (Стайн, 2004, с. 18) у полілогах підкреслює експресіоністичну загостреність ситуації та реакцій робітників, що викликані їхньою екзальтацією від перемоги.

Поняття отрути у творі набуває багатозначності. Наслідки отруєння радієм стають першопричиною масштабної боротьби за права. Геррісон налаштовує отруєних робітників на боротьбу із хворобою. Отрутою називає Геррісон свої сумніви, через які він відчуває провину. Конфлікт твору визначається боротьбою з отрутою, що набуває значення багатоаспектних дій у свідомості героя.

Особливості відображення фікційної свідомості дійових осіб у драмі «Радій» зумовлюються критичною ситуацією, причини якої до певного моменту залишаються незрозумілими для усіх персонажів твору, що спонукає героїв до пошуків правди (Геррісон намагається з'ясувати причини) та виявлення їхніх реакцій на загрозливі обставини (невдоволення бізнесменів через незручності для їхнього бізнесу; страх робітників за їхнє життя).

Тиск обставин (подальша загибель робітників) призводить до формування нового рівня самоусвідомлення робітників, які роблять спроби захистити себе; та протидії бізнесменів, що прагнуть утримати ситуацію незмінною. Перехід дійових осіб на наступний рівень фікційної свідомості зумовлюється з'ясуванням правди про використання радію на фабриці. Драматург відображає розширення фікційної свідомості Фрейзера, який бере на себе роль борця за справедливість та захист інтересів робітників;

коливання Геррісона, що визначають його внутрішню слабкість; остаточний моральний занепад бізнесменів.

Автор програмує фікційну свідомість дійових осіб ідеями комунізму та капіталізму, що призводить до певної схематичності у відтворенні конфронтації їхніх носіїв. Викриття антигуманності капіталістичної системи супроводжується ідеалізацією борців за рівноправність, що остаточно закріплює зовнішній план зображення. Значною мірою запрограмовані дії персонажів твору стають вираженням сформованої свідомості дійових осіб, що у найбільш переламні моменти набувають остаточного утвердження. Натомість свідомість Геррісона моделюється через його власні самохарактеристики і самооцінки, що стають результатом саморефлексії внаслідок дій героя, вчинених під впливом зовнішніх маніпуляцій.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Рівень фікційної свідомості дійових осіб та її внутрішня наповненість у драмі «Радій» М. Ірчана реконструюється на основі зовнішньо мотивованих дій персонажів, їхніх ролей та позицій у розгортанні драматичного конфлікту.

У драмі фікційна свідомість дійових осіб окреслюється через їхні зовнішньо виражені реакції у вигляді вчинків, заявлених прагнень, цілей, міжособистісних та соціальних взаємодій тощо, до яких додаються елементи рефлексії, що засвідчують часткову здатність героїв відокремлюватися від ситуацій та розглядати їх у відокремленій перспективі шляхом осмислення й переосмислення або включатися у процес у ролі активних діячів. Ідеологічні детермінанти обумовлюють запрограмованість образів дійових осіб.

У п'єсі «Радій» фікційна свідомість дійових осіб зображується через відтворення внутрішніх переважань, що постають показниками зовнішніх перипетій, а стилістика експресіонізму визначає загостреність відображених процесів у фікційній свідомості героїв. Перспективи подальших досліджень охоплюють розширення контексту шляхом залучення до вивчення творів української драматургії ХХ ст.

Бібліографічний список

- Атаманчук, В. П., 2020. *Моделювання фікційної свідомості персонажа в українській драматургії 20–50-х років ХХ ст.* Доктор наук. Дисертація. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Бовсунівська, Т. В., 2010. *Когнітивна жанрологія та поетика: монографія.* Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Брехт, Б., 1977. *Про мистецтво театру: збірник.* Київ: Мистецтво.
- Веселовська, Г. І., 2010. *Український театральний авангард монографія.* [Ін-т проблем сучасного мист-ва . акад. мист-в України]. Київ: Фенікс.
- Власенко, В. та Кравчук, П., 1960. *Мирослав Ірчан. Життя і творчість.* Київ: Радянський письменник.
- Гребенюк, Т. В., 2016. Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, IX, с. 200–206. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В.
- Ірчан, М., 1958. *Вибрані твори: у 2-х т.* Київ: Державне видавництво художньої літератури. Т. 1.
- Ковалів, Ю., 2019. На розламах міжвоєнного двадцятиліття. В: *Історія української літератури : кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: у 10 т.* Київ: ВЦ «Академія». Т. 6.
- Кудрявцев, М., 1997. *Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст.* Кам'янець-Подільський: Оіюм.
- Ласло-Куцок, М., 2000. Породження тексту в драматургії. В: *Ключ до белетристики.* Бухарест: Мустанг, с. 230–245.

- Мельничук-Лучко, Л., 1963. *Драматургія Мирослава Ірчана*. Київ: Радянський письменник, 1963.
- Новиченко, Л., 1958. *Мирослав Ірчан. Літературний портрет*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Стайн, Дж., 2004. Експресіонізм та епічний театр. В: Дж. Стайн. *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*: у 3 кн. Пер. з англ. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка. Кн. 3.
- Стежко, С. О., 2018. *Концепція історичного минулого в українській драматургії 1920–1930-х років (С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Микитенко, М. Ірчан)*. Кандидат наук. Автореферат. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Твердохліб, В., 1977. Мирослав Ірчан. *Жовтень*, 7, с. 110–117.
- Хороб, С., 2009. Драматургія Мирослава Ірчана і Ярослава Галана: жанрово-стильові домінанти 20-30-х років ХХ ст. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*, 2(6), с. 93–104. Івано-Франківськ.
- Cohn, D., 1978. *Transparent Mind. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- Fludernik, M., 2005. *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York : Taylor & Francis e-Library.
- Nunning, A. and Sommer, R., 2008. *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama. Theorizing Narrativity*. In: John Pier, Jose Angel Garcia Landa ed. Berlin; New York : Walter de Gruyter. Pp. 331–354.
- Palmer, A., 2004. *Fictional Minds*. Lincoln and London : University of Nebraska Press.

References

- Atamanchuk, V. P., 2020. *Modeliuvannia fiktsiinoi svidomosti personazha v ukrainskii dramaturhii 20-50 rokiv XX st. [Modelling of fictional consciousness of a personage in Ukrainian drama of the 20–50s of the XXth century]*. Doktor nauk. Dysertatsiia. Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. (in Ukrainian).
- Bovsunivska, T. V., 2010. *Kohnityvna zhanrolohiia ta poetyka: monohrafiia [Cognitive genreology and poetics: monograph]*. Kyiv: University of Kyiv University. (in Ukrainian).
- Brekht, B., 1977. *Pro mystetstvo teatru: zbirnyk [On the art of theater: a collection]*. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian).
- Cohn, D., 1978. *Transparent Mind. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. (in English).
- Fludernik, M., 2005. *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York : Taylor & Francis e-Library. (in English).
- Hrebeniuk, T. V., 2016. Kohnityvni aspekty reprezentatsii svidomosti v khudozhnii opovidi [Cognitive aspects of the representation of consciousness in an artistic narrative]. *Scientific notes of Berdyansk State Pedagogical University*, IX, pp. 200–206. Berdiansk: FO-P Tkachuk O. V. (in Ukrainian).
- Irchan, M., 1958. *Vybrani tvory [Selected works]: in 2 volumes*. Kyiv: State Publishing House of Fiction, volume 1. (in Ukrainian).
- Khorob, S., 2009. Dramaturhiia Myroslava Irchana i Yaroslava Halana: zhanrovo-stylovi dominanty 20-30-kh rokiv XX st. [Dramaturgy of Myroslav Irchan and Yaroslav Galan: genre and style dominants of the 20s and 30s of the 20th century]. *Prykarpatsky bulletin of the STSh Word*. 2(6), pp. 93–104. Ivano-Frankivsk.
- Kovaliv, Yu., 2019. Na rozlamakh mizhvoiennoho dvadtsiatylittia. V: *Istoriia ukrainskoi literatury : kinets XIX – poch. XXI st. [History of Ukrainian literature: the end of the 19th century - the beginning 21st century]*: u 10 t. Kyiv: VTs «Akademiia». Vol. 6. (in Ukrainian).

- Kudryavtsev, M., 1997. *Drama idei v ukrainskii novitnii literaturi XX st.* [*Drama of ideas in modern Ukrainian literature of the 20th century*]. Kamyanets-Podilsky: Oium. (in Ukrainian).
- Laslo-Kutsiuk, M., 2000. Porodzhennia tekstu v dramaturhii [Text generation in drama]. *Key to fiction*. Bucharest: Mustang, pp. 230–245. (in Ukrainian).
- Melnychuk-Luchko, L., 1963. *Dramaturhiia Myroslava Irchana* [*Dramaturgy of Myroslav Irchan*]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. (in Ukrainian).
- Novychenko, L., 1958. *Myroslav Irchan. Literaturnyi portret* [*Myroslav Irchan. Literary portrait*]. Kyiv: State Publishing House of Fiction. (in Ukrainian).
- Nunning, A. and Sommer, R., 2008. *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama. Theorizing Narrativity*. In: John Pier, Jose Angel Garcia Landa ed. Berlin; New York : Walter de Gruyter, pp. 331–354.
- Palmer, A., 2004. *Fictional Minds*. Lincoln and London : University of Nebraska Press. (in English).
- Stain, Dzh., 2004. Ekspresionizm ta epichnyi teatr. In: Dzh. Stain. *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi* [*Modern dramaturgy in theory and theatrical practice*]: in 3 Books. Translated from English. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet im. I. Franka. Book 3. (in Ukrainian).
- Stezhko, S. O., 2018. *Kontseptsiiia istorychnoho mynuloho v ukrainskii dramaturhii 1920-1930-kh rokiv* (S. Cherkasenko, L. Starytska-Cherniakhivska, I. Mykytenko, M. Irchan) [*The concept of the historical past in Ukrainian drama in the 1920s-1930s* (S. Cherkasenko, L. Starytska-Chernyakhivska, I. Mykytenko, M. Irchan)]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. (in Ukrainian).
- Tverdokhlib, V., 1977. Myroslav Irchan. *October*, 7, pp. 110–117. (in Ukrainian).
- Veselovska, H. I., 2010. *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [*Ukrainian theatrical avant-garde*]. Institute of problems of modern art of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Phoenix. (in Ukrainian).
- Vlasenko, V. & Kravchuk, P., 1960. *Myroslav Irchan. Zhyttia i tvorchist* [*Myroslav Irchan. Life and literary creativity*]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

V. Atamanchuk

MODELLING OF PERSONAGE'S FICTIONAL CONSCIOUSNESS IN MYROSLAV IRCHAN'S PLAY "RADIUM" AS A MEANS OF DRAMATIC CONFLICT REPRESENTATION

In the article, the specificity of the modelling of the personage's fictional consciousness in M. Irchan's drama "Radium" is determined by using a cognitive method, which makes it possible to trace the internal transformations of the characters through the prism of the analysis of the dramatic conflict. The relevance of the study is determined by the use of the tools of cognitive literary studies, represented by a significant number of works belonging to Ukrainian (Bovsunivska, 2010; Grebenyuk, 2016, etc.) and foreign (Fludernik, 2005, Nunning and Sommer, 2008, Palmer, 2004, etc.) researchers. The studies confirm the relevance of the application of literary cognitive science's achievements in studying drama and provide an opportunity to analyze the problems and poetics of a literary work in the context of the cognitive processes reflected by the playwright.

The purpose of the article is to establish correlations between the ways of modelling the fictional consciousness of personages and the specifics of a dramatic conflict structure, namely to determine the internal and external parameters of the personages' fictional consciousness

construction in accordance with their reactions to collisions embodied in specific episodes and situations of the drama "Radium".

The outlined problem is analyzed on the basis of the following interpretation of the concept of fictional consciousness: "the fictional consciousness of a personage appears in the form constructed by the author ability of the hero to perceive internal and external realities in complexes and systems of their correlations, which leads to the formation of a network of defined meanings, which determines the identity and actions of the personage within a fictional world" (Atamanchuk, 2020, p. 115).

Modelling of the fictional consciousness of the personages in M. Irchan's dramatic works is largely determined by the reproduction of various interactions in the social environment. The play "Radium" ("Poison", 1928) has the characteristics of a social and political drama: the conflict of the literary work concerns important aspects of the protagonists' lives; the opposition of characters has a different worldview basis (protection of workers' and businessmen' interests); the development of the action is aimed at revealing the hidden causes of the unsatisfactory situation of the workers and establishing justice.

The conflict in the drama unfolds in the social plane and in the plane of the fictional consciousness of the characters. In the social plane, there is a struggle between the poor and the rich; in the worldview plane, there is a confrontation between personages with different levels of fictional consciousness and different systems of axiological coordinates. The level of fictional consciousness of the protagonists and their inner content in the drama "Radium" by M. Irchan is reconstructed on the basis of the externally motivated actions of the characters, their roles and positions in the unfolding of the dramatic conflict.

In the drama, the fictional consciousness of the protagonists is outlined through their outwardly expressed reactions in the form of actions, stated aspirations, goals, interpersonal and social interactions, etc., to which elements of reflection are added, testifying to the partial ability of the heroes to detach themselves from situations and consider them in a detached perspective by understanding and rethinking or being involved in the process as active personages. Ideological determinants define the programming of the images of the characters.

In the play "Radium" the fictional consciousness of the personages is depicted through the reproduction of internal tensions, which appear as indicators of external vicissitudes of fate, and the stylistics of expressionism determines the aggravation of the reflected processes in the fictional consciousness of the heroes.

Key words: *personage, personage's fictional consciousness, modelling of personage's fictional consciousness, drama, dramatic conflict, dramatic action.*

УДК 811.111'42(73):159.923.2

А. В. Безруков

ORCID: 0000-0001-5084-6969

О. А. Боговик

ORCID: 0000-0003-4315-2154

ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ АМЕРИКАНСЬКОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ СТІВЕНА КІНГА «ІНСТИТУТ»

Явище прецедентності у художньому просторі постає лінгвоконцептологічним та лінгвокультурологічним конструктом і вміщує усю сукупність прецедентних феноменів: імена, події, висловлення, твори, ідеї тощо. Роль прецедентних феноменів у процесах ідентифікації і самоідентифікації національно-культурного виміру людини визначається тими емоційно-пізнавальними парадигмами, які притаманні певному світоглядному типу. Обраний джерелом прецедентних феноменів роман Стівена Кінга «Інститут» (King, 2019) вирізняється на тлі решти книг майстра горору і цікавий значною кількістю засобів у вираженні національної самосвідомості в американському культурному просторі. Експлікація прецедентних феноменів у романі уможливорює їх дескрипцію як специфічних когнітивних структур носіїв американської культури, заснованих на національно-історичному й соціокультурному досвіді американців, що і є елементом самоідентичності.

***Ключові слова:** самосвідомість, лінгвокультура, прецедентність, американська ідентичність, явище, ім'я.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-28-38

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Прецедентні феномени (імена, події, висловлення, твори, ідеї тощо) у текстовому просторі постають своєрідними концептуальними конструктами, набуваючи значення культурного коду, значущого у пізнавальному й емоційному відношенні насамперед у межах певної культурної парадигми. Прецедентний феномен актуалізує лінгвокультурну компетенцію читача як когнітивну основу, що містить інваріант його сприйняття, а звернення до такого феномену відтворюється у дискурсі конкретної мовної особистості. У сучасних соціокультурних умовах на мовну особистість впливає потужне інформаційне середовище, насамперед засоби масової інформації, інтернет-контент, що визначає її специфічний спосіб мислення (Bohovyuk and Bezrukov, 2022, с. 19). Тож сьогодні, коли постмодерністська естетика проникає майже у всі галузі творчості, явище прецедентності можна розглядати не лише як стилістичний засіб, але як міру істинності всього, що пов'язане з ідентичністю людини, зокрема її національно-культурним виміром. Водночас, на відміну від інтерсексуальності, прецедентність може і не стати фактом культури, залишаючись елементом культурної ідентифікації.

Одним із малодосліджених і найпоказовіших творів сучасної літератури з цього погляду є роман «Інститут» (King, 2019) Стівена Кінга (нар. 1947), чи не найвідомішого американського автора у жанрі горору, чий книги видані накладом понад 350 мільйонів примірників. Критики підкреслюють не лише талант Кінга, «Діккенса нашого часу» (Wood, 2011, р. 20), вигадувати історії, але і його неперевершену здатність доносити їх до читачів (Beahm, 1998, с. xiii), що особливо увиразнюється, зокрема, введенням у художній простір прецедентних феноменів.

В «Інституті» йдеться про дітей з екстрасенсорними здібностями (телекінез, телепатія), яких викрадають і утримують у жорстоких умовах, аби проводити над ними дослід, використовуючи надприродні здібності на користь впливових людей. Попри жанрову приналежність роману до горору, поетика якого відрізняється від решти книг Кінга і цікава тим, що не містить більшості традиційних для автора кривавих сцен, монстрів, вбивць, маніяків та потойбічних явищ, у фокусі цієї розвідки – інший вимір художньої перцепції, спрямований на експлікацію засобів увиразнення національної самосвідомості в американському культурному просторі. Введення прецедентних феноменів, якими рясніє «Інститут», створює впізнаваний культурний континуум, що може слугувати додатковим способом моделювання американської самоідентичності. Студіювання шляхів репрезентації цих феноменів у художній тканині роману не лише не було предметом ґрунтовних наукових розвідок, але й покликане стати основою для поглиблення уявлень про складну взаємодію емоційного і пізнавального в американській світоглядній матриці через функціонування явища прецедентності, що і визначає **актуальність** представленого дослідження. Такий ракурс дозволяє розглядати прецедентні феномени не лише як наратологічні елементи, але і вбачати у них засоби акцентуалізації національно-культурного й історичного бекграунду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Потенціал прецедентних феноменів транслювати культурні коди певної спільноти привертає увагу вчених, які працюють насамперед у галузі лінгвокультурології, а також літературознавців, оскільки явище прецедентності виявляє тісні зв'язки з інтертекстуальністю.

Питанням американської ідентичності присвячено чимало розвідок (Alba and Nee, 2005; Bloom, Bellow and Ferguson, 2012; Campbell and Kean, 2012; Citrin and Sears, 2014; Hogan, 2021; Huntington, 2005). У наведених працях робиться спроба осягнути природу американської ідентичності, її соціальні, культурні й історичні основи, а також місце у мультикультурному просторі.

З урахуванням особистісно-орієнтованого характеру сучасних наукових розвідок, у комплексному аналізі художніх текстів значна увага приділяється мовній особистості автора як носія певної культури і його індивідуалізованому осмисленню та сприйняттю дійсності (Peterson, 2004). Творчий метод С. Кінга неодноразово поставав предметом численних наукових праць, але не вивчався у зв'язку з явищем прецедентності, залучення якого слугує елементом культурної самоідентифікації. Роман «Інститут» ще не потрапляв у фокус ґрунтовних досліджень, тож цю лакуну (хоча б частково) покликана заповнити пропонована і наступні статті.

Дослідження має на меті експлікацію засобів репрезентації явища прецедентності як своєрідного індикатора американської самоідентичності у романі С. Кінга «Інститут». Зазначена мета індукує вирішення таких завдань: 1) ідентифікувати прецедентні феномени (імена, події, висловлення, твори, ідеї тощо) у художньому просторі роману; 2) схарактеризувати їх з позиції впливу на емоційно-пізнавальний компонент американської самосвідомості; 3) продемонструвати, що прецедентні феномени, виокремлені з роману, є когнітивними структурами носіїв американської культури, заснованими на їх соціокультурному й національно-історичному досвіді.

Методологія дослідження вибудовується на поєднанні методів герменевтичного, лінгвокультурологічного, соціолінгвістичного, історичного аналізу з елементами дискурс-аналізу.

Виклад основного матеріалу. На сторінках роману Кінга зафіксоване використання значної кількості прецедентних феноменів, більшість з яких зорієнтована на розпізнавання особистістю, якій властивий культурно-історичний досвід американської метрополії. Студіюванню саме таких феноменів присвячена пропонована наукова розвідка.

Національна ідентичність, як багатовимірне поняття, включає питання історичної,

культурної, релігійної, політичної ідентичності та політичної культури. Включення таких елементів сприймаються без додаткових пояснень певною спільнотою, але потребує пояснення для іншої. В «Інституті» зафіксована значна кількість контекстів, які містять вживання прецедентних феноменів, виокремлених з різних джерел. Наше дослідження містить лише ті, що впливають на формування специфічних когнітивних структур носіїв американської культури та слугують ознакою самоідентичності.

Американці в основному ідентифікують себе як релігійна нація, тож введення біблійних мотивів на сторінках роману не потребує пояснень, але має додаткову емоційну складову, адже зазвичай у Біблії містяться тексти про жертвність, смерть, подолання труднощів та людські страждання. Церковники, які збирають багатотисячні натовпи на стадіонах, не здаються чимось неординарним для представників американської культури. В одному з епізодів дітям з надприродними можливостями, яких використовують як зброю, щоб знищити політичних опонентів, показують уривки документальних фільмів. Один з таких фільмів містить кадри, де пастор проповідує тисячному натовпу людей: «At first he did a regular sermon, citing chapters and verses from the Bible, but then he got off onto how the country was falling apart because of OPE-e-oids and for-ni-CAY-tion. Then it was politics, and judges, and how America was a shining city on a hill that the godless wanted to smirch with mud» (King, 2019, p. 386). У промові релігійного діяча міститься пряма алюзія на текст Біблії: «Ви – світло світу. Не може сховатися місто, що лежить на вершині гори» (Мт. 5:14). Цікаво, що першим, хто назвав Америку *сяючим містом на вершині гори*, був губернатор Колонії Массачусетської затоки пуританин Джон Вінтроп (1588–1649), а багато років потому ще один політичний діяч, президент Рональд Рейган (1911–2004), вживав цю алюзію для опису країни.

Ще один епізод містить згадку про біблійного персонажа Мафусаїла, який, згідно з текстом Біблії, прожив 969 років, а отже, є найстарішою людиною, чий вік вказаний у Святому Письмі (Бт. 5:21–27). Його постать сприймається із конотацією сильного і здорового чоловіка, тож, коли головний герой роману, 12-річний Люк, зауважує про недоречність утримання малечі в інституті для проведення експериментів, економка Маурін реагує насмішкуватим поглядом: «She gave Luke an amused glance, as if to say *You're not exactly Methuselah*» (King, 2019, p. 112). Натомість обізнаність хлопця порівнюється зі знаннями Ісуса, який наставляв ієрусалимських книжників і фарисеїв: «... Jesus not only taught them but rebuked them, saying it wasn't what went into their mouths that made them unclean, but what came out of them» (King, 2019, p. 44). Очевидно, що Люк виявляє глибші і ґрунтовніші знання, ніж будь-хто з його викладачів.

На сторінках роману натрапляємо на твердження, яке на перший погляд здається запозиченим з біблійного тексту: «The Lord shall not come in His own raiment» (King, 2019, p. 31). Саме ці слова промовляє ще одна героїня роману, сирота Енні, яку вважають божевільною через її зосередженість на питанні всесвітньої змови і захоплення Землі інопланетянами. Насправді ця цитата, замаскована під біблійну, належить самому Кінгу.

Кінг послуговується низкою прецедентних імен, які включають згадки про відомих американських спортсменів, для моделювання образів персонажів, наприклад: «Our last night knocker retired and moved down to Georgia. Ed Whitlock. He got ALS, that Lou Gehrig's thing» (King, 2019, p. 11). Йдеться про легендарного американського бейсболіста, який страждав на боковий аміотрофічний склероз. Пізніше у США та Канаді зазначена хвороба отримала назву Лу Геріґа (1903–1941), тож очевидно, що таке порівняння зрозуміле насамперед для американського читача.

Наступна згадка про відомого спортсмена міститься у словах батька Люка, який зазначає про надзвичайні здібності сина і його здатність досягати найвищих результатів у всьому: «Unless he's the next Spud Webb, that is» (King, 2019, p. 45). Йдеться про відомого американського баскетболіста Спада Вебба (нар. 1963), який мав зріст 170 см, що вважається недостатнім для професійного гравця, але попри те зробив успішну спортивну

кар'єру. Батько підкреслює, що невисокого зросту хлопчина міг би стати видатним спортсменом, якби вирішив пов'язати свою долю зі спортом

Для самоідентифікації важливою складовою є розуміння політичних процесів, які відбуваються у країні. На сторінках роману, за допомогою використання прецедентного імені, вияскравлюється ставлення Кінга до того чи іншого політичного діяча. Негативну оцінку роботі помічників одного з президентів Америки Дональда Трампа (нар. 1946) автор виказує словами Мерджорі Келлерман, членкині Southeastern Library Association, яка не отримала необхідного фінансування через нездатність адміністрації президента належно розподіляти фінансове забезпечення державних структур: «Trump and his cronies took it all back. They understand culture no more than a donkey understands algebra» (King, 2019, p. 7). Натомість позитивна конотація прослідковується у передвиборчій боротьбі на президентських перегонах Гіллари Клінтон (нар. 1947). Програш кандидатки Кінг пов'язує з нечесною кампанією, яку метафорично порівнює з дією шокера, що провів її візаві: «They were stronger together, yes, but still not strong enough. No more than Hillary Clinton had been when she ran for president a few years back. Because the guy running against her, and his supporters, had had the political equivalent of the caretakers' zap-sticks» (King, 2019, p. 384). Девіз політичної сили Гіллари спливає у свідомості Каліші, дівчинки з надприродними силами, ув'язненої в інституті разом з іншими дітьми, яка вирішує організувати повстання: «Sha thought of the old, faded Hillary Clinton sticker on the back bumper of her mom's Subaru. It said STRONGER TOGETHER» (King, 2019, p. 383). Діти розуміють, що подолати зло можна лише спільними силами.

У політиці, як на війні, всі засоби для досягнення мети виправдані, доказом чого слугують переконання працівника інституту Стекхауса, який вірить у справедливість того, що вони роблять, і визнає усі методи для досягнення мети: «...he believed in the work they were doing. Keeping the world safe for democracy was secondary. Keeping it safe full stop was primary» (King, 2019, p. 461). Твердження містить відому фразу президента США Вудро Вільсона (1856–1924) «Keeping the world safe for democracy», яку було виголошено перед конгресом 2 квітня 1917 р. напередодні вступу США у Першу світову війну. Вільсон вважав демократію основою збереження миру. Натомість персонажі, які творять політику на сторінках роману Кінга, визначають ключовою безпеку у світі, навіть за умови порушення демократичних цінностей. Для багатьох американців такий підхід стає визначальним у національній ідентифікації, особливо після низки терористичних актів, що відбулися і відбуваються у країні.

Усвідомлення самоідентичності американського громадянина полягає у боротьбі за політичні свободи, що вкладається в одне речення: «Luke guessed that in a country where people squalled about Big Brother even if faced with some piddling requirement like having to wear a motorcycle helmet or get a license to carry a concealed weapon, the answer would be 'not much'» (King, 2019, p. 183). Нехтування правами і свободами вважається злочином, на який не можна заплющувати очі, можливо саме тому в американському політикумі не можливо уявити політичну фігуру з диктаторськими замашками, яка б посіла найвищу посаду у країні. Для більшого контрасту щодо висловленої думки Кінг використовує алюзію на роман-антиутопію Джорджа Орвелла (1903–1950) «1984», де у рисах Великого Брата вгадуються риси радянського диктатора Йосипа Сталіна (1878–1953). Хоча твір Орвелла не належить до американського спадку, але експлікує впізнаваний культурний контент, що може слугувати додатковим способом моделювання американської самоідентичності.

Історія Америки – це боротьба з расовою дискримінацією, до якої в усі часи закликала непересічна політична постать. Цікавою у зв'язку з цим видається метаморфоза, що відбувається з Калішею. Описуючи кімнату дівчини вдома, Кінг зазначає про важливу деталь – фото Елдріджа Клівера (1935–1998): «'They try to make things the same as at home, but I guess someone thought the picture I used to have there was

taking it a little too far, so they changed it.' 'Who did it used to be?' 'Eldridge Cleaver'» (King, 2019, p. 134). Вибір саме цього політичного діяча не випадковий, адже Каліша – афроамериканка з норавливим характером бунтівниці – неначе жіноче alter ego американського революціонера – засновника Партії чорних пантер та автора книг, присвячених питанням расової та соціальної нерівності у сучасному світі. В інституті фото революціонера змінюють на світлину Мартіна Лютера Кінга (1929–1968): «The pink bedspread and the pillows with the frou-frou flounces were gone. So was the framed photo of Martin Luther King» (King, 2019, p. 198), а Каліша стає віддзеркаленням революціонера. У запальній промові, що нагадує заклики Мартіна до боротьби за громадянські права, вона звертається по допомогу до ув'язнених дітей, аби повалити існуючий в інституті порядок.

Подекуди автор майстерно іронізує за допомогою згадки прецедентного імені. На закиди Місіс Сігсбі, яка безпосередньо здійснювала керівництво інститутом і вважала дітей своєю власністю, про що неодноразово відверто заявляла («They're not prisoners, they're *property!*») (King, 2019, p. 450)), тиранка отримує влучну відповідь: «I'm thinking you must have been absent on the day your class learned about Lincoln freeing the slaves, ma'am» (King, 2019, p. 451). Йдеться про історичну подію світового масштабу – скасування Авраамом Лінкольном рабства і прийняття Тринадцятої поправки до Конституції США у грудні 1865 р.

На сторінках роману знаходимо згадку про ще одного президента Америки Джона Кеннеді (1917–1963) та його брата, сенатора Роберта Кеннеді (1925–1968). Улюбленці американців, брати-політики були вбиті через свою політичну діяльність, але й до сьогодні точаться дебати про причини їх знищення, що породжує безліч пліток, які торкаються, зокрема, і питання світової змови. Останній теорії віддає перевагу і божевільна Енні: «... he doesn't want to disappear or get shot like Jack and Bobby, but he talks about the black cars all the time, and the experiments» (King, 2019, p. 359).

Історія кожної країни вмщує як світлі, так і трагічні сторінки. Найтрагічнішою сторінкою в історії Америки є знищення корінного населення країни. Ніккі, один з піддослідних підлітків, намагається чинити супротив персоналу інституту, порівнюючи їхні брехливі твердження про повернення малих в'язнів додому з солодкими обіцянками місіонерів, які приїхали у Новий Світ, видурили коштовності у індіанців, а потім організували резервації, де знищили значну частину місцевого населення, що призвело до демографічної катастрофи: «'They're like missionaries selling Jesus to a bunch of Indians who are so... so... 'Naïve?' Luke ventured. 'Right! That!' ... 'A bunch of Indians who are so naïve they'll believe *anything*, that if they give up their land for a handful of beads and fucking flea-ridden blankets, they'll go to heaven and meet all their dead relatives and be happy forever!'"» (King, 2019, p. 90). Самоусвідомлення відповідальності за скоєні злочини змушує значну частину американців і сьогодні відчувати свою провину за вчинені їхніми пращурами дії.

На сторінках роману знаходимо алюзії на нещодавні трагічні події в історії Сполучених Штатів, що пов'язані з прецедентними іменами, які добре відомі американцям, як наприклад, історія вбивства поліцейськими з Клівленда 12-річного афроамериканця Таміра Райса: «Sounds like that Cleveland deal. The cop who shot the black kid who was waving a pellet gun» (King, 2019, p. 14). Подія згадується у зв'язку з трагічною подією, яка сталася з персонажем Тімом Джемісоном, коли він ненавмисно підстрелив підлітка і був вимушений залишити роботу у поліцейському відділку через засудження його дій очевидцями і колегами.

Працівники інституту чудово усвідомлюють масштаби злочину, що коїться у стінах закладу: «Because if people found out what we're doing, the hundreds of children we have destroyed, we'd be tried and executed by the dozens. Given the needle like Timothy McVeigh» (King, 2019, p. 295). Горезвісне ім'я Тімоті Маквея (1968–2001), ветерана війни у Перській затоці, викликає очікувані емоції обурення у читачів, адже йдеться про організатора теракту США, який забрав життя 168 американців, серед яких 19 малюків. Терорист був

засуджений до страти, тож кати розуміють, що у разі викриття протиправних дій, які кояться у стінах інституту, їх очікую доля Маквея.

Наприкінці роману натрапляємо ще на одну згадку про злочинця: «Did you know that Son of Sam was a walk-in?» (King, 2019, p. 359). Енні, яка вірить у світові змови та прибульців, має підозри, що згаданий персонаж – інопланетянин, про що свідчить вживання лексеми *a walk-in*. Для читача, не обізнаного з американською культурою, згадане ім'я не має жодного смислового навантаження, натомість для американців таке вживання є прецедентним, адже йдеться про американського серійного вбивцю Девіда Берковіца (нар. 1963), відомого як Сина Сема, добре відомого кожному американцю.

Мультикультурний досвід, безперечно, впливає на формування самоідентифікації, усвідомлення свого місця у світі, через розуміння історичного досвіду свого народу. Американці, як і багато інших націй, були втягнені у Другу світову війну, що не могло не відобразитися на вживанні прецедентних імен учасників і творців тих жахливих подій. Кінг неодноразово повертається до згадки про катівні, які влаштовували нацисти, щоразу провокуючи емоційний відгук читачів. Для характеристики місіс Сігсбі Сіггерс, яка безпосередньо брала участь в езекуціях над малолітніми мешканцями інституту, Кінг вживає алюзію на концтабор Аушвіц: «Siggers was like that unknown Nazi buffoon who thought it would be a terrific idea to put *Arbeit macht frei*, work sets you free, over the entrance to Auschwitz» (King, 2019, p. 64). Помічник місіс Сігсбі, лікар Еванс, порівнюється з відомим нацистським лікарем Йозефом Менгеле (1911–1979), який проводив досліди над в'язнями Освенцима: «His name is James Evans... And he's a doctor. Just like Josef Mengele was» (King, 2019, p. 453). Езекуції, які проводяться у стінах інституту, викликають у пам'яті Люка картинки моторошних розправ над євреями під час Другої світової війни, зокрема таврування в'язнів: «He thought of Jews getting numbers tattooed on their arms when they entered the camps at Auschwitz and Bergen-Belsen. That should have been a totally ridiculous idea, but...» (King, 2019, p. 104).

Коли Люк нарешті втікає з інституту і опиняється під захистом Тіма, він розповідає про досліди, які проводяться над дітьми, але йому не вірять, переконуючи, що такий заклад не може існувати через неможливість приховати численні злочини, які відбуваються під його дахом. Та хлопець наводить приклад мільйонних знищень людей різних націй нацистами, що відбувалося на очах тисячі байдужих свідків: «I know how hard it is to keep secrets, and I know how crazy this sounds. On the other hand, the Germans had concentration camps during World War II where they managed to kill seven million Jews. Also gypsies and gays» (King, 2019, p. 378).

Американська кіноіндустрія відома в усьому світі передусім продукцією Голлівуду, фільми якого поширені не лише в Америці, але й у найвіддаленіших куточках планети. Тож прецедентне ім'я, народжене кінематографом, як правило, не викликає жодних питань і стає мультикультурним, як-от прізвище всесвітньо відомого режисера Стівена Спілберга (нар. 1946): «Four or five wannabe Spielbergs» (King, 2019, p. 14). Таке вживання набуває іронічного забарвлення і підкреслює аматорський спосіб фільмування.

В одному з епізодів підліток Ніккі Вілхолм порівнюється з Джеймсом Діном (1931–1955) – американським красенем кіноактором: «The girls were standing by, most of their attention fixed, as usual, on Wilholm – handsome, sullen, rebellious, a latter-day James Dean» (King, 2019, p. 94). Пошанувачам таланту актора, а їх налічується чимало, не становить труднощів не лише уявити зовнішність хлопця, але й дізнатися про його норавливий характер.

Американський серіал «Секретні матеріали» (1993–2002, 2016–2018) – один з найвідоміших далеко за межами країни, тож використання імен героїв кіноепопеї у якості прецедентних сприймається однозначно, з повним розумінням їх семантики: «She's like Agent Mulder on that *X-Files* show. She wants to believe» (King, 2019, p. 74). Персонаж роману порівнюється з спеціальним агентом ФБР Малдером, який переконаний, що коли

наука не може чогось пояснити, то потрібно просто повірити.

У сцені розправи над батьками Люка, яких було застрелено у власному будинку, один зі злочинців вказує на те, що такий стиль вбивства нагадує криваві сцени з фільму «Хрещений батько» (1972): «What, did you see *The Godfather* too many times?» (King, 2019, p. 60). Кіно про італійську мафію, зняте на американській кіностудії. Назва ще одного культового фільму з'являється на сторінках роману: «The blue-clad man who opened it was TONY. He was tall and blond, handsome except for one slightly squinted eye. Luke thought he looked like a villain in a James Bond movie, maybe the suave ski instructor who turned out to be an assassin» (King, 2019, p. 103). Асоціації з вбивцею з саги про пригоди агента 007, Джеймса Бонда, виникають у Люка, коли він вперше бачить свого ката, який вдавався не лише до фізичних, але й до моральних знущань над своїми жертвами.

Діти, які все свідоме життя прожили зі своїми надприродними здібностями, не бачають у цьому нічого надзвичайного і відверто не можуть зметикувати, що спонукало дорослих зачинити їх у катівні під назвою «Інститут»: «We're not the Justice League or the X-Men!» (King, 2019, p. 85). У вигукі однієї з жертв йдеться про супергероїв американського коміксу «Ліга Справедливості» (2017) та серію фантастичних фільмів про людей-мутантів «Люди Ікс» (2000–2020). Насправді, діти після дослідів ставали схожими не на супергероїв, а на зомбі з постапокаліптичного американського телесеріалу «І мертві підуть» (2010–2022), але на відміну від кіношних зомбі, вони відчували, божеволіли від страху і болю, а згодом, перетворившись на «овочі», помирили зачинені у таємній частині інституту: «For Iris, it already had; most of the time she looked like a zombie on *The Walking Dead*» (King, 2019, p. 302).

Окрім всесвітньовідомих, натрапляємо на випадки використання прецедентних імен, які здебільшого відомі американському глядачеві або ж поціновувачам голлівудського кіно. Так, для американського читача порівняння місцевого шерифа з шерифом Ешвортом не викликає труднощів щодо ідентифікації персонажа. Йдеться про альянсу на шерифа Буфорда Пассера з американського фільму «Широко крокуючи» (2004): «Sheriff Ashworth... could have been typecast in one of those southern-cliché movies like *Walking Tall*» (King, 2019, p. 12). Попри популярність серед американського глядача, фільм не завоював такого визнання у світі, тож ідентифікація персонажа дещо утруднюється. Ще один шериф, якого легко розпізнає американський читач, – це Джон з американського фільму «Придурки з Хаззарду» (2005): «Sheriff John might look like an African-American version of Boss Hogg in *The Dukes of Hazzard*, but he was no dummy» (King, 2019, p. 15).

Люк згадує про фільми, які він дивився разом зі своїм другом Рольфом, де головні ролі грали відомі зірки американського кіно Пол Ньюман (1925–2008) і Стівен Макквін (1930–1980), коли зустрічається поглядом з ще одним мешканцем інституту – Джорджем Айлзом: «His eyes were a pale blue that reminded Luke of the Paul Newman and Steve McQueen movies he and Rolf liked to watch on TCM» (King, 2019, p. 82). Читач, знайомий з фільмографією американських акторів, легко уявляє зовнішність хлопця: світловолосий, гарної статури, з проникливими сіро-блакитними очима.

У якості прецедентних імен Кінг використовує відомих в усьому світі американських музикантів та співаків, які впізнавані далеко за межами американського культурного континууму. Несерйозне сприйняття надприродних здібностей змушує персонажа до використання іронічного співставлення з видатним американським музикантом Ван Кліберном (1934–2013), якого було визнано кращим піаністом світу: «Suppose you had a seven-year-old who could play the piano like Van Cliburn» (King, 2019, p. 85). Головного героя роману Люка піддають тортурам, змушуючи знаходитися під водою, погрожуючи занурити у неї електричний шокер, якщо хлопець не зізнається у володінні надприродними здібностями: «You want me to touch this to the water? I do that and you'll dance like Michael Jackson» (King, 2019, p. 232). Автор вживає альянсу на короля поп-музики Майкла Джексона (1958–2009).

Прецедентні феномени (імена), засновані на алюзіях щодо персонажів мультиплікаційних фільмів та казок, неодноразово з'являються на сторінках роману. Такий вибір автора пояснюється передусім зв'язком з сюжетом твору, який в основному стосується дітей, а отже згадка про їхні уподобання є цілком виправданою.

Люк – надзвичайно обдарований хлопець, який, попри свою обізнаність, залишається звичайним американським підлітком, інтереси якого включають перегляд культових американських мультфільмів, як наприклад, «Губка Боб Квадратні Штани»: «He still watches *SpongeBob SquarePants*» (King, 2019, p. 45) або диснейвський «Бембі»: «This poor little shit is like Thumper in that Disney cartoon» (King, 2019, p. 138). В останньому прикладі Каліша порівнює наймолодшого в'язня Авері з зайченям зі згаданого мультиплікаційного фільму.

Американська традиція *happy end* торкається різних жанрів, а особливо мультиплікації. Діти, яких викрали у батьків, піддаються жорстоким езекуціям, але вірять у щасливе завершення історії: «That this is just a little detour on the great highway of life, and everything's going to come out all right in the end, like on *Scooby-Doo*» (King, 2019, p. 74). Каліша згадує відомий мультиплікаційний серіал, заснований компанією *Hanna-Barbera* у 1969 р., який виходить на екрани і сьогодні.

На сторінках роману містяться численні згадки прецедентних імен, запозичених з літературних творів письменників різної афіліації. Прикметно, що за допомогою таких джерел Кінг створює мультикультурне середовище, де співіснують та взаємодіють у конкретному соціальному просторі різноманітні, рівноправні та рівноцінні культури. Алюзія на відому англійську казку «Джек і бобове дерево», де врешті-решт головний герой, пройшовши неймовірні випробування, переміг велетнів, використовується у зв'язку з плануванням втечі Люка з інституту: «He almost expected the card to start yelling 'Thief, thief?' when he left the room (like the magic harp Jack the beanstalk boy stole from the giant), but nothing happened, then or later» (King, 2019, p. 210).

Історія хлопчика, якого Тім врятував від алігатора, нагадала шерифу події, описані у дитячій книжці «Історія маленького чорного Самбо» (1899) шотландської авторки Гелен Баннерман (1862–1946): «Sounds like Little Black Sambo» (King, 2019, p. 22). Зауважимо, що ця історія стала одним із перших літературних доробків зі створеним позитивним описом афроамериканських дітей. Цікавим є порівняння неживих об'єктів з живими персонажами літературних творів, як-от нічного життя і денного відпочинку з героями готичної новели британського письменника Роберта Луїса Стівенсона (1850–1894) «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда» (1886), що створює додаткове емоційне навантаження та сприяє створенню іронічного фрейму: «As a cop, he had become familiar with Sarasota's night side, as different from that vacation town's surf-and-sun days as Mr. Hyde was from Dr. Jekyll» (King, 2019, p. 28).

Дозвіл на вживання дітьми, мешканцями інституту, алкоголю та тютюнових виробів, Каліша, нова подруга Люка, порівнює з перебуванням на острові Задоволень, описаним у казці італійського письменника Карло Коллоді (1826–1890) «Пригоди Піноккіо» (1883): «'Cigarettes for kids? What is this? Pleasure Island?'... 'Like in Pinocchio! Good one!'» (King, 2019, p. 68). Аби зрозуміти і пояснити собі причину такої всюдозволеності, Люк пригадує слова римського поета Ювенала (бл. 60 – бл. 130): «He thought of the Roman satirist, Juvenal, who had said that if you gave the people bread and circuses, they'd be happy and not cause any trouble» (King, 2019, p. 93), а потім висновує, що німецький філософ Карл Маркс (1818–1883) помилявся, називаючи релігію опіумом для народу, а справжньою привабою є саме всюдозволеність: «Karl Marx had called religion the opiate of the people, but Stackhouse begged to differ. He thought Lucky Strikes and Boone's Farm ... did the job quite nicely» (King, 2019, p. 238). У роздумах Люка містяться очевидні алюзії на книги, які зрідка опиняються на полицях дітей його віку. Так, у роздумах 12-річного хлопця, вбачаємо транспарентну алюзію на відому книгу американського

педагога та письменника Дейла Карнегі (1888–1955) «Як здобувати друзів і впливати на людей» (1936): «He ordinarily didn't show off – it was the worst way in the world to win friends and influence people – but he was upset, confused, worried, and (might as well admit it) scared shitless» (King, 2019, p. 72).

Аби підкреслити відстань, на якій опинився Люк від рідної домівки, та випробовування, які на нього чекають, Каліша використовує алюзію на героя казки американського письменника Френка Баума (1856–1919) «Дивовижний чарівник Країни Оз» (1900): «He thought of Kalisha saying *Not in Kansas anymore, Toto*» (King, 2019, p. 86). У казці дівчинку Еллі і її вірного друга песика Тотошку буревій закинув за непрохідні пустелі та гори. Так само Люк, опинившись за багато миль від свого рідного міста, відчуває розгубленість, яка нагадує відчуття Аліси з відомого твору англійця Льюїса Керрола (1832–1890) «Пригоди Аліси у Дивокраї» (1865), коли вона потрапила у кролячу нору: «He left, once more feeling like a boy in a dream, or Alice down the rabbit hole» (King, 2019, p. 119). Автор знову повертається до «Дивовижного чарівника Країни Оз», коли діти характеризують одну з працівниць інституту, Корінне: «The Wicked Bitch of the East» (King, 2019, p. 403). У прикладі міститься алюзія на злу відьму з казки Баума. Діти в інституті були позбавлені свободи і батьківського піклування, але мали гарне харчування, про що один з мешканців висловив думку, сповнену гіркою сарказму, що їх відгодовують, як відомих персонажів казки німецьких письменників Братів Грімм, аби потім з'їсти: «'Fattening us up for the kill,' Nicky said. 'Like Hansel and Gretel'» (King, 2019, p. 99). Усі спроби дітей об'єднатися нагадують їхнім катам здичавілих дітей з алегоричного роману англійського письменника Вільяма Голдінга (1911–1993) «Володар мух» (1954): «Our residents are giving the new boy a backgrounder. Come and watch. The mixture of myth and observation is rather amusing. Like something out of *Lord of the Flies*» (King, 2019, p. 94). Наглядачі спостерігають за підлітками і щиро вважають, що не зважаючи на надприродні сили останніх, вони не здатні до свідомого прийняття рішень, тобто їм не вдасться одержати перемогу над своїми катями.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Студіювання прецедентних феноменів у художньому просторі, що є центром культурних парадигм, уможливило інтерпретацію емоційно-ціннісного потенціалу лінгвокультурологічної спільноти. Національно і соціально значущі явища прецедентності, що відтворюють менталітет представників певної лінгвокультури, найбільш широко представлені у художніх творах, що пояснює увагу до аналізу прецедентних феноменів як моделей культури у мові. Виходячи з того, що художній текст відображає світогляд автора як представника певної культури, можна говорити про концептуальну картину світу самого письменника і того соціуму, у якому він творить.

Яскравий представник американської культури Стівен Кінг і його нещодавній роман «Інститут», що рясніє прецедентними феноменами, увиразнює функціонування національно-культурних концептів, зорієнтованих на моделювання американської ідентичності і самоідентичності. Превалювання прецедентних феноменів, що належать саме до американської традиції і потребують певного декодування, на відміну від загальновідомих прецедентних феноменів, зокрема європейського або світового походження, транспарентно доводить, що національно-культурна орієнтація Кінга як провідника американської культури забезпечується функціонуванням в американському культурному континуумі специфічних прецедентних феноменів.

Прецедентні феномени у романі постають репрезентантами певних когнітивних структур носіїв американської культури, заснованими на їх соціокультурному й національно-історичному досвіді, що і є елементом самоідентичності. Культурологічні особливості прецедентного світу автора характеризуються їх спрямованістю на створення основного смислового простору всього художнього твору, вираження авторських інтенцій

та світобачення і реалізуються у тексті через функціональну специфіку феноменів, що входять до нього.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у студіюванні проаналізованого роману Кінга не лише як джерела прецедентних феноменів, а насамперед як власне прецедентного тексту, звернення до якого актуалізуються у процесі комунікації через пов'язані із ним символи, висловлення, концепти.

References

- Alba, R. D. and Nee, V. G., 2005. *Remaking the American mainstream: Assimilation and contemporary immigration*. Cambridge; London: Harvard UP.
- Beahm, G., 1998. *Stephen King from A to Z: An encyclopedia of his life and work*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Bloom, A. D., Bellow, S. and Ferguson, A., 2012. *The closing of the American mind*. New York: Simon & Schuster.
- Bohovyk, O. and Bezrukov, A., 2022. Representation of gender-specific vocabulary through sociocultural transformations of linguistic identity. *Philological Review*, 1, pp. 18–27. DOI: 10.31499/2415-8828.1.2022.257910.
- Campbell, N. and Kean, A., 2012. *American cultural studies: An introduction to American culture*. London; New York: Routledge.
- Citrin, J. and Sears, D. O., 2014. *American identity and the politics of multiculturalism*. New York: Cambridge UP.
- Hogan, P., 2021. *American literature and American identity: A cognitive cultural study from the Civil War to the twenty-first century*. New York: Routledge.
- Huntington, S. P., 2005. *Who are we?: The challenges to America's national identity*. New York: Simon & Schuster.
- King, S., 2019. *The Institute*. New York: Scribner.
- Peterson, J., 2004. Linguistic identity and community in American literature. In: E. Finegan and J. R. Rickford (eds.). *Language in the USA: Themes for the twenty-first century*. Cambridge: CUP, pp. 430–444. DOI:10.1017/CBO9780511809880.025.
- Wood, R. 2011. *Stephen King: A literary companion*. Jefferson, N.C.: Mcfarland & Co.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2022.

A. Bezrukov, O. Bohovyk

PRECEDENT NAMES AS THE ELEMENTS OF AMERICAN SELF-IDENTITY IN STEPHEN KING'S *THE INSTITUTE*

The phenomenon of precedence in the literary space appears as a linguistic-conceptual and linguistic-cultural construct includes the entire set of precedent names. The role of precedent names in the processes of identification and self-identification of the national-cultural dimension of a person is determined by those emotional-cognitive paradigms that are characteristic of a specific worldview type. Stephen King's The Institute (2019), chosen as a source of precedent names, stands out against the rest of King's books and is interesting for a significant number of means of expressing national self-awareness in the American cultural continuum. The explication of precedent names in the novel enables their description as specific cognitive structures of the representatives of American culture, based on Americans' national-historical and socio-cultural experience, which is an element of self-identity.

The Institute centres on the psychic kids kidnapped and put in brutal conditions to conduct experiments on them and serve the dark purposes of powerful men. Despite the novel's genre belonging to horror, the poetics of which differs from the rest of King's books and is interesting

in that it does not contain most of the traditional bloody scenes, monsters and otherworldly phenomena, the focus of the article is another dimension of literary perception aimed at explicating the means of expressing national self-awareness in the American culture. Exploiting precedent names, with which the novel abounds, creates a recognisable cultural continuum that can serve as an additional way of modelling American self-identity. The study of the modes of representation of these phenomena in the novel has not yet been the subject of thorough scientific research but is also intended to become the basis for deepening the understanding of the complex interaction of emotional and cognitive components in the American worldview matrix through the functioning of the phenomenon of precedence, which determines the relevance of the article. This perspective allows us to consider precedent names not only as narratological elements but as means of accentuating the national, cultural and historical background.

The cultural features of the author's precedent world are characterised by their focus on creating the semantic space of the entire literary work, the expression of the author's intentions and worldview, and are realised in the text through the functional specificity of the names included in it.

Key words: *self-awareness, linguistic culture, precedence, American identity, phenomenon, name.*

УДК 821.161.2

Н. І. Гаврилюк
ORCID: 0000-0001-9432-537

ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ (ЗБІРКА МАРІЇ МАШ «СЬОГОДНІ ТОЧНО НІ»)

У статті розглядаються особливості образу жінки в дебютній збірці львів'янки Марії Маш «Сьогодні точно ні». У психологічній палітрі ліричної героїні цієї збірки вагоме місце посідають бажання гармонії, кохання, ідеалу. Було виявлено, що жінка у поезії авторки є глибоко жіночною і традиційною, романтичною, психологічно чутливою до нюансів почуттів. Хоча жінці з поезії Марії Маш відомі жаль і самотність (як незрозуміння з партнером), її внутрішній світ зосереджено довкола любові (щонайменше, 14 різновидів). Жінка з поезії М. Маш виявляє себе не лише як глибоко традиційна (у родинних взаєминах), а і як творча самодостатня особистість, що самотужки змінює світ на краще.

***Ключові слова:** образ, почуття, жіночність, любов, самотність, самодостатність, ідеал*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-39-45

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. В українському літературознавстві образ жінки досліджувався на матеріалі класичної та сучасної прози в річищі гендерних студій (Башкирова, 2018), фемінізму (Откович, 2010), але на матеріалі поезії ця тема майже не була предметом розгляду (Кузьмич, 2012), як у інших країнах (Collins, 2015; Ika and Aditya, 2018, p. 588–594; Yeh, 1991, p. 22–26). Між тим, вивчення образу жінки збагатило би розуміння сучасної української поезії, позбавивши схематичності у висвітленні її тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В одній із розвідок авторки цієї статті розглядалося художнє вираження самотності в поезії молодших сучасниць – Олени Гуленко, Юлії Костюкевич, Анастасії Левківської, Ганни Осадчук, Тетяни Лопушняк, Тетяни П'янкової. Втім, очевидно, що самотність – лише одна з ситуацій, що її гостро переживає жінка. І *самотня жінка* аж ніяк не вичерпує образу жінки в сучасній поезії. Тому нижче буде розглянуто ширшу палітру жіночих емоцій, зафіксовану в поетичному слові.

Актуальність дослідження обумовлено потребою дослідити образ жінки в сучасній українській поезії не на рівні ідеї (стереотипу) чи соціальної ролі жінки, а у вимірі почуттів і емоцій. Як зауважила Соломія Павличко у статті «Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі» (1998): «навіть класична українська література феміністичної орієнтації завжди зосереджувалася не на зображенні долі, почуттів, самовираженні, пошуку власного “я”, своєї жіночої ідентичності, а на боротьбі за ідеї. Ідеї могли бути різними: політичними, соціальними, національними і навіть феміністичними – за емансипацію жінок». (Павличко, 2002, с. 182).

Мета дослідження. Розглянути дебютну поетичну збірку Марії Маш «Сьогодні точно ні» (2020), оскільки поезія молодої львівської авторки глибоко психологічна, орієнтована на самозаглиблення й самовираз. Про цю поезію досі було лише два відгуки (Гаврилюк, 2022, с. 309-311; Дячишин, 2022, с. 111-124)

Завдання дослідження. Показати психологічну палітру жіночих образів у поезії молодої авторки крізь призму емоцій (щастя, любові, радості, жалю, самотності та ін.) – означає відкрити нову стильову манеру, а не тільки нове ім'я.

Виклад основного матеріалу. Поезія Марії Маш уникає фізіологічної складової (чим не вписується в постмодернізм із його грубим натуралізмом) і навіть портретну зовнішність жінки не описує. Для авторки зовнішність відступає в тінь, а тілесність важлива як засіб вияву емоцій (дотики, цілунки, обійми, слова). Жінка у поезії Марії Маш не відмовляється від тілесності, але вона – не лише тіло. Будучи істотою соціальною, жінка з поезії Марії Маш не фіксується надмірно на соціальних ролях (які тепер кваліфікують як «гендер» – соціальне конструювання, не обумовлене біологічною статтю). Лірична героїня збірки «Сьогодні точно ні» уникає мотиву рівності жінки з чоловіком (феміністичного аспекту) і навіть мотив свободи розгортає не як «свободу від» чи «свободу для», а як «свободу бути» жінкою, бути собою.

Автопортрет жінки Марією Маш змальовано від супротивного: чим жінка не є. Авторка пише: «Я не вірш, я не строфа – / Мене не перечитаєш. / Мене не перепишеш / Доведеться змиритися» (Маш, 2021, с. 66-67). Отож, жінку не можна ні до кінця пізнати, ні змінити. Вона не дається до рук, як птах чи риба. Її годі придумати, як марево чи сон. Її нікому не під силу здолати (як дорогу) чи підкорити (як гору). Жінка – розмаїття настроїв, незмінна переможність і балакучість: «Я не музика, я не пісня – / Мене не переслухаєш. / Мене не переграєш. / Доведеться затихнути». Підсумкове визначення («Я – це я, я – це я») лише видається семантично нульовим, бо насправді свідчить про ідентичність «я», а також про його унікальність, яка найвиразніше проступає в емоціях і почуттях.

Поетеса зазначає в анотації: «Вірші – це мої «таблички» на пояснення емоцій і почуттів, які я не хочу забути, які я хочу зберегти» (Маш, 2021, с. 2). Послідовно розділяючи тілесний і духовний виміри, поетеса наголошує на глибині і силі останнього:

*Та жінка, що в моєму тілі живе – теж я.
Тільки глибока, як океан, і таємнича, як чорна діра.
Зригаючись, та жінка дає відлік
Сніговим лавинам на вершинах гір
І видихаючи повітря, провокує бриз.
Вона долітає до Місяця і вертає назад
І там, на темній його стороні
Залишає свою любов.
Щоб ніхто її не бачив,
І ніхто про неї не знав,
Щоб ніхто її не знайшов (Маш, 2021, с. 79)*

Вибравши строфи, що стосуються образу жінки, можемо бачити: вона любить до Місяця і назад, та – якщо думає, що любов без взаємності – приховує її. Щоб ніхто не знав, не бачив і не віднайшов. Чому? Бо любов, попри її загальність, украй індивідуальна і щоразу інша. А відлік свій має у подиху жінки і в емоціях, які той подих сповнюють і супроводять. Власне, вірші Марії Маш – «таблички», що крім назви емоції, містять коротке пояснення – «для чого ці речі існують» (Маш, 2021, с. 2). Алюзія поетеси на «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса дуже промовиста: *самотність чоловіка – самотність екзистенційна, у натовпі (вірші «Вона йде сусідньою вулицею», «Зранку він прокидається сам»)*. Ця самотність є передумовою створення жінки.

Щастя – те, заради чого створено жінку: «І створив Бог жінку. / І сказав Бог чоловіку: / «Люби її і будеш щасливий, / Мене любити більше не прошу». Якщо любов чоловіка до жінки всеохопна (така ж, як і до Бога) – чоловік осягне щастя. А жінка? Хоч і сказано їй: «Нічого не треба буде тобі, / тільки любов чоловіка», це одразу ставиться під сумнів: «А може, Він так не казав, / Але жінку точно створив, / Думав: так буде краще – / Богові і чоловіку» (Маш, 2021, с. 5).

Любов – спільна мова чоловіка і жінки. Ось як про це міркує лірична героїня вірша «Розкажи мені, що таке любов?»: «Як знаходять і винаходять вони / спільну мову, / Зрозумілу лише їм, / та не чутну довкола?» (Маш, 2021, с. 17). На перший погляд, це суперечить визначенню з попереднього вірша, де стисло окреслено найважливіші потреби людей:

*Ліки потрібні хворим,
Листи – ув'язненим,
Розмова – слабким,
Обійми – дітям,
Любов – жінкам,
Чоловікам – реалізація» (Маш, 2021, с. 16).*

Отож, *любов* – те, що потрібне тільки жінкам. Щоб дарувати її чоловікові, дітям, слабким і хворим. Кожному – інакшу, але від того не менш потрібну.

Варто сказати, що *любов* у поезії Марії Маш подана найповніше: 1) *любов-дія* («Писати, навіть якщо він не читає»); 2) *любов-біль* («Ви знаєте, як це»); 3) *любов-присутність* («Ми з тобою долучаємося до глобального потепління»); 4) *любов-танець* («Вона танцює у темній кухні»); 5) *любов-гра* («Він нічого не знає про тебе», «Якби ми грали в гру», «Відчуваю, що виконала завдання»); 6) *любов-клітка* («Любов – це клітка з хижаком і дресирувальником», «Цього року ще випаде сніг?»); 7) *любов-спокій* («Можна, я біля тебе полежу?», «Радію твоїм успіхам, бо»); 8) *любов-тривожність* («Я згадала: ти ж не мій»); 9) *любов-жах* («Кожних три роки міняється кров»); 10) *любов-пожертва* («Під світло повного місяця»); 11) *любов-нерозуміння* («Холоду, дайте мені трохи холоду»); 12) *любов-сподівання* («Налюбилася, накохалася сама в собі»). Крайні точки на цій палітрі: *покинута любов* («Любов хтось викинув на смітник») і *досконала любов* («Все, що знаю про тебе – це твоє ім'я»).

*Любов хтось викинув на смітник,
Як виносять ялинку після Різдва.
Він говорив: “Заходь за мною в сніг...”,
А вибирайся зі снігу потім сама...
Її хотілося ніжності і теплоти розмов,
Зігрітись обіймами і торканням долонь.
Він бачив лиш холод в замерзлій сльозі,
Лід на ріці і просто лід на її щоці.*
(Маш, 2021, с. 59)

*Досконала любов — це станцьована пара,
Коли обоє добре відчують ритм,
І може в когось вже стоптані пальці,
Але так страшно лишатись одним.
Дожити разом до глибокої старості,
Тримаючись за руки, гуляти в парку,
Час від часу бавити онуків,
Синхронно ойкати від болю в попереку.*
(Маш, 2021, с. 64-65)

Радість – пошуки: «щастя і сенсу життя», а також схованих за світлими рядками «без жодних тіней» глибоких думок. Поезія «І настане той сонячний день» (Маш, 2021, с. 14) – це передчуття вірша про «тебе», про чоловіка. Поезія, несподівано сповнена не золотої, а білої барви («білі букви, білі слова»; «білі квіти, обійми, листи»). Білі не лише сніги вірша «Ми з тобою долучаємося до глобального потепління»: Біле – колір чистоти: «Я люблю зиму за відсутність калюж, / Коли автомобіль проїжджаючи повз, / Не оббризкує тебе багнюкою» (Маш, 2021, с. 21). Тож усе біле – не тільки сніги – без багнюки і бруду: біла буква – незаплямована буква; з таких букв складаються білі слова, а з них – білий лист (що нічого спільного не має з чистим аркушем без літер!). Лист коханому, що ув'язнений у самотності: ще не зустрів кохану / забув її за клопотами.

Бажання – те, що формує життя і рухає ним. Для ліричної героїні поезії Марії Маш – прагнення природної гармонії, не зруйнованої зовнішніми силами:

*Я б хотіла жити у Страсбурзі
І ловити там рибу, що померла від старості,
Що плавала річкою і не дочекалася
Ловецького гачка чи сіті.
Уранці я б працювала б листоношею,
Розносила б листи і свіжу пресу.
В обід я б вишивала хрестиком,
В'язала б на зиму рукавиці й шкарпетки.
А ввечері я б випікала б пряники –
Імбирні з ароматом кориці.
Складала б їх у плетений кошик,
Щоб зранку годувати ними рибу у річці.
(Маш, 2021, с. 7)*

Коловий рух часу (від ранку до ранку) тут не лише означає незмінність жіночого укладу, а й символізує міфологічний час, у якому життя – як день, а день – як життя. Саме тому для авторки важить лише *сьогодні* і його точне психологічне окреслення: «Літні короткі ночі, але жаркі. / Ми ж не сварились з тобою? / Сьогодні – точно ні. / Ніби сховались у тінь обидвоє» (Маш, 2021, с. 6).

Кохання – солодка бездумність: «Я хочу, щоб хтось прочитав мої думки, / Я хочу, щоб хтось вгадав мої бажання, / Я хочу впасти на м'які перини / Солодкого бездумного кохання / Нехай за все потрібно заплатити, / Нехай ніщо не дасться нам задарма, / Нехай стискає серце від обійм / П'яного і нестримного бажання» (Маш, 2021, с. 11).

Вірність – вміння бути в моменті і казати «ні»: «Останній день літа сьогодні – ось. / Гарячого сонця останній опік – тут. / Холодніше буде не тільки мені одній – / Дощ zalиватиме вулиці і тобі – там. / Пожаліти себе й обійняти когось – ні, / Так само, як не пустити сльозу – одну. / Значно довші сонячні літні дні, але / Довгі зимові ночі я більше люблю» (Маш, 2021, с. 43).

Ідеал – те, у що вірять. Саме тому, як каже героїня поезії «Другий ряд, тринадцяте місце»: «Усі слухають одне і те саме, / Але кожна проектує картинку по-своєму» (Маш, 2021, с. 12). Це свідчить, що всі жінки різні, але не дає підстави заперечувати жіночу стать, як роблять на цій підставі деякі феміністки (Butler, 1990). Бінарна опозиція «жриця» / «відьма» не надто помічна. Профанно-казковий образ відьми відсилає до здатності зачаровувати інших, натомість ліричне «я», що сполучає у собі відьму і жрицю («Другий ряд, тринадцяте місце / Я присутня на «шабаші жриць кохання»), як бачимо, зачаровується сама: «Кожна думає, що вона обрана, хоча насправді – всі просто запрошені» (Маш, 2021, с. 12). Оце «кожна» окреслює глибинну потребу кожної жінки почуватися обраною, бути «жрицею кохання», прагнути романтики і лицарства у стосунку до себе: «Почути його ідеальне мовлення... Так мало в їхньому житті романтики, / І зовсім не залишилось лицарів, / Прийшли подивитися на нього / На живий експонат чоловічності» (Маш, 2021, с. 12), а також бажати краси: «Заповнюють всі пустоти красою, / Набирають як можна більше» (Маш, 2021, с. 13). Зауважу: слово «експонат» відсилає до музею, тобто особливих умов зберігання, що суперечать щоденності. А ще – асоціативно – до муз, покровителів мистецтв. Назва вірша натякає на театр (ряд, місце), однак місце *нещасливе* – «тринадцяте», тож годі сподіватися, що щастя, відчуте тут, триватиме поза цим «казковим» простором. Чоловік удома питає: «– Де ти була? На даху? На літніх читаннях? / А ти купила чорний перець горошком?». А жінка з гіркою і сподіванням зазначить: «За порогом дому нас чекає реальність, / Але будь подібним до нього хоч трошки» (Маш, 2021, с. 13). До нього – до того, хто дарує відчуття вибраності, краси, романтики – чи то поет із літніх читань, чи то казковий

Карлсон на даху, що очуднює звичну реальність, навчає залишати її («вишневе варення / Чоловіка, дітей і домашні турботи») хоч на якийсь час, чи то той «Якийсь чоловік», що «ходить по даху – / Мабуть ремонтує антени» (Маш, 2021, с. 23).

Творчість – те, що проростає в серці. «Коли у серці проростає творчість», – сказано у вірші «У нас, жінок, в головах антени» (Маш, 2021, с. 15). Варто зазначити: аби в серці щось проросло – воно спершу має впасти, наче зернина, на ґрунт серця. Цю зернину жінка вихоплює між іншими (обирає!) головою, з розумом. Усі жінки, на думку поетеси, здатні «вихоплювати з повітря те, що нам треба», чути «нечутні звуки чужих думок – / Радісних і тривожних», відчувати «немов дельфіни / Ехо з глибокої безодні» (Маш, 2021, с. 15). Жінка – не просто має антену, вона є надчутливою антеною. Саме тому будь-яка жінка, – гадає Марія Маш, спроможна охопити світ (від безодні до неба); блискавично реагувати (дельфін – символ швидкості); бути надзвичайно чутливою до чужого психологічного світу (чути невисловлене); мріяти, бачити «невидиме – таке, як хочем». Хоча жінка в поезії Марії Маш глибоко традиційна, високо цінує кохання і мислить себе створеною для щастя чоловіка і Бога, свій світ вона не ставить у цілковиту залежність від них, але формує його сама: «Ми змінюємо світ на краще / Для нас самих – а як інакше?» (Маш, 2021, с. 15).

Жаль – здерті з душі почуття: «Так, мені шкода себе і моїх почуттів, / Які я здирала зі стінок душі, / Як плакати і постери, що малювала колись уночі, / Тоді, коли любов ще жила у мені. Хтось приходить, торкається, а я мовчу» (Маш, 2021, с. 15).

Самотність жінки – комунікативна самотність, коли «дихати важко від нерозуміння» (Маш, 2021, с. 45): «Тисячний раз: «скриньки», «вхідні»... / Немає листа з темою «прости» / Ти знаєш, що вже немає дороги назад / Підвіз, поки міг, автостопом, а далі сама. / Далі в кожного своє життя. / Це безумство, політ і, звичайно, біль, / Коли треба мовчати, а ти «в мережі» (Маш, 2021, с. 48-49). Попри відчуття руйнування, залишається сподівання на бодай нетривке порозуміння: «Ти руйнуєш мене, не торкаючись / Від погляду замки з піску сиплються / Оминай, оминай мене здалеку, / Навіть тінь свою на мене не кидай / Пиши слова на піщаному березі – / Нехай хвилі їх до мене приносять / Роби глибокі насічки на дереві, / Рахуй дні і ночі, дні і ночі...» (Маш, 2021, с. 39).

Спілкування – розмова серцями: «Хто я для тебе? Жінка, якій достатньо говорити? / Священникам в celibаті теж достатньо говорити. / Хто ти для мене? Чоловік, якому достатньо слухати? / Для таких придумали аудіо-книги, / Щоб можна було лише слухати. / Такі всі дорослі і розумні, / Користуємося гаджетами і онлайнами / Носимо бездротові навушники і / Зберігаємо терабайти інформації. / Чекаємо оголошення рейсу до космосу, / А досі не вміємо говорити серцями» (Маш, 2021, с. 46-47).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Образ жінки в дебютній збірці львів'янки Марії Маш «Сьогодні точно ні» далекий від ідей фемінізму (рівності з чоловіком; свободи від чоловіка / свободи для реалізації), однак це глибоко *жіночий образ* (чуттєвий і чутливий до власних емоцій і почуттів оточення). Не буде хибою сказати, що жінка в поезії Марії Маш *глибинно традиційна* (на її руках родинний добробут, вона радіє успіхам чоловіка і відчувається створеною для його щастя, а в чоловікові бачить свій захист та партнера для «танцю життя»). Жіночий образ у поезії Марії Маш індивідуалізований у вияві емоцій, але водночас містить те, що властиве кожній жінці від природи – прагнення романтики, краси і ідеалу. Ця жінка здатна зачаровуватися і може розчаровуватися. Може зачарувати чоловіка, та не причаровує. Відьмою вона є хіба в тому сенсі, що знає: життя – тільки «сьогодні» (вчора – вже нема; завтра – ще нема) і важливо так налаштувати «антену душі», аби прожити оце «сьогодні» максимально гармонійно. Життя такої жінки, як лірична героїня поезії Марії Маш, зосереджено *довкола любові*, почуття самотності у неї болісне, але тимчасове, має винятково комунікативний вимір – нерозуміння між мовцями. Поряд із глибинною

жіночністю у цій жінці присутня настанова на творчість (у ній бачимо подобу Бога, Творця світу). Хоча вона запрошує до танцю чоловіка, який ремонтує антени на даху будинку навпроти («Вона танцює у темній кухні»), але керувати своїми думками та емоціями йому не дозволяє («У нас, жінок, в головах антени»). Жінка з поезії Марії Маш виявляє себе як *самодостатня*, що самотужки змінює світ на краще. Аналіз образу жінки в збірці «Сьогодні точно ні» Марії Маш довів засадничу хибність бінарної опозиції: «жінка традиційна/самодостатня», що побутує у феміністичних і гендерних студіях. Широта психологічної палітри образу жінки у збірці Марії Маш, виводить тематику «жіночої» поезії за двохвимірні рамки «самотність / кохання». Аналіз образу жінки у поезії сучасних авторок (авторів) сприятиме глибшому розумінню не тільки уявлень і стереотипів щодо жінки, а й художньому розкриттю жіночого образу, поза усталеним схематизмом.

Бібліографічний список

- Башкирова, О., 2018. *Гендерні художні моделі сучасної української романістики*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Гаврилюк, Н., 2022. Пташиним криком полечу. *Буковинський журнал*, 2(124).
- Дячишин, Б., 2022. Поезія щирого і ніжного серця. *Ословленого світу тайна: есеї про літературу*. Львів: Растр-7.
- Кузьмич, А., 2012. Образ жінки у поезії Ліни Костенко: людиноцентричний аспект. *Вісник Львівського університету*, 36.
- Маш, М., 2021. *Сьогодні точно ні*. Київ. Саміт-Книга.
- Откович К., 2010. *Люзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму*. Київ: КАРБОН.
- Павличко, С., 2002. *Фемінізм*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002.
- Butler, J., 1990. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Collins, L., 2015. *Contemporary Irish Women poets memory and estrangement*. Liverpool: Liverpool university press.
- Ika, M. and Aditya P., 2018, Representation of Woman Image in Anthology of Poetry «Poetry of Rahim» By the Woman Poet of Five Countries». *The 1st International Seminar on Language, Literature and Education, KnE Social Sciences*.
- Yeh, M., 1991. New Images of Women in Modern Chinese Poetry: The Feminist Poetic of Xia Yu. *Review of Japanese Culture and Society*, 4, [Women's Self-Representation and Culture].

References

- Bashkyrova, O., 2018. *Henderni khudozhni modeli suchasnoi ukrainiskoi romanistyky [Gender artistic models of modern Ukrainian novels]*. Kyiv. Kyivskiyi universytet imeni Borysa Hrinchenka. (in Ukrainian)
- Butler, J., 1990 *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York: Routledge. (in English)
- Collins, L., 2015. *Contemporary Irish Women poets memory and estrangement*. Liverpool: Liverpool university press.
- Diachyshyn, B., 2022. Poeziia shchyroho i nizhnoho sertsia [Poetry of a sincere and tender heart]. *Oslovlenuho svitu taina: esei pro literaturu*. Lviv: Rastr-7. (in Ukrainian)
- Havryliuk, N., 2022. Ptashynym krykom polechu [I will fly with a bird's cry]. *Bukovynskiy zhurnal*, 2(124). (in Ukrainian)
- Ika, M. and Aditya, P., 2018, Representation of Woman Image in Anthology of Poetry «Poetry of Rahim» By the Woman Poet of Five Countries». *The 1st International Seminar on Language, Literature and Education, KnE Social Sciences*.
- Kuzmich, A., 2012. Obraz zhinky u poezii Liny Kostenko: liudynotsentrychnyi aspekt [The image of a woman in the poetry of Lina Kostenko: a human-centric aspect]. *Visnyk*

- Lvivskoho universytetu*, 36. (in Ukrainian)
- Mash, M., 2021. *Sohodni tochno ni* [Certainly not today]. Kyiv. Samit-Knyha. (in Ukrainian)
- Otkovych, K., 2010. *Iliuziia svobody: obraz zhinky vid tradytsionalizmu do modernizmu* [The illusion of freedom: the image of a woman from traditionalism to modernism]. Kyiv: KARBON. (in Ukrainian)
- Pavlychko S., 2002 *Feminizm* [Feminism]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2002. (in Ukrainian)
- Yeh M., 1991. New Images of Women in Modern Chinese Poetry: The Feminist Poetic of Xia Yu. *Review of Japanese Culture and Society*, 4, [Women's Self-Representation and Culture].

Стаття надійшла до редакції 17.12.2022.

N. Havryliuk

THE IMAGE OF A WOMAN IN MODERN UKRAINIAN POETRY (COLLECTION OF MARIA MASH «TODAY DEFINITELY NOT»)

The article examines the features of the image of a woman in the debut collection of Maria Mash from Lviv, «Today Definitely Not». It was found that this image does not fit into the thematic scheme: a lonely woman / a woman in love / a beloved woman. Because loneliness for the lyrical heroine is not the absence of a loved one, but the lack of understanding with him. Hence the need to find the exact word to describe feelings in order to form a common language of love.

The image of a woman in M. Mash's collection is, at first glance, quite traditional (family welfare is in her hands, she rejoices in her husband's success and feels created for his happiness, and in her husband she sees her protection and partner for the «dance of life»). At the same time, this female image is individualized in the expression of emotions (for example, there are at least 14 types of love).

Despite the fact that the woman in M. Mash's poetry is deeply feminine (she aspires to romance, has a chivalrous attitude towards herself, beauty and an ideal), she can only be called a romantic woman. Harmony in relationships is very important for the lyrical heroine, but no less weighty – the harmony of daily existence (so «today» is a whole life), a sense of inner balance and creative realization.

Although the lyrical heroine of Maria Mash's debut collection invites her husband to dance, she does not allow him to control her thoughts and emotions. The woman from Maria Mash's poetry reveals herself to be self-sufficient, single-handedly changing the world for the better. The analysis of the image of a woman in the collection «Today Definitely Not» by Maria Mash proved the fundamental falsity of the binary opposition: «traditional/self-sufficient woman», which is common in feminist and gender studies.

Key words: *image, feelings, femininity, love, loneliness, self-sufficiency, ideal*

УДК 75.071.1(477)(092)

О. В. Гальчук

ORCID 0000-0002-3676-7356

ОБРАЗОТВОРЧІ ПОРТРЕТИ НАЦІЇ: «СВІЙ» І «ЧУЖИЙ» ІЛЛІ РЕПІНА

У статті розглянуто проблему репрезентації колективного портрету нації мовою живопису. Актуальність такого дослідження зумовлена потребою ідентифікації, яка особливо загострюється в умовах війни: розмежування «своїх» і «чужих» є обов'язковою умовою національної самоідентичності і єдності людської спільноти як нації. Об'єктом аналізу обраний живописний доробок Іллі Рєпіна. Метою є визначення типологічних рис колективного портрету нації на основі полотен Рєпіна.

Визначено, що жанр портрету нації почав формуватися в добу романтизму. Його автори прагнули відтворити події, екстер'єр та інтер'єр з національним маркуванням. Акцент робився на них як на «типових», «характерних» для певного народу чи країни. Як живописні портрети української нації Рєпіна розглядаємо картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану» і «Гопак». Спільними для них є ідеалізоване в романтичному дусі минуле. Відтворюються події і явища, які асоціюються з поняттями «героїчне» і «духовне». Зображені персонажі – це архетипи, але наділені індивідуальними рисами, які утворюють мозаїчний національний портрет. «Запорожці пишуть листа турецькому султану» порівнюємо з портретом Франції на картині Е. Делакруа «Свобода на барикадах». Спільними для обох картин є концепт свободи, яку треба виборювати. При цьому Рєпін доповнює уявлення про свободу типовою для українського характеру рисою. Мова йде про сміх як вияв внутрішньої свободи. Відтак художник пропонує своєрідну формулу, за якою здатні вибороти свободу тільки ті, хто вільні внутрішньо. Натомість національний портрет «чужого» в Рєпіна репрезентований у картинах «Бурлаки на Волзі» і «Хресний хід у Курській губернії». Їхні сучасні сюжети інтерпретовані в реалістичному ключі. У центрі зображені події чи явища, що асоціюються з боротьбою за виживання, мовчазною покорою, зовнішнім і внутрішнім рабством. Персонажі підкреслено неестетичні, зливаються в «безликий» портрет охлосу. Таким чином, живописні портрети України і росії в доробку Рєпіна прямо протилежні за своїми ідейно-змістовим і стилістичним наповненням. Для художника колективний портрет українців – це також спроба заявити про власну ідентичність в умовах нав'язуваного імперією комплексу меншовартості.

Ключові слова: Ілля Рєпін; концепт «свобода»; образотворчий колективний портрет нації; автоімідж; гетероімідж; авторська інтерпретація.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-46-55

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Вивчення мистецьких репрезентацій «свого» і «чужого» є важливим напрямом сучасних досліджень у сфері імагології, постколоніальної критики, інтертекстуальних студій загалом й інтермедіальних зокрема. Портрет нації в образотворчому доробку того чи того художника як об'єкт студіювання приваблює науковців у ролі джерела інформації про самоідентифікацію автора і його сприйняття «іншого» («чужого»). Особливо, коли творча особистість залишається в центрі гарячих дискусій щодо приналежності до певного національного культурного простору. До таких належить мистецька постать українця Іллі Рєпіна – Рєпіна. Як творець численних національно маркованих портретів він у певному сенсі залишається «територією», яку вкрай необхідно деокупувати. Адже майже сто років росія заявляє про

своє виняткове право на творчість художника і її інтерпретацію. Зруйнувати нав'язаний ідеологією радянської імперії і підхоплений сучасною країною «кегебешного капіталізму» (К. Белтон) наратив – надважливе наукове завдання: визначення характерних ознак образотворчого портрету нації Рєпіна уможливило оприявлення рис, питомих для авторської картини світу з виразними національними рисами; коли мова йде про колективний портрет «свого» чи «чужого», то відкривається перспектива дослідження його формування в діячності та визначення компонентів, які його структурують. На практиці висновки таких студій стають підґрунтям для опису національних моделей ідентичності, вкрай необхідних для відчуття приналежності і до національної спільноти, і до всього світового універсуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом суттєво зросла увага до мистецької постаті Рєпіна. На відміну від радянської за часом написання і концепцією інтерпретації його творчості книги І. Белічка 1963 року «Україна в творчості І.Ю. Рєпіна», де художника названо російським автором творів української тематики, дослідження останніх десятиліть – це і нові підходи у сприйнятті образотворчого доробку Рєпіна, і нова версія тлумачення його ролі в історії національного і світового мистецтва. Так, у студіях О. Вовк «Релігійно-духовні пошуки І.Ю. Рєпіна у дзеркалі сучасної біографістики» (Вовк, 2012) і С. Побожія «Психологічні особливості творчості І. Рєпіна» (Побожій, 2011) застосовано психобіографічний підхід у розгляді мистецької спадщини і постаті художника. А спільною метою в низці праць сучасних мистецтвознавців (Н. Терес і М. Кравчук «Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна» (Терес та Кравчук, 2014), Лесі Турчак «Творчість Іллі Рєпіна у контексті української та світової художньої культури» (Турчак, 2021), Р. Шмагало «Ілля Рєпін і українська мистецька школа» (Шмагало, 2017)) є «повернення» імені і творчості Рєпіна українській культурі. Щонайближчим до концепції нашої статті є дослідження М. Гаухмана «Живописний націоналізм Іллі Рєпіна». Зокрема, поділяємо думку автора, що найвідоміші живописні полотна художника «Бурлаки на Волзі» і «Запорожці пишуть лист турецькому султану» є «не тільки світовими мистецькими шедеврами, а вузлами “націоналізаторських” висловлювань» (Гаухман, 2016). У своїй статті розглядаємо ці та інші твори Іллі Рєпіна колективними портретами нації, принципом розмежування яких є «свій» і «чужий».

Актуальність дослідження зумовлена потребою людини і у визначенні власного «Я», і у приналежності до колективної ідентичності, яка є нагальною в постколоніальному дискурсі часів війни. Коли російський агресор прагне знищити українців як націю зі своєю історією, мовою, культурою, їхній захист, у тім числі і словом, є частиною супротиву. Розмежування «своїх» і «чужих» є обов'язковою умовою будь-якого типу ідентичності, а національної і поготів, про які в різний спосіб ведуть мову письменники, музиканти, художники... Вибір зразків образотворчого мистецтва авторства Рєпіна в ролі ілюстративного матеріалу актуалізований кількома чинниками: потужною українською тематикою у його різножанровій творчості; реалізоцентричним, але з елементами символізму, експресіонізму й імпресіонізму, методом творчості, що, відповідно, дає змогу сприймати образи його картин узагальненням у вищому ступені; приналежністю його творчості до числа вкрадених московитською імперією і буквально (адже на сьогодні залишається невідомою доля і місцезнаходження деяких його картин), і метафорично.

Мета статті – визначити характерні риси образотворчого портрету нації в мистецькому спадку Рєпіна. Завдання дослідження зумовлені його метою: пунктирно окреслити, як формувалась традиція колективного портрету нації; розглянути авторські версії портрету нації – «своїї» і «чужої», запропоновані Рєпіним.

Виклад основного матеріалу. За аналогією до запропонованої В. Будним термінологічної парадигми літературної етноімагології – галузі літературної компаративістики, що вивчає зображення інших народів і країн, – яку конструє таке

поняття, як літературний етнообраз, що «розщеплюється» на автообраз (образ власного етнокультурного Я») і гетерообраз (образ іншого) (Будний, 2007, с. 54), оперуємо поняттям образотворчий етнообраз і відповідно образотворчий автоімідж (живописний образ своєї нації) і образотворчий гетероімідж (живописний образ іншої нації).

Застосовуючи історико-літературний, типологічний, рецептивно-естетичний і порівняльний методи дослідження, робимо спробу окреслити, як формувалась традиція портрету нації. Власне, його історія починається з XIX століття, коли в мистецтві загалом і літературі зокрема оприявлюються ключові для історико-культурної доби романтизму концепти «народ», «нація». Їй передує традиція колективного (групового) портрету. Із погляду мистецтвознавців, диференціальною ознакою, за якою такий портрет відрізняється від індивідуального чи автопортрету як його різновиду, є створення враження спільності портретованих – їхня певна духовна єдність. Це може бути виражено через дії, погляди учасників композиції. Щоправда, в античну добу віддавали перевагу портрету не живописному, а скульптурному, де зображували або групу знаті, або міфологічних персонажів. Тож колективний портрет у культурі античності – це соціальний або світоглядний фрагмент картини світу. Хоча в Середньовіччі жанр портрету втратив актуальність, але як і в античності, це могли бути колективні портрети знаті або (і це переважно) портрети релігійного характеру, або світських донаторів у церковні скарбниці.

Істотно змінився колективний портрет в епоху Відродження. Це пов'язано з новою концепцією людини, ослабленням релігійного впливу, появою нових технік у живописі. Звичайно, про колективний портрет нації мова ще не йде (адже саме поняття «нація» сформується лише в кінці XVIII ст.). Але маємо репрезентацію «іншої» історико-культурної доби. Передбачувано, що, проголошуючи ідею відродження античного гуманізму, живопис Відродження не тільки реципіював греко-римські літературні й історичні сюжети, а й пропонував своє бачення цієї епохи. Таким колективним портретом античності, на нашу думку, є славнозвісні фрески Рафаеля 1509–1511 рр. Якщо на двох – «Диспут» і «Мудрість, помірність і сила», – де символічно зображені богослів'я і правосуддя, переважають християнська міфологічна та історичні образність. То фрески «Парнас» (поезія) і «Афінська школа» (філософія) – це ідеалізовані портрети інтелектуальної і мистецької античності очима представника Ренесансу. Особливістю цих живописних репрезентацій «чужого», за якими наступні покоління вибудовували своє уявлення про найвидатніших філософів і митців Давньої Греції та Риму (або ж про Давню Грецію і Рим як осередки витонченого мистецтва і філософії), є «співприсутність» на полотні і представників інших епох. Так, у «Парнасі» поряд із античними поетами зображені Данте і Петрарка; в «Афінській школі» – герцог Мантуї. Водночас Рафаель доповнює цей колективний портрет і власним зображенням, і персоналіями «ближнього» кола: сам художник був моделлю портрета філософа Апеллеса, а в образі розтерзаної фанатиками філософині Гіпатії виступила, за припущенням інтерпретаторів, кохана Рафаеля. Тож у цій ситуації можемо говорити про особливий образотворчий етнообраз, у якому поєднались гетероімідж з автоіміджем. Отже, вважаємо, що саме тоді був зроблений символічний «засів», із якого і проросла традиція живописного портрета «своєї» /«чужої» нації з узагальненими образами, які характеризують вплив соціально-культурних і політичних явищ на суспільство.

Рубіжною в історії формування портрета нації стає доба романтизму. Саме тоді відбулося остаточне розмежування групового і колективного портрета нації, де творці останнього прагнули за аналогією до словесного «відтворити етнічно (національно) марковані події, екстер'єр та інтер'єр, акцентуючи на них як на “типових”, “характерних” для певного народу чи країни» (Будний, 2007, с. 55). Припускаємо, що, як і літературний, живописний романтизм міг запропонувати кілька моделей колективних портретів, із-поміж яких і образотворчі етнообрази. Це і портрет «іншого» в парадигмі різних варіантів

двосвіття. Наприклад, в антиномії «Захід – Схід», де, візуалізуючи концепт «місцевий колорит», моделювався умовний образ «Сходу» як екзотичного й альтернативного. Наскільки цей образ був умовний свідчить акцент на «гаремній» тематиці в картинах Г. Буланже, Ж. Енгра, Ж. Лефевра та ін. Це і символічний портрет усього людства, де переважає апокаліптична інтерпретація. До таких, на нашу думку, належить відоме полотно Т. Жеріко «Пліт “Медузи”» (1818–1819), автор якого відкрив романтичну добу у французькому живописі. Картина оприявлює одну з тенденцій створення «апокаліптичного» портрета людства. Як це робитимуть пізніше інші автори образотворчих етнообразів, Т. Жеріко обрав відправною точкою для сюжету резонансну подію – долю пасажирів плоту з корабля «Медуза», який зазнав аварії. У результаті мистецької інтерпретації реального факту-катастрофи постав узагальнений образ сучасного людства, до якого автор звертається із закликом замислитись над питанням самої природи людини. Символічним видається і те, що одним із натурників для цієї картини був близький друг Т. Жеріко Е. Делакруа. Вважаємо, що саме його «Свобода на барикадах» (1830) є прикладом романтичного живописного етнообразу, характерними рисами якого є синтез конкретно-національного з символічно-узагальненим.

Говорячи про «Свободу на барикадах», маємо на увазі потрактований у романтичному ключі колективний портрет нації митця – «Францію Делакруа». В образотворчий автоімідж картину перетворюють елементи, які стануть жанровими ознаками для типологічно споріднених полотен. Це національно маркований хронотоп (барикади в Парижі 1830 року); збірний образ суспільства, де постаті різних за віком представників класів і соціальних прошарків об'єднані спільною дією – боротьбою зі зброєю в руках за свободу; образ-символ Свободи, у якому концентрується пафос цієї героїчної боротьби. Характерний елемент – національний прапор у руках алегоричної постаті Свободи у впізаному французькому головному уборі. Тут увиразнюється типова для тогочасного західноєвропейського мистецтва тенденція, де між класицизмом і романтизмом водорозділ не був абсолютним. Навпаки – митці синтезували їхні елементи у своїй творчості, як, власне, і Е. Делакруа, пропонуючи в центральному образі поєднання її античної репрезентації з домінуючими «національними» деталями.

Ще одна характерна риса портретів нації, на нашу думку, виокреслюється так би мовити *post factum* – у перебігу рецепції таких зразків образотворчого мистецтва аудиторією. Маємо на увазі інтерпретацію візуальних образів крізь призму знакових для національної ідентифікації художніх творів. У коментарях до «Свободи на барикадах» Е. Делакруа образ підлітка титулюють Гаврошем – ім'ям одного з героїв «Знедолених» В. Гюго. Як відомо, у цій авторській версії «нового Євангелія» однією із сюжетних ліній також є зображення революційних подій, суголосними до «Свободи...» є відтворений В. Гюго настрій і атмосфера. А проте епопея «Знедолені» була опублікована більше ніж через 30 років після появи картини Е. Делакруа. Та високий ступінь символізації, притаманний витворам обох митців, створює спільне семантичне поле сприйняття їхніх персонажів, які підсилюють основну ідею літературного і образотворчого шедеврів – прагнення свободи і боротьби за неї навіть ціною життя. Ідею, що структурує картину світу і Е. Делакруа, і В. Гюго. Так національний персонаж, який є складником національного образу світу, перетворюється на символ-медіатор у діалозі різних видів мистецтв.

Маркери портрета нації на картині Е. Делакруа оприявлюються на живописних авто- і гетероіміджах Репіна. З огляду на той жанровий діапазон, у якому працював видатний портретист, майстер історичного і побутового живопису, Репіну судилось стати автором образотворчого портрета нації. Адже, як зазначав Дж. Лірсен у праці «Національна ідентичність і національні стереотипи», «мислення категоріями “національних характерів” зводиться до етнічно-політичного поширення рольових моделей в уявному антропологічному ландшафті» (Лірсен, 2011, с. 374). У колективних

портретах «своїх» і «чужої» націй Рєпін поєднується його досвід у жанрах, де вони знаходять своє втілення – у портреті, історичному й побутово-етнографічному живописі. Із-поміж образотворчих автоіміджів художника найбільш репрезентативними вважаємо картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (1878–1891) і «Гопак» (1927), гетероіміджів – «Бурлаки на Волзі» (1872–1873) і «Хресний хід у Курській губернії» (1873).

На думку дослідників, саме Рєпін запровадив у мистецькому середовищі моду на запорозьку тематику: «Похорон запорозького полковника», «Запорожець», «Іван Сірко», «Козак в степу», «Козаки на Чорному морі», «Гетьман» та ін. Як узагальнює у своїй праці С. Побожій, тема була близькою художнику «у ментальному, історичному та побутовому відношенні» (Побожій, 2011). У ракурсі нашого дослідження ці і ширше – усі витвори художника української тематики можна розглядати у двох аспектах: як ті, що формують образотворчий канон, що разом із літературним є сховищем історичної пам'яті задля прокладання зв'язків між минулим і сьогоденням; як витвори, що є авторським способом заявити про свою національну ідентичність. Тут Рєпін виступає одним із митців, причетних до «колективного самоконструювання образу власної національної спільності, на яке впливають поширені в її середовищі ціннісні уявлення, міфи і стереотипи, особливо ті, які змальовують контрастність між “нами” і “ними”, “своїми” і “чужими”» (Козловець, 2011, с. 9). Із цього погляду вважаємо дискусійною тезу О. Ковалевської, висловлену щодо небажання художника зобразити І. Мазепу, про що просив Д. Яворницький. На думку дослідниці, «геніальний художник був далекий від розуміння цілком очевидних речей для історика Дмитра Яворницького, і свідчило про те, що митець, який все життя ратував за національний характер будь-якого мистецтва, сам мав роздвоєну ідентичність» (Ковалевська, 2022). Здійснюємо спробу розглянути живописні автоіміджі і гетероіміджі Рєпіна символічними «кроками» в індивідуальному процесі усвідомлення належності до української національної культури, до української нації в умовах російської імперії.

«Запорожці пишуть листа турецькому султанові» чи не найбільш відома у світі образотворча репрезентація України. Якщо романтик Е. Делакруа зображує сучасні йому події, то реаліст Рєпін занурюється в «дні минулі», творячи, як і Т. Шевченко в романтичний період своєї творчості, власний міф про козацьку Україну. Знаменно, що його визначення козаків як «правдивих лицарів, що вміли постояти за свою волю, за пригноблений народ», перегукується з Шевченковим «лицарі святії». Їхні колоритні типажі художник відтворив у «Запорожцях...», яких можна назвати «Україною Рєпіна».

Символічно, що, відшукуючи моделі для своєї картини, Рєпін орієнтувався на виразні типажі з кола близьких друзів, приятелів, знайомих. Більшість із них українці за походженням, але є серед них і кримський татарин, поляк, грек, тобто зріз населення України. І практично всі, кому не байдужа доля української культури, історії, освіти: історик Дмитро Яворницький, меценат Василь Тарнавський-молодший, батько композитора Ігоря Стравінського, учитель народної школи Костянтин Белоновський, один із «корифеїв» Марко Кропивницький, поляк художник Іван Цюглінський, грек Микола Кузнецов, фольклорист Олександр Рубець, троюрідний племінник композитора Михайла Глинки та ін. Художник надзвичайно ґрунтовно підійшов до створення «Запорожців...»: ознайомився з легендарною історією листа султанові Мехмеду IV, консультувався з Д. Яворницьким, вивчав артефакти козацької доби з колекції Тарнавських... Результатом став живописний колективний портрет України, про національну ідентичність якого сигналізує низка ознак. По-перше, репрезентована козацькою спільнотою ретроспекція демократичної держави, яка зі зброєю в руках захищає свою свободу. По-друге, як і на картині Е. Делакруа, маємо «зріз» суспільства в топі війська з питомою для нього ієрархією, де за зовнішністю та елементами в одязі вгадуються представники різних національностей. По-третє, є образи і деталі, у яких

«прочитуються» риси, що сприймаються крізь призму народної етики: розкуті постаті козаків, між якими немає ні дистанціювання, ні підлабузництва чи загравання, ніби ілюструють відому формулу-звертання запорожців «пане-брате». Промовистою є і фігура козака з оголеним торсом, перед яким лежить колода карт: за звичаєм, гравці знімали сорочки, щоб показати, що нічого не приховують від суперника. Таким чином, відкритість, доброзичливість і взаємоповага інтерпретуються художником типовими для українців чеснотами. По-четверте, елементами цього образотворчого автоіміджу є національні символи – жовто-синій і чорно-червоний прапори. Усі названі елементи структурують портрет нації, де, як і на картині Е. Делакруа, втілена стихія свободи. Так само і в типажах, співвіднесених із літературними чи фольклорними персонажами: «Тарас Бульба» (для цього образу позував фольклорист Олександр Рубець), його син «Остап» (грек Микола Кузнецов в образі пораненого козака), «Андрій» (моделлю був троюрідний племінник Михайла Глинки) і навіть «козак Голота».

Вільні пози козаків, різний одяг і зброя мають підкреслити, що кожен із зображених на полотні – індивідуум зі своїм настроєм, життєвим досвідом. Але водночас на кшталт фрагментів мозаїки вони творять цілісний образ, адже козаки об'єднані однією дією – колективною творчістю, спільним ословленням свого ставлення до ворога. Тож повноцінним, але «персонажем за лаштунками» вважаємо листа, який пишуть запорожці. Як втілення ще однієї стихії – сміхової – він є виявом внутрішньої свободи. Адже сміятись над ворогом можуть тільки вільні люди, як і битися на смерть за свободу як найвищу цінність. Разом із тим, сюжетом своєї картини Репін ніби запрошував глядача дізнатись, що ж таки було в тому листі, що породило такий нестримний сміх запорожців, а отже, зануритись в українську історію. Симптоматично, що у версії листа, яку наводить Яр Славутич у книзі «Місцями запорозькими: нариси та спогади», із-поміж лайливих епітетів, якими «винагороджують» султана, є і «московський злодій»: «Ти – шайтан турецький, проклятого чорта брат і товариш, самого Люцифера внук. <...> Вавилонський ти кухар, македонський колесник, єрусалимський броварник, олександрійський козолуп, Великого і Малого Єгипту свинар, вірменська свиня, подільський кат, московський злодій, самого гаспида байстрюк...» (Славутич, 1991). Дослідники (М. Гаухман, С. Побожій та ін.) солідаризуються в думці, що доповнення героїчної інтерпретації української тематики сміховою не було випадковим. До кількох варіантів «Запорожців...» Репін повертався впродовж тривалого часу, знаходячи в цій роботі душевний баланс після «очищення» сміхом: «Зміна погляду на світ та емоційного сприйняття картини світу могла суттєво впливати і на вибір тем майбутніх картин художника. Ідея “Запорожців” надавала можливості Репіну через ідею волелюбності українського козацтва в надмірно емоційній формі передати і своє ставлення до сучасності. “Запорожці” – це і антитеза його <...> творів, позначених тяжким психологічним депресивним станом героїв полотен» (Побожій, 2011). Мова про картини «Іван Грозний і його син», «Царівна Софія» та інші, присвячені російській історії, для яких спільними концептами є «насильство», «страх», «п'їтьма».

Вбачаємо глибокий символізм у тому, що останньою картиною Репіна стало полотно «Гопак» (1927). Художник сприймав її продовженням знакової теми своєї творчості: працюючи над «Гопаком», писав Д. Яворницькому, що «знову взявся до Запорожжя». Вибір автором сюжету уможливило інтерпретацію картини як певного продовження ідеї «Запорожців...». Адже гопак – це особливий танець, національно маркований і пов'язаний із бойовою практикою. На відміну від «Запорожців...», на полотні менше фігур, але всі вони в динаміці і більше тяжіють до символічно-архетипного й позачасового. Стилїстика живописного експресіонізму щонайбільше відповідає ідеї танцю як пластичної мови душі і тіла. Так само, як і в «Запорожцях...», у картині «Гопак» домінує стихія свободи. Вона персоніфікована в образах старого козака, який іде в танок і водночас символізує зв'язок між поколіннями; у танці-польоті козака –

«летючого танцюриста»); в образі танцюриста, який сміється. Авторським уособленням фольклорного козака Мамає можна вважати образ танцюриста з кобзою. Тож для Рєпіна, за слушним спостереженням Р. Шмагало, «світоглядні позиції вираження національної душі людини та лицарського духу в історії виступають першорядними» (Шмагало, 2015, с. 12). Таким чином, архетипи і національна символіка перетворюють картину «Гопак» на ще один авторський варіант колективного портрета. Його 83-річний художник, який після захоплення влади більшовиками жив закордоном, залишає своїй Україні як «прощальний привіт» про націю вільних.

Натомість у гетероїмідах Рєпіна, які репрезентують такі полотна, як ««Бурлаки на Волзі» і «Хресний хід у Курській губернії», панує абсолютно протилежна атмосфера. Якщо в цитаті з дослідження О. Пронкевича ролі пейзажу у творах з проблематикою національної ідентичності замінити «культурні тексти» на «образотворчі етнообрази», то можна отримати тенденцію, характерну для колективних портретів «іншої» («чужої») нації в Рєпіна: «Жахливі, апокаліптичні національні пейзажі, картини руїни й деградації, паралельні візіям щасливих просторів, характеризують культурні тексти багатьох інтелектуалів, що переймаються національними проблемами. Вони є символічною репрезентацією недолугості, неефективності членів спільноти, яка через брак солідарності або з будь-яких інших причин не може стати успішною нацією» (Пронкевич, 2015, с. 108). Створені практично в один і той самий час, картини Рєпіна є двома варіантами втілення спільного мотиву «мовчазне рабство». Якщо в першому («Бурлаки на Волзі») бурлаки символізують рабів системи, держави (на це вказує триколон на щоглі баржі, яку вони тягнуть), то зображений на другому полотні («Хресний хід у Курській губернії») натовп – це раби і держави, і церкви: над ним височіють вершники-жандарми з нагайками в руках, а сам хід натовпу керується бажання поклонитись чудодійній іконі. На обох картинах літній пейзаж. Але це випалена земля, а не наповнений життям пейзаж. У «Бурлаках...» майже пустеля, а в «Хресному ході...» натовп поглинає густа пилюка. Невипадково художник домальовував її навіть після того, як продав картину П. Третьякову, чим спричинив скандал, бо колекціонер побачив іншу картину, де погляд глядача зосереджується саме на покритому пилюкою натовпі, а не на чудодійній іконі. Обличчя учасників хресного ходу понурі, нещасні, на тлі темного одягу виділяються тільки золоті ризи попів і яскравий одяг поміщиці, яка привласнила собі право нести ікону. Жебраки і каліки тримаються дещо осторонь натовпу і запекло сперечаються за місце поближче до ікони, сподіваючись на диво зцілення. Тут немає місця для святості і віри, а є лицемірство і гротескові соціальні типи. При цьому якщо кожен із персонажів «Запорожців...» Рєпіна – це характер, індивідуум, то персонажі «Хресного ходу...» саме соціальні типи, які зливаються в одну безлику масу. Таке ж враження і від «Бурлаків на Волзі». З усієї ватаги лише один персонаж дивиться на глядача, тоді як інші відводять погляд вбік або дивляться під ноги, ніби промовляючи, що вже змирилися із таким життям. На тлі широкої річки гурт бурлаків здається чимось зайвим, естетично відразливим. Характерно, що Рєпін побачив бурлаків на Неві. Але в картині переніс їх на піщаний берег Волги. Це надало зображенню не локального значення, а державного масштабу завдяки символічному наповненню образу річки.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Колективний портрет нації пов'язаний із соціальними та етнопсихологічними стереотипами, соціально-історичним і культурно-психологічним контекстами. Національний портрет «свого» в Рєпіна – це конструкт ідеалізованої в романтичному дусі минувшини, з акцентом на подіях (явищах), що асоціюються з «героїчним» і «духовним». Його архетипні персонажі мають, проте, підкреслено індивідуальні риси, які утворюють мозаїку національного «портрета». Натомість живописний гетероїмідж вписаний в інтерпретовану в реалістичному ключі сучасність. У її центрі події (явища), що асоціюються з боротьбою за виживання, мовчазною покорою, зовнішнім і внутрішнім рабством. Підкреслено неестетичні

персонажі зливаються в «безликий» портрет охлосу. У сучасних умовах, коли війна пришвидшує кардинальний перехід від нав'язаної русофільії до виправданої русофобії, погляд на творчість українського художника з Харківщини Іллі Рєпіна–Ріпина – частина осмислення національних особливостей як імперативу у визначенні історичного шляху розвитку українців. У перспективі дослідження – компаративний аналіз авто- і гетероіміджів сучасних художників.

Бібліографічний список

- Будний, В., 2007. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*, 3, с. 52–63.
- Вовк, О., 2012. *Релігійно-духовні пошуки І. Ю. Рєпіна у дзеркалі сучасної біографістики*. Харків : «Видавництво САГА».
- Гаухман, М., 2016. Живописний націоналізм Іллі Рєпіна. *Україна модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис [онлайн]. Доступно: <<https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/zhyvopisnij-nacjonalizm-illi-repina-1>> (Дата звернення 14 листопада 2022).
- Ковалевська, О., 2022. Ілля Рєпін: «Мазепу я не малюватиму». *Історична правда*. [онлайн]. 22 Березня 2022. Доступно: <www.istpravda.com.ua/articles/2022/03/22/161094/> (Дата звернення 10 жовтня 2022).
- Козловець, М., 2011. Національна ідентичність як соціокультурний феномен. *Вісник Житомирського державного університету*, 60, с. 3–11.
- Лірсен, Дж., 2011. Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*, IV. [Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми]. Частина II. Київ : Видавничий дім «Стилос», с. 362–376.
- Побожій, С., 2011. Психологічні особливості творчості І. Рєпіна. *Світогляд – Філософія – Релігія* : 36. наук. праць. [онлайн] 2(2). Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ». Доступно: <<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39554/29-Robozhii.pdf?sequence=1>>
- Пронкевич, О., 2015. Пейзаж і національна ідентичність в іспанській літературі доби модернізму. *Магістеріум*, 61, с. 106–111.
- Славутич, Я., 1991. *Місяцями запорозькими: нариси та спогади*. Львів : Меморіал.
- Терес, Н. та Кравчук, М., 2014. Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна. *Етнічна історія народів Європи*, [онлайн] 42, с. 100–110. Доступно: <<http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2014/42/articles/14.pdf>> (Дата звернення 05 грудня 2022).
- Турчак, Л., 2021. Творчість Іллі Рєпіна у контексті української та світової художньої культури. *Питання культурології*, [онлайн] 38. Доступно : <<http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/245945>> (Дата звернення 01 грудня 2022).
- Шмагало, Р., 2017. Ілля Рєпін і українська мистецька освіта. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, [онлайн] 34, с. 5–18. Доступно: <https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/34/5-18_Shmahalo.pdf> (Дата звернення 28 листопада 2022).

References

- Budnyi, V., 2007. Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittleni literaturnoi etnoimaholohii [Unraveling the charms of Circe: national images and stereotypes in the light of literary ethnoimagology]. *Word and time*, 33, pp. 52–63. (in Ukrainian).
- Haukhman, M., 2016. Zhyvopysnyi natsionalizm Illi Riepina [The picturesque nationalism of Ilya Repin]. *Ukraine is modern* [online]. Available at:

- <<https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/zhivopisnij-naczionalizm-illi-repina-1>> (in Ukrainian). (Accessed 14 November 2022).
- Kovalevska, O., 2022. Illia Riepin: «Mazepu ya ne maliuvatymu» [Ilya Repin: "I will not draw Mazepa"]. *Historical truth* [online]. 22.03.2022. URL: <www.istpravda.com.ua/articles/2022/03/22/161094/> (in Ukrainian). (Accessed 10 October 2022).
- Kozlovets, M., 2011. Natsionalna identychnist yak sotsiokulturnyi fenomen [National identity as a sociocultural phenomenon]. *Bulletin of Zhytomyr State University*, 60, pp. 3–11. (in Ukrainian).
- Lirsen Dzhoep, 2011. Imaholohiia: istoriia i metod [Imagology: history and method]. *Literary comparative studies*. IV. Imagological aspect of modern comparativism: strategies and paradigms. Part II. Kyiv: Stylos Publishing House. pp. 362–376. (in Ukrainian).
- Pobozhii, S., 2011. Psykholohichni osoblyvosti tvorchosti I. Riepina [Psychological features of I. Repin's creativity]. *Worldview – Philosophy – Religion: Collection of science works* [online] 2(2). Sumy : DVNZ «UABS NBU». Available at: <<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39554/29-Pobozhii.pdf?sequence=1>> (in Ukrainian).
- Pronkevych, O., 2015. Peizazh i natsionalna identychnist v ispanskii literaturi doby modernizmu [Landscape and national identity in Spanish literature of the modernist era]. *Magisterium*, 61, pp. 106–111. (in Ukrainian).
- Shmahalo, R., 2017. Illia Riepin i ukrainska mystetska osvita [Ilya Repin and Ukrainian art education]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. [online] 34, pp. 5–18. Available at: <https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/34/5-18_Shmahalo.pdf> (in Ukrainian). (Accessed 28 November 2022).
- Slavutych, Ya., 1991. *Mistsiamy zaporozkymy: narysy ta spohady* [Zaporozhian places: essays and memories]. Lviv : Memorial. (in Ukrainian).
- Teres, N. and Kravchuk, M., 2014. Ukrainski motyvy u tvorchosti Illi Riepina [Ukrainian motifs in the work of Ilya Repin]. *Ethnic history of the peoples of Europe*, [online] 42, pp. 100–110. Available at: <<http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2014/42/articles/14.pdf>> (in Ukrainian). (Accessed 05 December 2022).
- Turchak, L., 2021. Tvorchist Illi Riepina u konteksti ukrainskoi ta svitovoi khudozhnoi kultury [Ilya Repin's work in the context of Ukrainian and world artistic culture]. *Issues of cultural studies*. [online] 38. Available at: <<http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/245945>>. (in Ukrainian). (Accessed 01 December 2022).
- Vovk, O., 2012. *Relihiino-dukhovni poshuky I. Yu. Riepina u dzerkali suchasnoi biohrafistyky* [Religious and spiritual searches of I. Yu. Repin in the mirror of modern biography]. Kharkiv : SAGA Publishing House. (in Ukrainian).
- Стаття надійшла до редакції 13.12.2022.

O. Halchuk

PICTORIAL PORTRAITS OF THE NATION: ILYA REPIN'S «OWN» AND «OTHERS»

The article examines the problem of representing the collective portrait of the nation in the language of painting. The relevance of such a study is determined by the need for identification, which is especially acute in war conditions: the distinction between "own" and "foreign" is a necessary condition for national self-identity and the unity of the human community as a nation. Ilya Repin's painting work was chosen as the object of analysis. The goal is to determine the typological features of the collective portrait of the nation based on Repin's canvases. Achieving the set goal is realized in the following tasks: outline in dotted lines how the tradition of the

collective portrait of the nation was formed; consider pictorial versions of Repin's portrait of the nation; compare the portraits of "own" and "other" ("alien") nations. The novelty of the study is determined by the proposed view of Repin's masterpieces as symbolic portraits of the Ukrainian and Russian nations, created according to the principle of contrast. For the first time, features characteristic of the author's interpretation of the image of the nation were considered in the context of the formation of this tradition in painting. The article uses the historical-cultural and comparative methods of research, the method of commented reading of the pictorial "text".

It is determined that the genre of the portrait of the nation began to form in the era of romanticism. Its authors sought to reproduce events, exterior, and interior with national marking. Emphasis was placed on them as "typical", or "characteristic" of a certain nation or country. We consider Repin's paintings "Zaporozhians writing a letter to the Turkish Sultan" and "Гопак" as pictorial portraits of the Ukrainian nation. They have in common an idealized romantic past. Events and phenomena associated with the concepts of "heroic" and "spiritual" are reproduced. The depicted characters are archetypes but endowed with individual traits that form a mosaic national portrait. We compare "Zaporozhians writing a letter to the Turkish Sultan" with the portrait of France in E. Delacroix's painting "Freedom on the Barricades." Common to both paintings is the concept of freedom, which must be chosen. At the same time, Repin complements the idea of freedom with a trait typical of the Ukrainian character. We are talking about laughter as a manifestation of inner freedom. Therefore, the artist offers a kind of formula according to which only those who are free inside can win freedom. Instead, Repin's national portrait of the "stranger" is represented in the paintings "Burlaks on the Volga" and "Crusade in the Kursk Province." Their modern plots are interpreted realistically. In the center are depicted events or phenomena associated with the struggle for survival, silent obedience, and external and internal slavery. The characters are emphatically unaesthetic, merging into a "faceless" portrait of the scumbag. Thus, the pictorial portraits of Ukraine and Russia in Repin's work are directly opposite in terms of their ideological content and stylistic content. For the artist, a collective portrait of Ukrainians is also an attempt to declare one's own identity in the conditions of an inferiority complex imposed by the empire.

Keywords: *Ilya Repin; the concept of "freedom"; pictorial collective portrait of the nation; self-image; hetero-image; author's interpretation.*

УДК 821.161.2–3.09Ірванець

Т. В. Гребенюк

ORCID: 0000-0003-1910-5411

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ І НЕКРОПОЛІТИКА У ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

У статті розглядається художнє відтворення історичної пам'яті про тоталітарне минуле колонізованої України у дистопіях Олександра Ірванця. Метою дослідження є аналіз художньої репрезентації у творах «Рівне/Ровно (Стіна)», «Очамимря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» обґрунтованого у працях Акіля Мбембе феномену некрополітики як права влади визначати, хто має право на життя, а кого можна знищити. Як основні засоби вияву некрополітики у дистопійних світах творів Ірванця розглядаються поділ художнього простору на відкриті й закриті зони, відмежування країни від цивілізованого світу, безроздільна влада держави над життям і смертю громадян і показ тілесності персонажів як перманентно загроженої. Соціальна уніфікація, стигматизація персонажів, відмінних від інших, позбавлення їх неповторних особистісних рис розглядається як символічний еквівалент фізичного знищення.

Ключові слова: сучасна українська література, Олександр Ірванець, дистопія, антиутопія, некрополітика, деколонізація історичної пам'яті.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-56-71

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Постать Олександра Ірванця є помітною й непересічною в сучасному українському літературному ландшафті. Митець, який здобув свою першу славу як «підскарбій» у складі відомого на початках української державної Незалежності літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», протягом своєї літературної кар'єри завоював авторитет у різноманітних сферах творчої діяльності – він відомий як поет, драматург, перекладач, прозаїк. Своєрідною жанровою візитівкою митця в прозі є антиутопія (дистопія), прихильність до якої він сам визнає, погоджуючись у своєму інтерв'ю, даному Любові Базів: «[А]нтиутопія – мій жанр» (Ірванець, 2018). Твори письменника «Рівне/Ровно (Стіна)» (2001), «Очамимря» (2003), «Хвороба Лібенкрафта» (2010) і «Харків 1938» (2017) характеризуються в критичному дискурсі як антиутопії, адже вони демонструють читачеві вигадані дисфункційні світи, у яких найгострішою є проблема стосунків людини і влади. Варто зазначити, що при створенні цих світів Ірванець використовує як зразок стосунки особистості й влади в Радянському Союзі, реальну історичну модель, яка на сьогодні відійшла в минуле, але, залишившись у пам'яті багатьох українців, ще й зараз продовжує свій руйнівний вплив на демократичний устрій сучасної України. Коментуючи образ розділеного міста у своєму романі «Рівне/Ровно (Стіна)» у інтерв'ю 2002 року, письменник зазначає, що цей образ є проєкцією розділеної свідомості українців – як суспільної, так і, часто, індивідуальної: «Сьогодні кожне місто і село в Україні розділене на західну і східну частини, тобто на ту, яка прагне жити якимось по-новому, інакше, і ту, яка хоче жити по-старому: батонами по 19 копійок та ковбасою по 2.20. Я думаю, що й кожна людина розділена сьогодні на східний і західний сектори, якщо так можна сказати» (Ірванець, 2002b). І звісно, важливим чинником як поєднання, так і роз'єднаності нації є для Ірванця пам'ять. Аналізуючи драматургію письменника, Олена Бондарева відзначає загальне вміння митця підштовхнути свою аудиторію до інтенсивного пригадування недавньої історії України (Бондарева, 2008, с. 123). Іноді

письменник безпосередньо вводить у тексти своїх творів образ тягаря минулого як мотлоху, непотребу, що тліє десь на умовному звалищі історії й заважає розвиватися українському суспільству. Такі образи, зокрема, бачимо в оповіданнях «Львівська брама» і «Золото Павла *****ка». Персонаж першого з них, львівський чаклун пан Юзьо скаржиться протагоністу твору на «Українську Ідею», втілену у вигляді «чималого безформного поліетиленового згортку»: «Вона, як відомо, не спрацювала... ту мені лежить, смердит, не піддає си жадній класифікації!..» (Ірванець, 2010b, с. 81, 82). За Ірванцем, радянське минуле, через свою міцну, але дисфункційну присутність у пам'яті багатьох сучасників, не дає Україні продуктивно розвиватися й тягне її на дно.

Причини уваги й особливої любові будь-якого митця до певного жанру є цікавим і складним об'єктом дослідження, адже часто вони й самим митцем усвідомлюються лише частково. Дозволимо собі гіпотезу, що на своїх початках схильність Олександра Ірванця створювати похмурі художні світи, у центрі яких – макабричні картини можливого розвитку України, серед інших чинників, пов'язана і з сумом митця з приводу загальмованих процесів націотворення та з його песимістичними оцінками щодо подальшого шляху держави. У інтерв'ю для «Української правди», даному в 2002 році Олені та Володимиру Перепадіям, Ірванець так відповідає на запитання інтерв'юєрів, чи вважає він реальною можливість інвазії соціалістичного минулого в сьогодення України, подібної до фіналу його «нібито роману» «Рівне/Ровно (Стіна)»: «Я особисто не хочу цього, боротимуся проти цього з усієї сили, але найреальнішим розвитком подій я дійсно бачу такий, якщо справи йтимуть так, як вони йдуть, – поглинання соціалістичним, агресивним сходом паростків патріотичного відродження, як ми бачимо це впродовж десяти років незалежності» (Ірванець, 2002b).

Тож витоки конкретних антиутопічних візій розвитку України у творах Ірванця лежать у пам'яті про минуле – як у індивідуальних спогадах письменника про його дорослішання в СРСР, так і в спогадах інших людей, подекуди документально зафіксованих, а подекуди почутих у персональних бесідах. Тому цілком закономірним при аналізі прози письменника буде звернення до категорії історичної пам'яті, під якою тут матиметься на увазі «соціокультурний феномен колективного осмислення людськими спільнотами власного минулого; цілісний образ історії, з яким ідентифікує себе та чи інша соціальна група» (Солдатенко, 2012).

Ірванцева проза великої й середньої форм насамперед сфокусована на стосунках «влада – людина». Людина в рамках цих стосунків нівелюється владою (подекуди знищується морально або фізично), перетворюється на інструмент досягнення нею певних політичних цілей. У контексті такої специфіки аналізованих творів адекватним видається їх дослідження з позицій теорії некрополітики камерунського філософа й політолога Акіля Мбембе. У своїй відомій статті «Некрополітика» 2003 року він визначає некрополітику як «роботу специфічної структури страху» (Mbembé and Meintjes, 2003, с. 27), посилаючись також на близьку за змістом дефініцію поняття некровлади Девіда Тео Голдберга: «некровлада може набирати багатьох форм: жахиття реальної смерті або “пом'якшена” форма, яка здобуває вираз у руйнуванні культури, аби “порятувати людей” від них самих» (цит. за: Mbembé and Meintjes, 2003, с. 22). Зазначимо, що всі ці форми реалізації некрополітики (некровлади) спостерігаємо в названих вище текстах Олександра Ірванця.

Попри популярність концепції некрополітики в історії і політології, у філологічних дослідженнях, зокрема, в літературознавстві вона застосовувалася рідко, здебільшого в рамках постколоніальних студій (зокрема, поняття некрополітики є центральним у літературознавчих дослідженнях (da Conceição and Paulino, 2022; Yaqin, 2021)), а в українському дискурсі взагалі обійдена увагою. Тож аналіз творчості сучасного

українського митця з позицій розглядуваної теорії розширює діапазон мультидисциплінарних підходів до художньої прози й зумовлює **актуальність** пропонованого дослідження.

Метою цієї статті є аналіз художнього відтворення аспектів некрополітики, які апелюють до спогадів про радянське тоталітарне минуле, у творах Олександра Ірванця «Очамимря», «Рівне/Ровно (Стіна)», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938».

Названа мета реалізується в таких **завданнях**: деталізувати зміст поняття некрополітики (некровлади) у теорії Акіля Мбембе, уточнити жанрову природу названих творів Олександра Ірванця й характер інтерпретації в них минулого колоніального досвіду України, проаналізувати засоби репрезентації в цих текстах некрополітики як форми художнього опрацювання митцем матеріалу історичної пам'яті українців.

Визначаючи жанрову природу аналізованого корпусу текстів, уточнимо, що тексти, окреслювані самим автором і більшістю рецензентів як антиутопії, скоріше відповідають характеристикам наближеного до антиутопії поняття – дистопії. На користь цього свідчать як вітчизняні літературознавчі джерела, так і закордонні видання. Зокрема, Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» акцентує увагу на тому, що світи антиутопії постають унаслідок «безвідповідального, іноді злочинного експериментування над людством» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 75), тоді як світи аналізованих творів Ірванця виникли скоріше в результаті воєнних дій (хіба що в романі «Хвороба Лібенкрафта» витоки формування світу твору взагалі не згадуються). Визначення дистопії у згадуваній «Літературознавчій енциклопедії» також не вповні накладається на досліджувані твори, адже показані в них суспільства не можна однозначно вважати такими, що подолали «насичений механічними ідеалами схематичний світ утопій та їх патологічних втілень у вигляді комуністичного режиму» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 285). Проте така риса дистопії, як специфічні стосунки з пам'яттю (перетворення суб'єктів на «позбавлену пам'яті безлику масу людей» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 285) або принаймні прагнення влади до подібного перетворення) у цих творах наявна.

За браком місця не заглиблюючись у цій статті в проблему критеріїв розмежування дистопії та антиутопії, при диференціації цих понять апелюватимемо до авторитету новочасного видання «The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures» (2022), де стверджується, що дистопія є швидше жанровизначенням, а антиутопія – соціальною функцією дистопійного твору, що полягає у підриві авторитету утопій (Blaim, 2022, р. 45). Літературна ж дистопія розглядається тут як художнє віддзеркалення тоталітарних режимів, подібних до нацизму й сталінізму, яким притаманні відображувані у творах спроби одну частину населення перетворити на рабів, а решту тримати в стані перманентного страху, задля підтримання в стані покори (Claeys, 2022, р. 53). Ознакою як дистопійної соціальної моделі, так і художнього її відображення у текстах відповідного жанру називається проблема меж впливу влади на суб'єкта, зокрема, фізичні й фізіологічні аспекти його існування (Claeys, 2022, р. 63).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Згадувана вище проблема стосунків суб'єкта і влади, по суті, лежить і в основі наріжної в цій статті теорії Акіля Мбембе, закоріненої у концепцію біовлади (“biopower”) Мішеля Фуко. У своїх працях (зокрема, у циклі лекцій «Суспільство має бути захищене») Фуко окреслив поняття біовлади як використання різноманітних технік і практик для регулювання фізичного аспекту життя населення, зокрема, громадської охорони здоров'я, впливу на спадковість і запобігання можливим ризикам у сфері тілесності. Фуко розглядав біовладу (подекуди вживаючи на її означення ще й термін «біополітика») як

своєрідне підкорення й привласнення суб'єкта державою для досягнення певних стратегічних цілей у названій царині (Foucault and Ewald, 2003).

Акіль Мбембе розвиває ідею біополітики, фокусуючи свою увагу на феномені верховної влади (sovereignty) як такої, що наділена правом вирішувати, кому дозволено жити, а кому потрібно померти. Дослідник розставляє акценти саме на мортальній складовій реалізації цього права, вживаючи терміни «некровлада» (necropower) і «некрополітика» (necropolitics) для увиразнення його сутності. «Реалізувати верховну владу значить здійснювати контроль над смертністю й дарувати життя» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 12), – постулює вчений. Розглядаючи насамперед колоніальні, тоталітарні за природою, суспільства, Мбембе загострює сутність влади в них до «права вбивати» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 16), й зазначає, що стосунки завойовника і тубільця залишаються поза людським законом: «З точки зору завойовника, життя дикуна – це всього лиш інша форма життя тварин» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 24). Врешті, влада в подібних суспільствах будується на цілковитому поневоленні населення й на інструменталізації людського життя, за якої кожна людина виконує своє завдання, і її цінність і право жити визначається тільки тим, наскільки якісно вона його виконує.

Одним із аспектів реалізації некрополітики, за Мбембе, є специфічна просторова організація територій, які перебувають під колоніальною окупацією, населення яких нібито зависло в просторі «між суб'єктністю та об'єктністю» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 26). Йдеться насамперед про максимальну ізоляцію й запровадження «внутрішніх кордонів та різноманітних ізольованих камер» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 26). Це один із засобів створення так званих «світів смерті», у межах яких «величезні групи людей перебувають в умовах життя, які наділяють їх статусом живих мерців» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 40).

Також особливого характеру в умовах некрополітики набуває людська тілесність. Мбембе наголошує на тому, що некровлада проявляє себе не тільки в безпосередніх убивствах або позбавленні людей можливості виживання, а й у нанесенні жертвам надзвичайно жорстоких каліцтв (ампутацій, розчленувань, надрізів тощо), сліди яких мають назавжди залишитися наочним нагадуванням про безмежність влади й упокорення (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 35). Відповідно, при такому збоченому суспільному устрої ті, хто вижив, прагнуть довести власну значущість і відчутти певну безпеку за рахунок смерті й каліцтва інших. Як продовження цієї тези зазначимо, що в такий спосіб формується замкнене коло, коли жертва жорстокості влади відчуває потребу, своєю чергою, чинити жорстокість стосовно до інших, і в результаті цього розмиваються кордони моральності й настає криза гуманізму.

Уточнимо, що в цій статті поняття «некрополітика» й «некровлада» вживатимемо як синоніми у значенні заходів і дій застосовуваних владою до членів певної спільноти; щодо означення колективного суб'єкта реалізації цих дій вживатимемо виключно термін «некровлада».

Виклад основного матеріалу.

Важко не помітити, що стосунки влади й суб'єкта, закорінені у історичну пам'ять про тоталітарне минуле й художньо репрезентовані в дистопіях Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)», «Очамиря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938», цілком відповідають особливостям реалізації некрополітики в колоніальному суспільстві, описаним Акілем Мбембе. У цьому контексті потребує певного уточнення характер інтерпретації колоніального досвіду (антиколоніальний / постколоніальний) у названих творах Ірванця.

У центрі всіх названих творів – тоталітарні суспільства, побачені й показані через призму історичної пам'яті про колоніальне минуле України. Тож колоніально марковані

семіотичні коди наявні у всіх аналізованих творах, проте варто зазначити, що їх художня інтерпретація письменником засвідчує поступовий перехід від антиколоніального спрямування, в романі «Рівне/Ровно (Стіна)» (2001), до постколоніального – в усіх наступних творах. Шлях від антиколоніального до постколоніального звучання творів відчувається як перехід від парадигми опору, протистояння колоніалізму до зниження градусу негативних емоцій, до критичної рефлексії, до глибини осмислення впливу колоніального минулого. Як пише про це Марко Павлишин, «[п]остколоніальна свідомість зовсім не позбавлена політичної заангажованості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу й іронії» (Павлишин, 2003). Зауважимо, що вже сама топографія художнього простору першого роману уособлює протистояння радянського минулого й українського сьогодення (у варіанті 2001 року). Про це протистояння свідчить і назва твору, й уміщена в книзі карта вимисленого розділеного міста, й постійне протиставлення української мови мешканців західного сектору міста російській мові, на яку постійно несвідомо переходять представники влади сектору східного. Іван Монолатій убачає своєрідну емблему антиколоніальності Ірванцевого роману у мозаїці з чорнобривців у парку, що зображує воїна-«визволителя», який злився «в екстазі поцілунку» із західноукраїнським селянином-незаможником: «Оці два полноси – червонозоряна каска versus полотняна сорочина – найкраще показують одну з головних ідей твору – його антиколоніальність «возз'єднання» у вимірі спротиву проти совєтської дійсності» (Монолатій, 2018).

Врешті, Олександр Ірванець досить безжально показує місто як несамоцінне й узалежене в обох його частинах. Як зазначає Марія Ревакович щодо Ірванцевого роману, національна ідентичність мешканців міста розмита не тільки у східній його частині, а й у західній, адже там усі аспекти соціального існування населення (включно з мистецтвом, – зокрема, постановку вистави за твором протагоніста здійснює німецький режисер Маульбюрф) регламентуються країнами Заходу (Revakovich, 2018, p. 60).

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)» спостерігаємо антиколоніальну художню інтерпретацію минулого – протагоніст твору Шлойма Ецірван, зокрема, ще пам'ятає свій «давній досвід “співбесід” з органами» (Ірванець, 2002а, с. 97), з якого у нього залишилося переконання, що підписувати в таких випадках нічого не можна. Якщо у цьому тексті спостерігаємо протистояння «заходу» і «сходу», опір ще живому в політичних сферах і в свідомості сучасників колоніалізму, то у творах «Очамимря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» бачимо скоріше постколоніальне обігрування семіотичних кодів, пов'язаних із радянським минулим України. Так, у повісті «Очамимря» це постмодерністська гра з мовою – наскрізь іронічне називання «давніх», створених у радянську добу реалій, на зразок «мудриполітенівці», «Гидропа-айленд», «Бабародіна» тощо. Суспільство, показане у творі, є тоталітарним за своєю суттю: неподільна влада в ньому належить Кнєзю й базується на цілковитій покорі громадян, яку насильницькими методами забезпечують ґридні, очолювані десятниками й «старшим над десятниками» Азар'яном. Проте на рівні сюжету колоніальний досвід тут не оприявнюється, виринаючи подекуди лише на рівні окремих образів.

У «Хворобі Лібенкрафта» колоніально марковані семіотичні коди щільно вплетені в ретельно прописане предметне тло подій, що відбуваються в місті, якого навіть немає на карті. Цей факт відсутності на карті можна витлумачити або як незначущість міста для держави з багатомільйонним населенням, або як призначену місту функцію гето, сірої зони для проведення експериментів. Обидва ці тлумачення таки викликають асоціації з колоніальною Україною радянських часів, зокрема, часів застою. Якась велика держава, яка диктує політику через своїх функціонерів у місті (як-от, через Парторга, який щойно

приїхав із загадкових курсів підвищення кваліфікації) або через систему суворих приписів і правил (у тому числі, вимог цензури) створює певне політико-географічне обрамлення подіям твору, залишаючись, проте, поза межами сюжету. Напруження в зображеному дистопійному суспільстві зумовлене протистоянням суб'єкта тоталітарній системі. Колоніальний гніт не стає в романі предметом спеціального показу, здобуваючи своє вираження через певні знакові образи й відсилання «за межі сторінки», помітні й значущі тільки для тих, хто жив «при Союзі» й помічає ці знаки. Знаковим і впізнаваним є, наприклад, опис шкільної карти, який актуалізує спогади всіх, хто зростав у Радянському Союзі й ходив у радянську школу: «Здебільшого в кабінетах його школи висіли тільки карти рідного краю – довга, вигнута по краях догори туша розпиляної повздож корови червонясто-рожевого кольору. Вчителька ніколи не забувала нагадати, що наша країна – найбільша у світі, займає стільки-то мільйонів квадратних кілометрів, стільки-то часових поясів...» (Ірванець, 2010а, с. 62).

У своєму останньому романі «Харків 1938» Ірванець намагається цілковито винести за дужки колоніальний історичний контекст, адже сутність альтернативно-історичного припущення, яке лежить у основі твору – це те, що Україна таки здобула незалежність у визвольних змаганнях 1920-х років і стала самостійною аж настільки, що спромоглася на появу свого власного, позаколоніального, тоталітаризму. Можна сказати, що цей твір репрезентує постколоніальність в унікальний, тільки йому притаманний спосіб – як мінус-прийом. З одного боку, Ірванець декларує в інтерв'ю альтернативність свого бачення у творі історії України й персональних життєвих історій діячів національної культури: «Якби Україна тоді була незалежною, не було б репресій 1937-го року – і Розстріляне відродження не було б розстріляним. У мене всі живі – Курбас, Остап Вишня, Василь Чечвянський, процвітає своя потужна українська культура» (Ірванець, 2018). З іншого ж боку, коли перед ерудованим читачем постає як персонаж роману чергова знакова для України фігура, пам'ять видає засвоєні з уроків історії й літератури підтвердження фікційності романного розвитку подій. Захоплюючись дотепністю, оригінальністю й несподіваністю ситуацій, у які потрапляють упізнавані культурні постаті, читач водночас згадує факти їхньої реальної долі: Євгена Коновальця після поразки визвольних змагань убив агент НКВС Судоплатов, Микола Хвильовий покінчив життя самогубством під тиском антиукраїнських репресій, Юрій Коцюбинський розстріляний радянською владою тощо. Тож попри відсутність у творі колоніальної колізії, роман «Харків 1938» має виразний постколоніальний характер, і постколоніальний смисловий код тут прочитується завдяки дотепно сконструйованому мінус-прийому.

Треба сказати, що Олександр Ірванець переймається питанням впливу колоніальних спогадів на українське сьогодення й сподівається на цілющий вплив часу на суспільство, травмоване своїм минулим. У інтерв'ю 2011 року він стверджує: «Мусить пройти 40 років і померти покоління, яке пам'ятало рабство. Ми пройшли половину дистанції, тобто, ось ми у серпні відсвяткували 20» (Ірванець, 2011). Важко не помітити, що своїми творами письменник вдало підважує тиск минулого на самосвідомість спільноти, працює на деколонізацію історичної пам'яті нації.

Експлікація принципів некрополітики у дистопіях Олександра Ірванця

Розглянемо специфіку репрезентації некрополітики у названих творах Ірванця, найбільшу увагу зосереджуючи на проблемах просторової організації дистопійних світів, реалізації владою права на смерть (буквальну й фігуральну) і zagrożеної (репресованої) тілесності мешканців цих світів.

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)» владу східної частини міста – Ровно – показано як класичну некровладу, яка не спиняється перед убивством задля ствердження своєї всесильності. Простір у цьому творі показано фрагментованим не тільки через наявність стіни між двома частинами міста, але й через додаткові поділи східноровенської частини на локуси, відкриті або закриті для звичайних громадян. Закритою для загалу є, наприклад, обгороджена парканом лікарня для представників влади «Ровенский обллечсанупр», куди, за попереджувальною табличкою, «[п]осторонним вход воспрещен» (Ірванець, 2002а, с. 84). Закритою для пересічних громадян територією є готель «Мир», де зупиняються приїжджі з Києва співробітники органів влади; він демонстративно «обнесений колючим дротом» (Ірванець, 2002а, с. 121).

Головний репрезентант некровлади у творі – «перший секретар обкому КП СРУ Тарас Панасович Манасенко» – обіцяє Шлоймі, що у випадку об'єднання двох частин міста й перемоги некровлади в усій Україні «ми, напевно, залишимо для вас і таких, як ви, певно, конкретно визначені гето. Виберемо для цього міста... яких не шкода... частини міст... Західне Рівне, Західний Львів» (Ірванець, 2002а, с. 146). Тобто для носіїв думки, альтернативної щодо панівних владних настанов, уже готують окремий просторовий локус і соціальний статус перебування «між суб'єктністю та об'єктністю» (за Мбембе).

Фізичному знищенню або знущанням піддають тих, хто намагається вийти із силового поля тоталітарної влади – перетнути Стіну. Зокрема, показовою є історія майстра спорту з дельтапланеризму, який намагався перелетіти стіну на дельтаплані, але його було вбито: «Вже на підльоті до Стіни його зауважив наряд міліції і випустив у нього кілька обойм зі своїх табельних «макарових». Тіло спортсмена поважчало на якихось 100-200 грамів...» (Ірванець, 2002а, с. 73). Так само насилля застосовується проти мешканців садиби, яка прилягала до Стіни. Під загрозою примусового переселення за межі міста власник садиби здійснив невдалу спробу втечі, підкопавшись під стіну, і був за це підданий тортурам (йому поламали ребра). Манасенко погрожує різними варіантами фізичного знищення і Шлоймі: якщо протагоніст не об'єднає східну й західну частину міста, його можуть «віддати азербайджанцям», «відвезти і прикопати десь у східніших областях... так, щоб вас швидко знайшли. Рука б, наприклад, над землею стирчала. Або голова» (Ірванець, 2002а, с. 141).

Некровлада демонструє своє право буквально відбирати й дарувати людям життя й можливість ним розпоряджатися. Так, попри те, що Шлоймі в східній частині міста пред'являють сміховинні звинувачення й погрожують надовго затримати, або й покарати, за дії, яких він не чинив, справжніх бандюків, які його пограбували й жорстоко побили, представники правоохоронних органів не намагаються впіймати, адже вони не несуть загрози некровладі.

Некрополітика реалізується в романі на рівні не тільки фізичного, а й соціального знищення. Саме таку мету – знищити Шлойму як поета і як особистість – має «позачерговий відкритий пленум обкому Комуністичної партії СРУ», на якому присутні всі родичі, колеги і знайомі Шлойми. Завдання пленуму декларується як «викриття й засудження відступника ... Ецірвана Шлойми Васильовича» (Ірванець, 2002а, с. 128), а наприкінці цього заходу виступає комсомолец Олесь Фіалко з віршем, який закінчується фігуральною смертю протагоніста:

Тепер дивуюсь я – як ваш холодний мозок
Не витече кризь вуха з голови? (Ірванець, 2002а, с. 135).

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)», як і в інших аналізованих у статті творах, моральне знищення реалізується як деіндивідуалізація, уніфікація неповторних особистостей і перетворення їх на безлику масу, єдність і беззаперечна покірність якої є головною

цінністю для некровади. Ця ідея деіндивідуалізації саркастично обігрується на сторінках роману через образ технологічного винаходу під назвою ДУПА, що розшифровується як «думально-уніфікуючий променевий агрегат». «Випромінення, що йде від нього, робить думку колективу одностайною» (Ірванець, 2002а, с. 128), – пояснюють протагоністу.

Монополізація владою права на життя і смерть членів суспільства є об'єктом авторської уваги і в повісті «Очамимря». Проте головну загрозу спільноті у творі несе не людина, а гігантська-ящірка-мутант. Після того, як на певному етапі свого дорослішання Очамимря вперше скуштувала людського м'яса, до неї приходить відчуття, що «[н]ічого смачнішого в житті вона ще не споживала. [...] Засинала вона з неусвідомленим розумінням того, що більше ніколи не зможе харчуватися нічим, окрім щойно скуштованого м'яса» (Ірванець, 2010b, с. 135). Закономірно, що людська громада, яка сусідить із ареалом проживання мутантки, потрапляє під неабияку загрозу.

Якою би сильною не була спокуса дослідника підійти до Очамимрі як до певного символу або алегорії, – тоталітарної влади, людської жорстокості тощо, – усе ж цей образ лежить поза межами соціально маркованих феноменів, поза рамками людської моралі, добра і зла: «Вона не відала зла й тому не коїла зла; просто їла, щоб жити...» (Ірванець, 2010b, с. 160). Очамимря швидше є уособленням зовнішньої, екологічно зумовленої (зокрема, ядерними вибухами – «спалахами») загрози, на фоні якої навіть тоталітарна влада, що реалізує некрополітику, сприймається як менше лихо. Однак автократична політика таки залишається у фокусі уваги Ірванця і в цій повісті. Мешканці невеликого, просторово локалізованого, поселення на березі ріки, яка нагадує Дніпро, поруч зі знищеним «спалахами» містом, яке нагадує Київ, улягають верховній владі Кнєзя. Якщо вони виявляють непокору (не йдуть на роботу), то гридні, і, особливо, Азар'ян, жорстоко їх б'ють. Азар'ян безкарно вбиває (і, ймовірно, гвалтує) кохану протагоніста Кирюхи Янку, – бачимо, що закону, який може зупинити сваволлю некровади, в цьому фікційному світі не існує.

У повісті «Очамимря» також демонструються цілеспрямовані зусилля влади згуртувати, знеособити й уніфікувати населення. Кнєзь змушує людей щодня робити виснажливу й непотрібну роботу – насипати дамбу, яку завжди змиває ріка, й усе доводиться починати заново. Метою такого безсенсового заняття для Кнєзя є згуртування підлеглих у покірну масу, адже «люд, який спільною працею довгий час зайнятий (нехай і безглуздою, непотрібною), об'єднується, гуртується вже від самої тільки роботи цієї, нехай і марної» (Ірванець, 2010b, с. 173). Отже, у повісті «Очамимря» некрополітика є тим фоном, на якому розгортаються події протистояння людської спільноти монстрові, який постав у результаті людської агресії й безвідповідальності в минулому. Людина показана у творі як жертва подвійної загрози – від звичної, але таки небезпечної, некровади й від зовнішнього нападу чудовиська.

У романі «Харків 1938» показано альтернативний світ, у якому Україна, залишаючись незалежною, практикує репресії й реалізує щодо своїх громадян таку ж саму некрополітику, яку здійснював щодо українців Радянський Союз. Протагоніст твору полковник Коцюба згадує, зокрема, 1932 і 1933 роки, коли багатьох людей «було звинувачено в антидержавній діяльності, декого і безпідставно» (Ірванець, 2017, с. 61). Проте Коцюба знаходить внутрішнє виправдання цим репресіям – воно полягає якраз у тому згуртуванні (й, по суті, знеособленні) громадян, яке Ірванець зображує і в попередніх своїх творах. «Зате чистка тридцять другого-тридцять третього допомогла об'єднати і військо, і цивільних довкола Гетьмана-Президента. А зараз уже трохи призабув народ, та й нове поколінняросло. Молоді хариті й миколи джері самі

слідкують за порядком і, помітивши його порушення, доповідають куди слід. А людей, що ж, уже не повернути» (Ірванець, 2017, с. 61), – міркує Коцюба.

Актуальний час дії роману показано як період, коли відверті, неприховані прояви жорстокості не вітаються («У.Р.С.Р. підписала всі міжнародні конвенції. Каткування в нас неприпустимі» (Ірванець, 2017, с. 35), але насправді всі реалії повсякденного життя мають насильницьке підґрунтя. Зокрема, нанесення тілесних ран лежить у основі ініціативних обрядів молоді, подібних за функцією до приймання в піонери в Радянському Союзі; працівники владних структур щороку проходять обряд Дня Їжака, коли їм доводиться вбивати їжака власним задом (у описі цього обряду Ірванець сягнув вершин бубабістського епатажу). Прикладом «Дня Їжака» ілюструється така риса практики застосування тортур для соціальної регуляції життя суспільства, як безсуб'єктність (див.: Ягунов, 2020): у творі конкретно не вказується, звідки пішла ця абсурдна традиція, чому вона має саме такі форми. Вона є безглуздом за формою ритуалом, але ухилитися від нього неможливо, під його вплив так чи інакше підпадають представники всіх рівнів ієрархії влади. Проте це лише зовнішній антураж, який тільки підкреслює, що описане суспільство базується на страху громадян за своє життя й фізичну цілісність в умовах, коли верховна влада безроздільно розпоряджається їхнім існуванням.

Країну показано у творі такою ж ізольованою, закритою для світу, яким був СРСР. Власне, керівництво держави ставить собі за мету посилення ізоляції, зводячи, наприклад «стіну дружби» по всьому кордону України. Тобто закритість і монолітність спільноти, безальтернативність ідеології, нав'язаної згори, під страхом фізичного знищення, й нехтування правами окремої особистості є рисами тоталітарної некровади в романі «Харків 1938».

Проте найяскравішу й найбільш деталізовану художню репрезентацію дії некрополітики можемо побачити в романі Ірванця «Хвороба Лібенкрафта». Абстрактна, винесена за межі сторінки, але ймовірно, колоніальна влада показана тут як сила, що монополізувала вирішення питання, кому надати право жити, а хто має померти. Регулювання цього питання в людській спільноті дорівнюється до регулювання чисельності популяції інших біологічних видів. Так, у творі згадується тотальне знищення котів у рамках «кампанії за економію продуктів»; у період актуальної дії твору відбувається винищення собак (також згадується, що раніше існувало різноманіття порід собак, якого вже немає, бо породистих тварин ліквідували). У цю ж низку рокованих на знищення істот потрапляють і люди, хворі на загадкову хворобу Лібенкрафта, яка нібито є дуже небезпечною, але в чому саме полягає її небезпека, персонажам не пояснюється.

«Хвороба Лібенкрафта» вирізняється з-посеред інших аналізованих творів великою кількістю сцен насильства. Суть усіх цих сцен – цілеспрямоване знищення тих, кого влада прирекла на смерть. З перших сторінок шокує і – завдяки цьому – цілком захоплює читачку увагу сцена вбивства натовпом школяра-старшокласника, на повіках у якого спостережливі попутники в трамваї помічають плямки. Сцена починається з побиття хлопця всередині трамвайного вагона й завершується його остаточним убивством на трамвайній зупинці. Ірванець не стримується в деталізації описів жорстокості натовпу: «Обступивши тіло хлопця, семеро чоловіків почали розмірено й методично завдавати ударів, переважно черевиками, намагаючись влучати у голову. Хлопець скрикнув, кілька разів різко смикнувся, але тут водій, відіпхнувши котрогось із пасажирів, широко розмахнувся й різко опустив ключа йому на потилицю. Хрускіт було чути аж у вагоні. Червона бульбашкувата пляма виступила на комірі й почала розтікатися по брудному нерівному асфальті» (Ірванець, 2010а, с. 5–6). Так само деталізовано описується жорстоке вбивство старої гардеробниці з театру. Прикметно, що в тексті не згадується про прямий

наказ влади вбивати хворих, але бачимо, що така жорстокість стосовно до них є загальноприйнятою й неформально заохочується.

Як явище одного порядку з убивством хворих людей подається надзвичайно деталізована, тринадцятисторінкова сцена вбивства співробітниками театру бездомних собак. Організацію цієї події змальовано за аналогією до організації виїздів бюджетників і студентів «на картоплю» в радянські часи. Характерною є відсутність у персонажів опору щодо розпорядження вбивати тварин – вони спокійно погоджуються це робити. Єдиним питанням, що виникає, є питання оплати, яке цілком залагоджується обіцянкою додати їм за цю криваву й ризиковану діяльність три додаткові дні до відпустки. Тож сприймаючи цю сцену, читач розуміє сутність описаного соціуму, який немає моралі й не здатен критично сприймати накази згори й опиратися їм. Лише двоє представників колективу не беруть участь у знищенні собак – старий актор Семен Маркович (він імітує рухи інших лопатою, але насправді нікого не вбиває) і молода акторка Лариса (вона навіть намагається врятувати цуценя). Проте відкрито свого протесту ці двоє не виражають.

Ніхто прямо не змушує персонажів чинити ці звірства – убивати собак або хворих людей. Те, що вони такі роблять це, очевидно, є результатом кількох чинників, першим із яких є загальноприйнятність такої поведінки. Ситуація сприймається як безальтернативна, як у реальному радянському минулому українців, коли «[з]алякані та деморалізовані маси оточувалися як відвертою політичною пропагандою (на партійних зборах, на сторінках офіційних газет, демонстраціях, мітингах тощо), так і її більш завуальованими формами (система освіти, мілітаризований спорт, соцреалістичне мистецтво, цензуровані наукові праці)» (Кульчицький, 2013, с. 176). Другим важливим чинником агресії стосовно, зокрема, до людей із інакшими виявами тілесності, є ксенофобськи-уніфікаційні стереотипні уявлення про те, як має виглядати й функціонувати тіло кожного члена тоталітарної спільноти і стигматизація всіх, хто відрізняється від шаблону. Як пише про це Ярослав Потапенко, «[т]ілесність “тоталітарної людини” реконструюється під впливом мілітарно-агресивних, ксенофобськи зорієнтованих проти всього “чужого” типів, образів та ідеологем. Тілесні аномалії дискримінуються, а будь-які вияви “нетиповості” репресивно придушуються» (Потапенко, 2012, с. 242). Ще одним важливим чинником конформної жорстокості персонажів твору є їхня, можливо, не усвідомлена компенсація за власну упослідженість у житті – у такій формі реалізується згадувана вище жорстокість жертви.

У процесі розгортання дії твору у читача поступово формується розуміння, чому влада держави так затято бореться з цією недугою. Сюжет твору пов'язаний із зараженням протагоніста хворобою Лібенкрафта. Експозиція містить згадувані описи жорстоких убивств натовпом хворих людей і показ побуту й робочих буднів «актора четвертої категорії» Ігоря. Поступово протагоніст відчуває дивні періоди надзвичайної гостроти зору (а також інших відчуттів), за яких він може бачити навіть крізь стіни й підлогу. Коли Ігор заплющує очі, він бачить сутність людини, яка перед ним: режисер Метелецький бачиться йому як купа мотлоху, дружина Ліда – як п'явка. Дивлячись на стару жінку в трамваї, яка помічає у Ігоря плямки на очах, але не видає його, протагоніст бачить «молоде і гарне обличчя», яке «усміхалося доброю, ласкавою посмішкою» (Ірванець, 2010а, с. 122). Під впливом хвороби Ігор починає задумуватися над сенсом життя й світоустрою й робити невтішні висновки щодо нього: «Чому ми не робимося кращими? Чому скніємо в цьому марудному, одноманітному житті? Невже ми довіку приречені жлуктити несмачні, пекучі напої, від яких на ранок шлунок перетворюється на важку й гарячу кулю десь під серцем? Невже ми мусимо день у день переживувати ту саму несмачну їжу, пісню і трав'янисту...?» (Ірванець, 2010а, с. 60–61). Поступово в

думках протагоніста довколишній життєвий «морок» пов'язується із соціальним устроєм держави: «[В] країні, яка була його вітчизною, панував цей повсюдний імлістий напівморок» (Ірванець, 2010а, с. 65). Надалі стає зрозуміло, що усі носії хвороби Лібенкрафта є значно проникливішими й розуміють сутність речей набагато краще, ніж звичайні люди. Більше того, вони спілкуються між собою й об'єднуються в групи. Про це, зокрема, розповідає Ігореві Семен Маркович. Із цього на певному етапі читання твору можна зробити висновок, що хвороба Лібенкрафта, яка дає змогу чітко бачити справжню сутність соціально-політичних процесів, несе в собі загрозу державному ладу. Проте подальше розвиток подій може сильно здивувати досвідченого читача дистопій.

Варто зазначити, що роман Ірванця являє собою певну, закорінену в естетику постмодернізму, гру з читацькими жанровими сподіваннями, в ході якої читач розраховує на реалізацію у творі певних сюжетних або жанрових (дистопійних) кліше, а автор, спочатку вкладаючи в текст певні натяки, окреслюючи вектори можливого розвитку дії, згодом позбавляє читача очікуваних їх реалізацій. Розглянемо два найприкметніших вияви такої гри у творі, зазначаючи, що один із них руйнує жанрові сподівання, а другий – сюжетні.

Перший із них полягає в маніпулюванні читацькими очікуваннями, пов'язаними з емоційним фоном описуваного, зі сферою моральності, здатності персонажів до емпатії. При репрезентації емоційсфери персонажів дистопійного твору традиційним є виокремлення протагоніста з-посеред однорідної людської маси не тільки за критерієм допитливості розуму, а й на підставі його/її підвищеної здатності до емоцій, до емпатії – репрезентується гуманний герой у дегуманізованому середовищі. Конфлікт емоційності протагоніста з байдужістю й емоційним отупінням натовпу бачимо, наприклад, у класичних зразках дистопії «Прекрасний новий світ» Олдоса Гакслі, «1984» Джорджа Орвелла та «451 за Фаренгейтом» Рея Бредбері.

На початку роману «Хвороба Лібенкрафта» спостерігаємо передумови до подібного протиставлення протагоніста суспільству. Ігоря показано як більше схильного до емпатії, ніж інші: його вражає сцена вбивства хлопця в трамваї (про це свідчить зауваження Віктора, що Ігор після приходу на роботу «якийсь не такий»), іронія ж Віктора з цього приводу викликає роздратування протагоніста. Ігор проявляє здатність до нормальних людських почуттів і в інших ситуаціях: він відчуває сором перед дружиною, коли приходить додому п'яний, незручність перед Семеном Марковичем, коли ставить йому питання про минуле, симпатію до Лариси.

Загалом же в описаному в романі суспільстві беземоційність являє собою соціальну норму. Так, після вбивства хлопця на зупинці «[Д]ехто з пасажирів опустил голову, ще хтось відвернувся, але більшість з погано прихованою цікавістю спостерігала крізь вікна й відчинені двері» (Ірванець, 2010а, с. 6). Інші сфери життя суспільства також демонструють брак емоцій як норму – це спостерігається, наприклад, у сцені подружнього сексу протагоніста або в розмові дружини Ігоря Ліди й доньки Марини про нього на кухні:

«— Мамо! А чого він у нас такий?
— Не знаю. Який вже є. Їж давай.
— Міг би бути й не такий. Міг би бути кращий...

Все це говорилося *монотонно, без жодних почуттів*»

(Ірванець, 2010а, с. 26, курсив наш – Т.Г.).

Ті рідкісні емоції, які все ж з'являються у людей, – це емпатія до таких самих, як вони, частинок уніфікованої маси: Віктор рятує Ігоря від нападу собаки під час знищення тварин; жінки заспокоюють Ларису після того, як її ледь не загризла собака; вахтерка

ділиться яблуками з Ігорем і Віктором. Але як тільки персонажа марковано як іншого, наділеного тілесними особливостями (хвороба Лібенкрафта), навіть найближчі люди миттєво втрачають цю емпатію й піддають колишнього «свого» смертельній загрозі. Так, коли Лариса, яка прийшла в гримерку до Ігоря спокусити його (очевидно, маючи до нього почуття), бачить плямки на його очах, вона починає кричати, наражаючи його на небезпеку бути вбитим колегами. І це попри те, що напередодні він урятував їй життя. Так само реагують на хворобу протагоніста і його дочка та дружина. У цьому випадку всі людські стосунки нівелюються, хворий виноситься за межі «людського» стану й позбавляється права на співчуття і емпатію. Не видають Ігоря лише стара жінка в трамваї й Семен Маркович, який, проте, й сам має хворобу Лібенкрафта, а отже, Ігор для нього «свій».

Руйнування жанрових сподівань щодо динаміки емоцій Ігоря є найцікавішим елементом гри автора з читачем. На досвідченого читача, звиклого до описів емоційного «пробудження» героїв дистопій, очікує неабияке розчарування, коли з'ясується, що, попри підвищену в результаті хвороби чутливість до сенсорних подразників протагоніст не набуває при цьому додаткової емпатійності, а, навпаки, втрачає здатність до емоцій, асоційованих із гуманністю. Він, зокрема, не вагаючись, убиває Ларису, Віктора, дружину й доньку, коли вони дізнаються про його хворобу. Він успішно «забороняє» собі відчувати емоції щодо цього й навіть убиваючи власну дружину, усвідомлює, що «вже не відчуває страху й потрясіння, – він боровся, він рятувався, він усе робив вірно. Світ навколо був лихим і чужим, намагався знищити його, і тому кожен рух, кожна думка й кожен подих тепер було спрямовано тільки на одне – вижити. Світ переслідував його невідь за що, невідь-чому, тож опиратися, рятуватися було природно» (Ірванець, 2010а, с. 164). Урешті, в результаті такого несподіваного викривлення жанрових закономірностей дистопії читач опиняється в ситуації, коли залишатися «на боці» героя стає важко або неможливо. Більше того, така поведінка протагоніста диктує реципієнтові підозру, що, можливо, влада недаремно захищає суспільство від носіїв хвороби Лібенкрафта й негласно прирікає їх на смерть або робить жертвами експериментів.

Другий вияв авторської гри з читачем «Хвороби Лібенкрафта» пов'язаний із руйнуванням сюжетних сподівань, проте він цілком узгоджується із жанровими кліше дистопії. Як у класичних творах цього жанру, у романі Ірванця показано ситуацію, коли гадані борці за свободу виявляються організацією, створеною самою державою в межах експериментального проекту. Про це Ігор дізнається від Семена Марковича, коли той намагається завербувати його. У процесі розвитку подій, коли протагоніст опиняється на Острові, у спеціальному закладі для таких, як він, з'ясується, що в їхньому бараці є особистий кабінет самого Лібенкрафта, який, імовірно, спеціально створив «хворобу» для того, щоб удосконалити населення країни. Виявляється, що загрозу державі несуть саме неконтрольовані випадки зараження, поодинокі «хворі» поводяться непередбачувано, унеможливають реалізацію некрополітики держави, й тому вбивство їх населенням усіляко підтримується.

Як і в багатьох інших дистопіях, у творі відсутній хешенд, а картина соціально-політичної дійсності, яку своїм тепер уже безпомилковим зором бачить Ігор, являє собою повну перемогу некровлади. Наприкінці твору викладено іронічний внутрішній монолог протагоніста – своєрідний гімн некровладі із детальним поясненням принципу її дії: «Дякую тобі, Державо, за те, що не вб'єш мене прямо зараз, у цю мить. Дякую тобі, Державо, що не даси вбити мене своїм рядовим громадянам. Дякую, що цю місію, це завдання, цей гріх, цю насолоду ти цілковито забрала собі [...] [П]ередусім права

належать тобі. Право наглядати за нами. Контролювати наші вчинки, наші дії. Визначати, які з цих дій вірні, а які ні» (Ірванець, 2010а, с. 173–175).

Отже, роман «Хвороба Лібенкрафта» є влучним художнім відображенням некрополітики. Суспільство, репрезентоване на сторінках твору, демонструє повну покірність некровладі й визнання її права розпоряджатися життями й смертю своїх представників. Ті сподівання на пробудження гуманності й зародження протестів проти влади в суспільстві, які навіюються читачеві в першій частині роману, зазнають краху в другій частині, тільки підтверджуючи авторське жанровизначення твору «Понурий роман».

Висновки та перспективи подальших розвідок. Аналіз художньої репрезентації ідеї некрополітики Акіля Мбембе у дистопіях Олександра Ірванця «Очамимря», «Рівне/Ровно (Стіна)», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» дає підстави до висновку, що ці твори являють собою своєрідний простір для художніх експериментів стосовно можливого функціонування некровлади у дистопійному світі, подібному до тоталітарного минулого колонізованої України. Найяскравішого вияву некрополітична сутність тоталітарної влади здобуває у таких рисах названих творів, як специфічний поділ простору на відкриті й закриті зони, відмежування описуваної країни від цивілізованого світу (зокрема, стіною – в романах «Рівне/Ровно (Стіна)» і «Харків 1938»), безмежна влада держави у визначенні, хто може жити, а хто мусить померти й застосування владою практики тілесних ушкоджень і загрози таких ушкоджень для членів суспільства, які відрізняються від інших поведінкою й формами вираження тілесності.

Бібліографічний список

- Бондарева, О. Є., 2008. Драматургія Олександра Ірванця: постісторичний герой у віртуальному світі. *Агора. Перспективи соціального розвитку регіонів*, 7, с. 119–132.
- Ірванець, О., 2002а. *Рівно/Ровно (Стіна). Нібито роман*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2002б. «Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві». [Інтерв'ю Олені та Володимиру Перепадіям]. *Українська правда* [онлайн]. 30 квітня 2002. Доступно: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ірванець, О., 2010а. *Хвороба Лібенкрафта. Morbus dormatorius adversus. Понурий роман*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2010б. *Загальний аналіз. Оповідання, повість*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2011. «Мур досі розділяє Україну» [Інтерв'ю BBC News Україна]. 21 листопада 2011. Доступно: <https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111121_book_irvanets_interview_rl> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ірванець, О., 2017. *Харків 1938: антиантиутопія*. Київ: Laurus.
- Ірванець, О., 2018. «Курков ближчий до Стівена Кінга, а я – до Артюра Рембо» [інтерв'ю Любов Базів] в Ukrinform. 18 квітня 2018 р. Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2443500-oleksandr-irvanec-pismennik.html>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ковалів, Ю. І., 2007. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Київ: ВЦ «Академія». Том 1.
- Кульчицький, С., 2013. *Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі*. Кн. 2. Київ: Темпора.
- Монолатій, І., 2018. (Псевдо)пам'ять Рівного від Олександра Ірванця. *Zbruc* [онлайн]. Доступно: <<https://zbruc.eu/node/81958>> (Дата звернення: 14.12.2022).

- Павлишин, М., 2003. Постколоніальна теорія і критика. *Мережева лабораторія Бриколаж* [онлайн]. 31 серпня 2003 р. Доступно за: <<http://lab.org.ua/article/155/>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Потапенко, Я. О. 2012. Особливості конструювання «нової тілесності» в маніпулятивно-пропагандистському дискурсі радянського тоталітарного режиму. *Наукові записки з української історії*, 31, с. 241–246.
- Солдатенко, В., 2012. Пам'ять. *Науково-дослідний інститут українознавства* [онлайн]. Доступно: <<http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1721-2012-05-14-10-14-07>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ягунов, Д. В., 2020. Тортури як інструмент сучасної політики соціального контролю. *Політичне життя*, 4, с. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2020.4.6>
- Blaim, A., 2022. *Anti-utopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 39–51. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_3
- Claeys, G., 2022. *Dystopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 53–64. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_4
- da Conceição, F.W.B. and Paulino, R.C., 2022. The historical fiction of Eliana Alves Cruz: necropower, violence, coloniality of the body, and infectious diseases. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, (37), pp.51–65.
- Foucault, M. and Ewald F., 2003. “*Society Must Be Defended*”: *Lectures at the Collège de France*, 1975–1976. Vol. 1. Macmillan.
- Mbembé, J.-A. and Meintjes, L., 2003. Necropolitics. *Public Culture* [online], 15(1), pp. 11–40. Доступно: <<https://www.muse.jhu.edu/article/39984>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Revakovich, M., 2018. *Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991–2011*. Lexington Books.
- Yaşın, A., 2021. Necropolitical Trauma in Kamila Shamsie's Fiction. *The Muslim World*, 111(2), pp. 234–249.

References

- Blaim, A., 2022. *Anti-utopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 39–51. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_3
- Bondareva, O. Ye., 2008. Dramaturhiia Oleksandra Irvantsia: postistorychnyi heroi u virtualnomu sviti [Oleksandr Irvanets' dramaturgy: a post-historical hero in the virtual world]. *Agora. Prospects of social development of regions*, 7, pp. 119–132.
- Claeys, G., 2022. *Dystopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 53–64. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_4
- da Conceição, F.W.B. and Paulino, R.C., 2022. The historical fiction of Eliana Alves Cruz: necropower, violence, coloniality of the body, and infectious diseases. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, (37), pp.51–65.
- Foucault, M. and Ewald F., 2003. “*Society Must Be Defended*”: *Lectures at the Collège de France*, 1975–1976. Vol. 1. Macmillan.
- Irvanets, O., 2002a. *Rivno/Rovno (Stina). Nibyto roman [Rivno/Rovno (The Wall). Supposedly a novel]*. Kharkiv : Folio.
- Irvanets, O., 2002b. «*Ja ne khochu brekhaty ni sobi, ni chytachevi*» [I don't want to lie either to myself or to the reader]. [Interview given to Olena and Volodymyr Perepadias], 2002.

- Ukrainian Truth. 30.04.2002. Available at:
<<https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/>> (in Ukrainian). (Accessed: 14.12.2022).
- Irvanets, O., 2010a. *Khvoroba Libenkrafta. Morbus dormatorius adversus. Ponuryi roman. [Liebenkraft's disease. Morbus dormatorius adversus. Gloomy novel]*. Kharkiv : Folio.
- Irvanets, O., 2010b. *Zahalnyi analiz. Opovidannia, povist* [General analysis. Short stories, the tale]. Kharkiv : Folio.
- Irvanets, O., 2011. “Mur dosi rozdiliaie Ukrainu. Interv’iu” [“The wall still divides Ukraine. Interview”]. [Interview with BBC News Ukraine]. BBC News Ukraine. 21.11.2011. Available at:
<https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111121_book_irvanets_intervie_w_rl> (in Ukrainian). (Accessed: 14.12.2022).
- Irvanets, O., 2017. *Kharkiv 1938: antiantiutopia [Kharkiv 1938: anti-dystopia]*. Kyiv : Laurus.
- Irvanets, O., 2018. “Kurkov blyzhchyi do Stivena Kinga, a ya – do Artiura Rembo” [Kurkov is closer to Stephen King, and I am closer to Arthur Rimbaud]. [Interview Lyubov Baziv]. Ukrinform. 18.04.2018 p. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2443500-oleksandr-irvanec-pismennik.html>> (in Ukrainian). (Accessed: 14.12.2022).
- Kovaliv, Yu. I., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh* [Literary encyclopedia: In two volumes]. Kyiv : EC «Akademiia». Vol. 1.
- Kulchytskyi, S., 2013. *Chervonyi vyklyk. Istoriia komunizmu v Ukraini vid yoho narodzhennia do zahybeli* [Red challenge. The history of communism in Ukraine from its birth to its demise]. Books 2. Kyiv : Tempora.
- Mbembé, J.-A. and Meintjes, L., 2003. Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), pp. 11–40. Available at: <<https://www.muse.jhu.edu/article/39984>> (Accessed: 14.12.2022).
- Monolatii, I., 2018. (Psevdo)pamiat Rivnoho vid Oleksandra Irvantsia [(Pseudo)memory of Rivne from Oleksandr Irvanets]. *Zbruč* [online]. Available at: <<https://zbruc.eu/node/81958>> (in Ukrainian). (Accessed: 14.12.2022).
- Pavlyshyn, M., 2003. Postkolonialna teoriia i krytyka [Postcolonial theory and literary criticism]. *ML Bricolage* [online]. 31.08.2003. Available at: <<http://lab.org.ua/article/155/>> (Accessed 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Potapenko, Ya. O. 2012. Osoblyvosti konstruiuvannia «novoi tilesnosti» v manipulyativno-propahandystskomu dyskursi radianskoho totalitarnoho rezhymu [The features of construction of «new corporeality» in the manipulative and propagandistic discourse of soviet totalitarian regime]. *Scientific Notes on Ukrainian History*, 31, pp. 241–246. (in Ukrainian).
- Revakovich, M., 2018. *Ukraine’s Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991-2011*. Lexington Books.
- Soldatenko, V., 2012. Pam’iat [Memory]. *Research Institute of the Ukrainian Studies* [online]. Available at: <<http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1721-2012-05-14-10-14-07>> (Accessed 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Yahunov, D. V., 2020. Tortury yak instrument suchasnoi polityky sotsialnoho kontroliu [Torture as a tool of modern social control policy]. *Political Life*, 4, pp. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2020.4.6> (in Ukrainian).
- Yaqin, A., 2021. Necropolitical Trauma in Kamila Shamsie’s Fiction. *The Muslim World*, 111(2), pp.234–249.

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

T. Grebeniuk

Historical Memory and Necropolitics in Fiction by Olexandr Irvanets

This article is focused on the literary representation of the historical memory about totalitarian past of Ukraine in dystopias by Olexandr Irvanets. The aim of the research is to analyze how phenomenon of necropolitics, substantiated in theory by Cameroonian scholar Achille Mbembe as a sovereignty's right to decide who can live and who must die, is artistically reflected in Irvanets's works "Rivne / Rovno (The Wall)", "Ochamymria", "Libenkraft's Disease", and "Kharkiv 1938". Achievement of this aim presupposes completion of such tasks: to specify content of the phenomenon of necropolitics in Achille Mbembe's theory, make clear genre of the above-mentioned works by Olexandr Irvanets, outline nuances of interpretation of Ukraine's colonial past in the above works, and analyze in which way representation of necropolitics in these texts is overlapped with the material of Ukrainians' historical memory.

The offered article is particularly relevant, since its key concept, necropolitics, despite its prevalence in social sciences, was utilized in the literary criticism very rarely, and was never used by the moment in the Ukrainian literary studies. Therefore, the analysis of the contemporary Ukrainian writer's works from the position of the considered theory broadens a range of multidisciplinary approaches to the literary work.

Division of the fictional space into open and closed zones, alienation of the shown states from other countries, unlimited power of the state over citizens' lives and deaths, and display of characters' corporeality as permanently threatened are the main ways of necropolitics realization in the dystopian worlds of Irvanets's prose. Social unification, stigmatization of the characters, different from others, their deprivation of unique individuality are considered a symbolical equivalent of physical extermination.

In all analyzed works, symbolical, moral destruction is shown as deindividualization of unique personalities, transformation them into obedient faceless mass. Means of this transformation include technological inventions ("thoughts unifying radial aggregate" in the novel "Rivne / Rovno (The Wall)"), common exhausting senseless labor (in the tale "Ochamymria"), political repressions against dissidents (in the novel "Kharkiv 1938"), mysterious and very dangerous disease (in the novel "Libenkraft's Disease").

The most complete and detailed picture of necropolitical society is artistically represented in the novel "Libenkraft's Disease" that contains a very high number of scenes of violence. Characteristically, the author puts regulation of the question "who can live and who must die" within human population in one row with the regulation of population size of animals – the impressive scene of dog's extermination on pages of the work proves it.

Like many classical dystopias, the novel has no happy end, moreover, the protagonist who, due to infecting by the Libenkraft's disease, gains shrewd all-seeing eyes, sees that necropower complete and final victory over individuality.

Key words: *contemporary Ukrainian fiction, Oleksandr Irvanets, dystopia, anti-utopia, necropolitics, decolonization of historical memory.*

УДК 82-2Українка:115

Л. М. Демська-Будзуляк
ORCID 0000-0003-3463-387X

СЕМАНТИКА ЧАСУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті розглянуто осмислення категорії часу філософією і мистецтвом модернізму та їхня репрезентація у літературних текстах. Зазначено, що саме філософія модернізму по-новому переосмислює категорію часу. Поруч із лінійним / історичним часом відбувається повернення до циклічного / міфологічного часу. Як наслідок, збагачується семантика часу. Митці модернізму пропонують два міфологічні образи на позначення лінійного часу: Кроноса як втілення універсального, абстрактного часу і Кайроса, що символізує конкретний час, кожен мить життя людини. Натомість міфологічний час розглядають через ідею вічного відродження або переродження, навіяну східною філософією. Творчість Лесі Українки, як чільного представника раннього українського модернізму, не є винятком. У драматичних поемах авторках звертається до обох часових моделей, пропонуючи власні семантичні рішення.

Ключові слова: модернізм, часові моделі, лінійний час, міфологічний час, пам'ять.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-72-79

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими завданнями. Стародавні греки вперше звернулися до розробки категорії часу в різних площинах – філософській, художній, естетичній. У давньогрецькій міфології час втілювали два божества: Кронос, який уособлював абсолютний, абстрактний, універсальний час, та Кайрос, який відповідав за конкретний час, моменти, які переживає кожна річ у світі. На думку давніх греків, Кайрос – це час, даний людині у відчуттях, його символом вважали терези, що нагадували про фатальність кожної миті, яка здатна змінити усе раз і назавжди. Християнська міфологія прийняла лише образ Кроноса, трансформувавши його у образ смерті, – кістяка з косою в руці. Натомість Кайрос був вилучений із християнської міфології. Християнство, як провіденційна за своєю природою релігія, не визнавала фатальності миті, оскільки усе наперед було визначено Божественним промыслом.

Пара Кроноса і Кайроса повертається у європейське мистецтво в епоху модернізму. На думку багатьох дослідників, саме модернізм по-справжньому відкрив сутність часу, апелюючи до філософії індивідуалізму та міфу: «Модернізм актуалізує у національному мистецтві культуру візій, міфів, фіктивних світів, – зазначає Я. Поліщук. – Ламаючи стереотипи реалістичного мистецтва, він апелює до людської уяви, до культурного спадку минулих епох, до індивідуалістичного мислення та світосприйняття» (Поліщук, 2022. с. 11). Обґрунтування часу як філософського й естетичного феномену наявне у програмній для мистецтва модернізму статті Ш. Бодлера «Художник сучасного життя» (1863). Автор висуває новий для європейської культури концепт часу як швидкоплинної миті, вразливої на сучасність. Поет розглядає феномен Прекрасного, який, на його думку, складається з двох часових елементів – вічного і незмінного та відносного / миттєвого щодо кожного моменту людського життя.

Ш. Бодлер переносить цю часову семантику на характер мистецтва, обґрунтовуючи думку про його двоїстість: «Двоїстість мистецтва є безперечним наслідком двоїстості природи людини. Можна [...] прирівняти вічний елемент мистецтва до людської душі, а мінливий елемент – до тіла» (Бодлер, 2017, с. 144). Ця теза стає творчим кредо модерного мистецтва, урівнюючи в естетичних правах людські душу і тіло. Ідея змінності світу становить для Ш. Бодлера ключ до сучасності, а через неї і до модерності. Модерність

поет осмислює як щось постійно змінне, те, у чому ми перебуваємо всередині. Розмірковуючи про сучасність, його мистецтво і моду, Ш. Бодлер із загальної канви часу вилучає феномен миті й наголошує на швидкоплинній сучасності. На думку поета, вічність презентована лише короткою миттю й естетичне переживання останньої є справжньою поезією. «Він (фланер, людина сучасності – Л. Д.-Б.) прагне виділити зі щоденної моди приховану в ній поезію історичного, здобути вічне зі скороминущого» (Бодлер, 2017, с. 155).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На думку А. Ассманн, категорії часу і простору є не лише фізичними орієнтирами людини, а культурними конструктами, їхнє розуміння змінюється із кожною історичною епохою: «Те, як швидко чи повільно минає час, як швидко чи поволі змінюється світ, залежить від обставин кожної окремої культури» (Assmann, 2015, с. 183). Більшість дослідників ХІХ – початку ХХ ст. вказують на те, що це був період «пришвидшення часу», чому сприяли численні революції, громадянські війни, науково-технічний прогрес, поширення освіти, політичні ідеології, зміна естетичних смаків. Час та його найрізноманітніші форми стають постійними об'єктами часу модерну і мистецтва модернізму. Осмислення феномену часу зустрічаємо у багатьох модерністських літературних творах, найвідоміший серед яких роман О. Вайлда «Портрет Доріана Грея» (1890). Плинність часу, бажання вийти з-під його влади є центральним мотивом художнього тексту. Мрія героїв О. Вайлда згодом реалізована у романі ж В. Вулф «Орландо» (1928), головний герой якого взагалі перебуває поза межами часу. Можемо бачити, як у свідомості модернізму загострюється драматизм усвідомлення минулості часу, а разом з ним і людського життя. Якщо поглянути на більшість модерністських текстів з погляду часу, то помічаємо дві головні тенденції – зафіксувати / максимально розтягнути / втримати коротку мить, або повністю відокремитися від часу через ідею вічного повернення / переходу в інші світи, упосліджуючи смерть як таку. Прикладом можуть слугувати роман «Улісс» Джойса, у якому всі події тривають протягом одного дня, або ж поетична драма Лесі Українки «Лісова пісня», де герої здобувають вічне життя-безсмертя через відмову / неприйняття реального життя.

Модернізм створює у культурі та мистецтві дві часові пари, кожна з яких здобувається на власне втілення та метафоричну мову. Перша з них – вічність і мить, або ж метафізичний та реальний час. Друга пара – лінійний / історичний та циклічний / міфологічний час. Метафізичний час втілений в образі періоду року (літа, зими, весни), доби (дні, ночі), тобто всього того, що має тенденцію до постійного повернення. Натомість до реального часу відносимо те, що не підлягає поверненню (мить, періоди життя людини, роки). Пара метафізичного та реального часу подана численними образами вічної юності та скороминущого життя. Другу пару формують образи історичних подій та міфологічні сюжети. Друга модель часу була особливо популярною внаслідок тісного переплетіння історії з міфологією. Обидві пари збагачують мистецтво численними метафорами, образами і символами.

Звернення мистецтва модернізму до міфу, відроджує антиномію лінійного та циклічного часу. Миті, які змінюють одна одну, стають символами лінійного часу, де все рахується від своєї початкової точки до кінцевої. Втіленням лінійного часу стає Кайрос, тоді ж як Кронос символізує циклічний час. У давньогрецькій міфології усвідомлення часу відбувалося у тісному зв'язку з моментом переходу, народження і смерті. Згідно з міфом, Кронос пожирає своїх дітей, оскільки один із них має його знищити. Вбиваючи те, що народжує, він таким чином постійно відтерміновує власну смерть. Таке розуміння часу греками надає йому форми циклу. Немає продовження історії, усе знову і знову відбувається по колу, аж поки Зевс не скине свого батька в Тартар. Водночас ідею циклічного часу посилювало захоплення модерністів східними культурами, зокрема буддизмом, де наявний концепт постійного переродження.

У мистецтві модернізму концепт часу актуалізує низку тісно пов'язаних понять, зокрема минулого і майбутнього, пам'яті, індивідуального досвіду, рецепції наступних поколінь. Н. Копистянська зазначає, що така актуалізація не є випадковою, і наводить групу понять, які формуються довкола концепту часу ще у Давній Греції: 1) час – вічність (статика і мінливість); 2) минуле – теперішнє – майбутнє (вчора – сьогодні – завтра, зміна поколінь); 3) пам'ять (Аристотель вважав мить теперішнього межею між минулим і майбутнім, а зберегти цю мить має пам'ять) (Копистянська, 2008, с. 221). Пам'ять є важливою, оскільки саме вона впливає на відчуття часу і формує досвід його переживання. Без пам'яті час стає неможливим. Не дарма у всіх міфологіях світу потойбічне життя позбавлене часу і пам'яті. Ранній український модернізм через осмислення мистецтва з погляду культури позиціонує себе саме як культурософський. Відповідно **актуальним** виглядає аналіз його текстів та основних концептів, у тім числі й часу, саме як культурних конструктів.

Мета і завдання. Мета пропонованого дослідження полягає у спробі розглянути способи осмислення категорії часу філософією та естетикою модернізму, а також її рецепції на прикладі драматичної спадщини Лесі Українки. Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних завдань: 1) розглянути і визначити основні концепти часу у драматургії Лесі Українки; 2) охарактеризувати їхні семантичні репрезентації.

Виклад основного матеріалу. Із початку поширення мистецтва модернізму в українській літературі тема часу, його минулості, вічного відновлення, або навіть безсмертя стає однією з центральних. Особливо популярною виявилася ідея переживання минулості часу, кожної хвилини і миті. Для прикладу можемо навести «*Vivere memento!*», «Вам страшно тої огняної хвилі», «Із днів журби», «Легенда про вічне життя» І. Франка, «Три хвилини», «Хвилина розпачу», «Хвилини» Лесі Українки, «Час» О. Кобилянської, «Три менти» Олександра Олеся, «Підуть літа», П. Карманського, «Буду день, і ніч, і зранку», «Мої літа та за літами» В. Пачовського, «Дні і ночі» М. Яцкова та ін. Поза тим, на сьогодні не маємо багато досліджень концептів, метафорики, символів та семантики часу як універсальної категорії в українському модернізмі. Наголос передовсім ставиться на переживанні індивідуального часу. Важливість індивідуального у філософії модернізму змінює позиціонування історичного та індивідуального часу. З погляду історії одне людське життя є неважливим, практично непомітним. Проте людина прагне наповнити змістом своє життя, надаючи таким чином сенсу кожній миті історичного часу.

Творчість Лесі Українки є особливо показовою з погляду функціонування теми часу в українському модернізмі. У її драматичних текстах представлено усі різновиди семантики часу, запропоновані філософією модернізму. Я. Поліщук поглиблює сенс відчуття часу у Лесі Українки, розглядаючи людський досвід як спосіб переживання часу у ширшому контексті історизму. Учений також погоджується, що історичний факт як певна часова подія у мистецтві модерності накладається на індивідуальну систему цінностей, де на перше місце виходить «внутрішня правда»: «[...] для модернізму, – зазначає Я. Поліщук, – не стільки важливим є факт в історії, скільки суб'єкт, у якому персоніфікується історичний процес» (Поліщук, 2002, с. 212). Помітно, що сюжет більшості драматичних поем Лесі Українки заснований на протиставленні історичного часу та індивідуального часу героя. Їхня взаємодія є амбівалентним процесом. Як історія (вічність) впливає на переживання людського життя (миті), так мить людського життя визначає цінність історії. Минуле і майбутнє є нерозривними для письменниці. На її думку, досвід минулого формує якість майбутнього.

У драматичних поемах Лесі Українки фігурують головні такі часові проміжки, як «мить», «хвилина», «вічність». Дещо окремо стоять «майбутнє» (доволі часто воно передається через семантику «нащадків»), «безсмертя» (як життя поза часом). Аналіз творів показує, що сама авторка надає перевагу «миті» і «хвилині». Мить, як правило, у Лесі Українки набуває цінності і ваги через можливість спробувати / відчувати те, що в

певний момент є недосяжним. Цінність миті проявляється у її впливові не лише на досвід, але й на усю подальшу долю людини. Таке трактування миті Лесею Українкою, наближує її до розуміння античного фатуму. У давніх греків фатум є вироком долі, тим, чого не можна оминати. Натомість Леся Українка, зберігаючи за фатумом конотацію долі й присуду, робить можливим вільний вибір. Тобто у її трактуванні, доля є чимось, на що людина може впливати через власний вільний вибір у певну мить. У Лесі Українки можемо бачити, як навіть одна мить може переважити усе життя і часто є тим моментом, до якого герой міг готуватися і рухатися впродовж усього життя, як, наприклад, у незакінченій драматичній поемі «Осінь казка»:

В'язень-лицар:

*І в тую мить, як голова моя,
здійнята високо рукою ката,
промовила б до всіх багряним словом
тиран мій зблід би, він почув би вирок!*

(Леся Українка, 2021, т. 1, с. 182)

«У катакомбах»:

Неофіт-раб:

*Хоч би на мить, і то вже варто праці!
Я сподівався на довічну волю
в громаді вашій, але ви й на мить
солодкого ярма не здатні скинуть.*

(Леся Українка, 2021, т. 1, с. 259)

Неофіт-раб:

*Нехай нікого хрест мій не лякає,
бо коли я почую в своєму серці
святий вогонь і хоч на час, на мить,
здолаю жити не рабом злиденним,
а вільним, невідкладним, богорівним...*

(Леся Українка, 2021, т. 1, с. 261)

Водночас Леся Українка не оминає і класичного протиставлення «миті» людського життя і абстрактної, універсальної «вічності». Властиво, у такому протиставленні бачимо природу взаємовпливу цих двох часових категорій, коли друга посилює цінність першої:

Дон Жуан:

*Але якби я вам
сказав, що мить єдина щастя з вами
тут, на землі, дорожча задля мене,
ніж вічний рай без вас на небесах*

(Леся Українка, 2021, т. 4, с. 110)

Донна Анна:

*Хто самохіть їх прийме хоч на мить,
тому навек вони вгризуться в душу [...]*

(Леся Українка, 2021, т. 4, с. 110)

Якщо «мить» у часовому апараті Лесі Українки тісно пов'язана з волею, вільним вибором людини, то «хвилина» навпаки, часто стає вираженням часу фатуму, долі, яка все змінює. У ній наче сходять в одній точці минуле, теперішнє і майбутнє людини, вона ставить людину обличчям перед долею. Образ «хвилини-фатуму» наявний у багатьох драмах Лесі Українки. Його поява знаменує різкий і переважно драматичний поворот у долі персонажа, як наприклад у драматичній поемі «У Пущі»: «В сю хвилину Метью Філдінг великою палицею своєю збиває статую з примосту, вона падає і розбивається» (Леся Українка, т. 3, с. 84). Внаслідок цієї події скульптор Річард Айрон залишає свою громаду пуритан і відходить у пущу, а з часом психологічно і фізично згасає.

Ще більш драматично виглядає подія, яка відбувається у фатальну хвилину в драматичній поемі «Руфін і Прісцілла»: «В сю хвилину хтось тричі стукає у двері» (Леся Українка). Це прийшла громада християн шукати прихистку у Руфіна, та, на нещастя,

вона прийшла у невідповідну хвилину. Їх усіх, разом з Руфіном, заарештовують і вони йдуть на смерть. Образ хвилини, коли тричі лунає стук у двері, перегукується із «Симфонією № 5» Л. ван Бетговена, а саме: із вступним мотивом долі, яка тричі стукає у двері. Такий же фатальний образ хвилини зустрічаємо й у драматичній поемі «Кассандра»:

Кассандра:
*[...] саме в ту хвилину,
коли до нашої землі торкнулася
червоновзута білая нога
твоя, Гелено. Ранила ти землю [...]*
(Леся Українка, 2021, т. 2, с. 15)

Зовсім інша конотація у множинному понятті «хвилини». На відміну від однини «хвилина», у множині воно символізує короткі, як правило, часто щасливі, періоди людського життя. Людина також їх не вибирає, вони пов'язані з долею:

Жірондист:
*[...] тут оживав не невелику мить,
І серце билось так, мов у живого,
І забувалися сі вічні гори
І ся чужа краса. Такі хвилини
Були тоді, коли мені ще слали
Із Франції листи [...]*
(Леся Українка, 2021, т. 1, с. 235)

«Мить» і «хвилини» у Лесі Українки вмонтовані у лінійний час, якому протистоїть позачасова вічність. Для письменниці вічність стає притулком пам'яті, і ці два поняття дуже часто стоять поруч у її творчості. Поєднання цих двох концептів зумовлене тим, що у філософії та естетиці модернізму запропоновано новий підхід, антагонічний, до інтерпретації «тіла» і «душі», де за першим закріплюється матеріальне, змінне, часове, а за другим – духовне, вічне, те, що перебуває поза межами часу. Пам'ять є якраз тим, що дає можливість, як самій людині виходити поза межі часу, так і вічності повертати до життя людину. Пам'ять, як і час, вважають культурними конструктами, водночас розрізняючи дві її засадничі форми – спогад і власне пам'ять (Ассманн, 2021, с. 264). Спогад є суто індивідуальним феноменом, який здатний викликати до життя окремі миті і хвилини, те, що давно минуло і зникло. Натомість пам'ять – це спосіб укладати події в певну історію, надаючи їй довшого тривання. Якщо попередні епохи відкрили феномен колективної пам'яті, то модернізм виводить на перший план пам'ять індивідуальну.

У драматургії Лесі Українки індивідуальна пам'ять набуває форми діалогу автора / персонажа із своїм минулим, екстраполюючи його на сучасність та майбутнє. Н. Малютіна, аналізуючи драматичну поему «Три хвилини», співвідносить індивідуальну пам'ять із відчуттям індивідуального часу: «Історична колізія [...] проектується на особистісні переживання героїв Монтаньяра та Жірондиста, трансцендентовані на три часові виміри: індивідуальний час (або часовість), абсолютний час та історичний час. [...] відсутність часового руху у вертикальному вимірі призводить до накладання минулого, теперішнього та майбутнього, що існують у постійних проекціях: в переживаннях минулого, як «опредмеченого теперішнього», майбутнього як спроектованого сьогодні» (Малютіна, 2001, с. 98). Дослідниця наголошує на тому, що у творчості Лесі Українки час набуває цінності людського досвіду, пам'яті та історії.

Концепт вічності, що існує на противагу концепту минушого лінійного часу, у драматургії Лесі Українки програється через ідею вічного відродження, що можливе лише у рамках циклічного часу, а у випадку літератури модернізму – часу міфологічного. Звернення саме до такого концепту часу, на думку Я. Поліщука, є характерною рисою філософії та художньої естетики модернізму. Учений стверджує, що у сприйнятті часу література початку ХХ ст. наближується до фольклору і міфології: «Минулі події

відтворюються не у площині “колись, у певний час” та “десь, у певному місці”, але “завжди” і “скрізь» (Поліщук, 2002, с. 216). Можемо спостерегти, що у драматургії Лесі Українки модель історичного/лінійного і циклічного/міфологічного часу розподіляються наступним чином: лінійний час, головню, наявний у текстах з культурної історії людства («Три хвилини», «Бояриня», «Руфін і Прісцілла»), тоді ж як циклічний час характерний для драматичних творів, побудованих на міфологічних сюжетах («Лісова пісня», «Вавилонський полон», «Кассандра» та ін.).

Аналіз міфологічного часу у драматургії Лесі Українки наводить на думку про впливи східної філософії, яка також була одним із джерел інспірації етики й естетики модернізму. Ідея вічного відродження у письменниці розкривається через принцип реінкарнації, запропонований філософією Сходу. Ідея реінкарнації полягає у здатності безсмертної сутності живої істоти народжуватися знову і знову, щоразу вдосконалюючись. Під такою живою сутністю філософи часто розуміли душу, «божественну іскру», інколи людський дух. У творчості Лесі Українки найяскравішим виявом вічного повернення з погляду ідеї реінкарнації є драма-феєрія «Лісова пісня». Її герої, пройшовши шлях випробувань, переживають містичний акт нового народження. Спершу Лукаш, який втратив людську сутність і перетворився на вовкулаку, знову віднаходить душу. Народження душі супроводжується у нього переходом на вищий щабель розуміння світу. Так само Мавка, вмерши для світу земного, відроджується душею до життя вічного. І Лукаш, і Мавка, наче давньогрецькі боги, вже перебувають по той бік часу:

Мавка:

*О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попільець
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець.*

(Лєся Українка, 2021, т. 3, с. 328)

У контексті міфологічного часу Лєся Українка переосмислює й концепт «ідеї». Вічне життя ідеї стає у письменниці точкою дотику лінійного і циклічного часу. Людина належить часу лінійному, історичному, тоді ж коли її дух, що живиться ідеями, спроможний жити вічно. Вмерти заради ідеї – в авторській концепції часу набуває семантики перемоги над смертним часом. Цей лейтмотив можна вважати наскрізним для драматичних поем «Три хвилини» та «У пущі». Жірондист («Три хвилини») проголошує вічність ідеї, що здатна, мов фенікс, народжуватися із попелу, відроджуючи й пам'ять про тих (а значить і їх самих), у чийх грудях вона жила раніше. Річард Айрон («У пущі») вкладає свою безсмертну душу у мистецький витвір, жіночу фігурку. Перебуваючи на порозі фізичної смерті, він вручає свій твір італійському другу і просить його:

Річард Айрон:

*Візьміть сю «мрію», хай вона іде
в святу країну, що її зродила.
Не хочу я загинути з душею.
Візьміть її, постановіть її
там, де колись мене квітчали лавром,
і всім скажіть: «Се Річарда душа»!*

(Лєся Українка, 2021, т. 3, с. 212)

Венеційська фігурка Річарда Айрона є не лише символом безсмертя людського таланту. Її також можна розглядати як символ вічного життя, уневажнення часу. Аналогічними образами подолання часу, вічного життя, безсмертя людської душі, пам'яті або навіть вічної могутності можуть бути «арфи між вербами» у «Вавилонському полоні»,

єгипетські гробниці у «В дому роботи – в країні неволі», пам'ять про Хадіджу в «Айші й Мохаммеді». Поза тим, не можна оминати увагою й символи часу, що минає. У драматичній поемі «Бояриня» таким символом стає іржа, що має подвійну семантику. З одного боку, це символ деградованого духу, а з іншого – втраченого часу.

Ще цікавіший часовий образ бачимо у драматичній поемі «Адвокат Мартіан». Так, даючи опис адвокатового дому, Леся Українка зазначає: «Посередині круглий ставок без квіток і покрас; коло нього великий соняшний дзигар і менший водяний (клепсідра), там же стовп з почепленою на ньому мідяною дошкою, клеветцем і великою ліхтарнею на гаку» (Леся Українка, 2021 т. 4, с. 10). У цій описовій ремарці маємо сонячний, водяний і акустичний прилади, які вимірюють час, або ж постійно наголошують на часі, а в іншому місці згадано «календар», як ще один пристрій для вимірювання лінійного часу. Головні герої також часто говорять про «короткий час», що швидко минає. У сприйнятті Мартіана час порівняно з долею – минулий і невідворотний. Леся Українка антропоморфологізує час, надаючи йому людських рис, зображує його в образі німого міма, який б'є у дзвін в домі адвоката. Герой говорить про міма, «невмолимого наче доля», його обов'язок стежити: «[...] як тихо пересувається життя, мов тінь на соняшнім дзигарі» (Леся Українка, 2021 т. 4, с. 11). Загалом у драматичній поемі «Адвокат Мартіан» до концепту часу авторка звертається понад десять разів, роблячи його важливим елементом сюжету. Зрештою, час був значущим фактором і її письменницької долі. Леся Українка, мабуть, як ніхто інший з українських письменників, не відчувала ваги часу. Вона завжди була свідомою його ваги у своїй власній життєвій історії. Важливість миті, минулості хвилин, пам'яті для нащадків – це та часова парадигма, у якій авторка намагалася, всупереч хворобі, позиціонувати свою творчу праця.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Осмислення концепту часу у драматургії Лесі Українки відбувається цілком у матриці філософії та художньої естетики раннього європейського модернізму. Виділяємо дві часові моделі, які є характерними для письменниці. Перша модель – час конкретний, в якому щомиті перебуває людина, і час універсальний, який тісно пов'язаний із ідеєю вічності та пам'яті. Друга модель – час лінійний та циклічний, його в естетиці модернізму часто характеризують як міфологічний. Лінійний час наявний у творах на історичні сюжети, натомість циклічний зустрічаємо у творах, заснованих на біблійній тематиці. У контексті часової парадигми письменниця також розробляє концепти «пам'яті» та «вічності», які тісно взаємопов'язані. Пам'ять стає знаком вічності, втіленої в образі «будущини». Водночас концепт «вічності» у драматичних творах Лесі Українки містить ще й семантику вічного переродження, вічного кола народження – смерті – повернення. Таке поглиблене осмислення й художнє втілення категорії часу у художньому тексті ще раз засвідчує геніальність авторського таланту і тонке відчуття духу епохи, а також увиразнює літературознавчу інтерпретацію концепту часу у ранньому модернізмі, що, безперечно, є перспективним напрямом дослідження.

Бібліографічний список

- Бодлер, Ш. 2017. Художник сучасного життя. *Шарль Бодлер, Вальтер Беньямін. Паризький сплін*. Есе. Переклад з фр. та нім. Романа Осадчука. Київ: Клубук. с. 139–193.
- Копистянська, Н., 2008. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львівського університету*. 44(1), с. 219–229.
- Леся Українка. 2021. *Зібрання творів: У 14 томах*. Київ.
- Малютіна, Н. 2001. Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу «Три хвилини». *Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць*. Х. Рівне, с. 97–102.

- Поліщук, Я. 2002. *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Assmann, A., 2015. *Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.

References

- Assmann, A. 2015. *Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Bodler, Sh. 2017. Khudozhnyk suchasnoho zhyttia [An artist of modern life]. *Sharl Bodler, Valter Benjamin. Paryzkyi splin. Ese*. Translated from French and German Romana Osadchuka. Kyiv: Komubuk, s. 139–193.
- Kopystianska, N. 2008. Chas / khudozhnii chas: do pyttannia pro istoriiu poniattia i termina [Time / artistic time: to the question of the concept and term history]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*, 44(1), s. 219–229.
- Lesia Ukrainka. 2021. *Zibrannia tvoriv: U 14 tomakh* [Collection of works: In 14 volumes]. Kyiv.
- Maliutina, N. 2001. Filosofiia chasu v ekzystentsiinomu prostori dramatychnoho dialohu «Try khvylyny» [The philosophy of time in the existential space of the dramatic dialogue "Three minutes"]. *Ukrainskyi modernizm zi stolitnoi vidstani. Aktualni problemy suchasnoi filolohii. Literaturoznavstvo. Zbirnyk naukovykh prats*, X. Rivne. s. 97–102.
- Polishchuk, Ya. 2002. *Mifolohichniy horyzont ukrainskoho modernizmu* [Mythological horizon of Ukrainian modernism]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV.

L. Demska-Budzuliak

SEMANTICS OF TIME IN LESIA UKRAINKA DRAMATURGY

Abstract. *The article examines the understanding of the category of time by modernist philosophy and art and its representation in artistic texts. For the first time the ancient Greeks turned to the development of the category of time in different planes - philosophical, artistic, aesthetic. The philosophy of modernity rethinks the category of time and creates two models of time in culture and art. Both models have their own system of images and metaphorical language. This enriches the semantics of time. We distinguish two models of time proposed by modernist art. The first model describes metaphysical and real time by using the concepts of eternity and the moment and offering two mythological images: Kronos, as the embodiment of universal, abstract time, and Kairos, which symbolises a specific time, each moment of human life. Metaphysical time is embodied in the images of the seasons (summer, winter, spring), of the day (day, night), of all that has a tendency to constant recurrence and existence. Real time includes that which cannot recur (moments, periods of human life, years). The first model of time works with numerous images of eternal youth and the ephemerality of life. The second model of time is linear / historical and cyclical / mythological time. Mythological time is viewed through the idea of eternal rebirth or reincarnation, which is inspired by Eastern philosophy. The dramatic work of Lesya Ukrainka, a leading representative of early Ukrainian modernism, is no exception in terms of the new approach to the category of time. The concept of time in Lesya Ukrainka's dramaturgy is considered according to the philosophical and aesthetic paradigm of early European modernism. The author turns to both models of time and offers her own semantic solutions. The time models are distributed as follows: linear / historical time is present in texts on the cultural history of mankind ("Three Minutes", "Boyarynia", "Rufin and Priscilla"), while cyclical / mythological time is inherent in dramatic works based on mythological plots ("Forest Song", "Captivity of Babylon", "Cassandra"). The writer also considers the concepts of memory and eternity in time-related models. The memory that lives in future generations becomes a sign of eternity. At the same time, the concept of eternity, despite belonging to universal time, also contains the semantics of rebirth, of the eternal circle of birth – death – return.*

Key words: *modernism, temporal models, linear time, mythological time, memory.*

УДК 82-9

О. В. Євмененко

ORCID:0000-0002-6602-1176

І. В. Мельничук

ORCID:0000-0002-5146-9453

УКРАЇНСЬКА ДУМОВА ТРАДИЦІЯ У ФОКУСІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ НАУКИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: КИЇВСЬКА НАУКОВА ШКОЛА

У статті аналізується науковий матеріал досліджень Іваном Єрофеївим української думової традиції, схарактеризовано, зокрема, методологію, особливості роботи з джерельною базою, з варіантним матеріалом, класифікація за основними мотивами тощо. У фокусі уваги – друга за значущістю фольклористична розвідка науковця «Крым в малорусской народной поэзии XVI-XVII в., преимущественно в думах», присвячена пам'яті професора Володимира Антоновича. Дослідницька діяльність фольклориста аналізується в контексті наукових пошуків Київської наукової школи початку ХХ століття.

Ключові слова: думи, фольклористика, Київська наукова школа, Іван Єрофеїв

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-80-86

Постановка проблеми. У першому десятилітті ХХ століття українська фольклористика зазнала значних втрат – пішли з життя такі блискучі вчені Київської школи, як М. Дашкевич, В. Антонович, П. Житецький. Унаслідок соціально-історичних катаклізмів початку століття трагічно загинули одні й емігрували інші науковці, в двадцятих роках раптово втратила свого світоча і натхненника М. Сумцова Харківська школа фольклористики. Проте наукові пошуки на теренах фольклористики продовжують талановиті учні Київської школи, серед яких визначне місце посідає постать дослідника Івана Єрофеїва, який відзначився, зокрема, як дослідник такого оригінального і досить складного жанру української народної поезії, як думи. Тому **актуальною** бачиться спроба аналізу наукового матеріалу досліджень Івана Єрофеїва з точки зору характеристики методології, джерельної бази, роботи з варіантним матеріалом, і в контексті фольклористичної діяльності Київської наукової школи.

Аналіз основних досліджень. Окремі аспекти вітчизняних академічних фольклористичних шкіл в царині науково-теоретичної, методологічної, практично-експедиційної діяльності висвітлені у працях М. Дмитренка (Дмитренко, 2008), Л. Козар (Козар, 2016), М. Вовк (Вовк, 2011) та ін. Проте відомості про власне діяльність Івана Єрофеїва обмежуються біографічними довідками в «Шевченківському словнику» (1973), «Українській літературній енциклопедії» (1990) та «Енциклопедії українознавства» (1993).

Мета статті. Здійснити аналіз наукового матеріалу досліджень Іваном Єрофеївим української думової традиції, схарактеризувавши методологію, особливості роботи з джерельною базою, з варіантним матеріалом, розглянути студії фольклориста в контексті діяльності Київської наукової школи.

Завдання дослідження. Проаналізувати статті Івана Єрофеїва «Українські думи та їх редакції» (Єрофеїв, 1909), (Єрофеїв, 1910), «Крым в малорусской народной поэзии XVI-XVII в., преимущественно в думах» (Єрофеїв, 1908); з'ясувати методологічні засади науковця-фольклориста, специфіку роботи з джерелами, варіантним матеріалом; визначити роль і місце досліджень Івана Єрофеїва в контексті діяльності Київської

наукової школи початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ століття в українській фольклористиці працювала ціла когорта видатних вітчизняних вчених школи В. Антоновича – М. Сумцов, В. Доманицький, П. Житецький, Б. Грінченко, М. Петров, К. Михальчук, І. Огієнко, С. Маслов, І. Стешенко. У складі філологічної секції Київського наукового товариства, очолюваної професором В. Перетцом, розпочинав фольклористичну діяльність і молодий учень М. Дашкевича Іван Єрофеїв. Можна з упевненістю твердити, що саме Микола Дашкевич мав вплив на становлення Єрофеїва-фольклориста. Саме він – літературознавець, історик, учень В. Антоновича, професор Київського університету, дійсний член Петербурзької АН, дослідник українських дум, спрямував наукові пошуки талановитого студента. Результатом таких студій стала праця «Українські думи і їх редакції», надрукована у Записках Українського наукового товариства (1909-1910 р.) з посвятою: «Пам'яті незабутнього навчителя, академіка Миколи Дашкевича присвячує автор».

Завершувати свої студії над українськими думами, розпочаті 1907 року в Києві, Єрофеїву довелося вже наступного року в Сімферополі, де, обіймаючи посаду вчителя гімназії, він бере активну участь у діяльності Таврійської ученої архівної комісії. Того ж року в «Известиях Таврической Ученой Архивной Комиссии» молодий вчений виступає з публікацією статті «Крым в малорусской народной поэзии XVI-XVII в., преимущественно в думах», присвяченій пам'яті професора В. Антоновича.

Стає очевидним, що підґрунтям для розвідки послужила попередня праця дослідника – «Українські думи і їх редакції». У новій роботі порушувалося коло проблем, пов'язаних із віддзеркаленням в уснопоетичній традиції одного з найтрагічніших і найгероїчніших періодів в історії України – доби національно-визвольних змагань народу, його боротьби за державність проти численних зовнішніх ворогів. Питання взаємовідносин українців з їх грізним мусульманським сусідом потрактовується тут крізь призму саме народнопоетичного сприйняття та із залученням широкого масиву історіографічного матеріалу.

Історія українсько-кримських взаємин має давні традиції, оскільки степовий пояс на півдні служив широким шляхом з Азії до Європи, що ним постійно просувалися різні кочові орди. Спочатку кримські татари поводитися доволі миролюбно: виснажені внутрішньою боротьбою, вони мріяли лише про мирне скотарське життя. При хані Хаджи Девлет-Гіреї, що правив Кримом тридцять дев'ять років, стосунки між слов'янами і татарами зміцнилися настільки, що можливим стало навіть укладання торговельних угод. Так продовжувалося лише до 1448 р. У цей час кримський юрт втрачає свою незалежність, і Менглі-Гірей змушений був визнати себе васалом турецького султана. З того часу татари стають головними постачальниками ясиру Оттоманській Порті. Для татар, які вели кочовий спосіб життя, мало займалися торгівлею і ремеслами, постачання християнських невільників для багатих, ледачих і хтивих турків стало найголовнішим джерелом збагачення. Заохочена успіхом загарбницького походу Менглі-Гірея в Київ 1482 року, татарська орда почала здійснювати регулярні набіги на українські терени, зчаста – двічі-тричі на рік. Україна на той час опинилася у складному становищі: поляки, турки і татари були її зовнішніми ворогами, а зсередини сили підривалися унією і непорозуміннями з-поміж козацтва.

І. Єрофеїв зауважує, що всі відомі українські фольклористи – від М. Цертелєва і М. Максимовича до В. Антоновича та М. Драгоманова – констатують історичний характер народної поезії XVI-XVII століть, основу якої складали думи та історичні пісні. Ці твори, що відображали горе українського народу внаслідок спустошливих набігів турецько-татарських завойовників, в історичному аспекті були прокоментовані їх збирачами – В. Антоновичем та М. Драгомановим. Праця Єрофеїва, як, власне, і попереднє його дослідження, була спробою фольклористичного аналізу пісенного та

думового матеріалу. При цьому осмисленню історичного підгрунтя уснопоетичних зразків приділялося значно менше уваги.

У нарисі висвітлюються переважно найхарактерніші мотиви українських дум та історичних пісень, що відображали стосунки двох ворожих сил – козацтва та мусульманського світу. Проте цю роботу не можна вважати поверховою, оскільки до аналізу було залучено велику кількість спорадично осмисленого фольклорного матеріалу – численні варіанти творів, вітчизняні та польські історіографічні джерела. Основну ж увагу приділено тут думам.

У першій частині, використовуючи матеріал попередньої роботи, І. Єрофеїв подає перелік дум турецько-татарського циклу з усіма відомими на той час варіантами. До вищезначеної групи зараховується: «Дума про знищення бурею турецького корабля», «Плач невільників у турецькій неволі», «Втеча трьох братів з Азова», «Дума про Самійла Кішку», «Дума про Марусю Богуславку», «Двох братів-невільників пісня», «Смерть Федора Безрідного», «Смерть трьох братів біля річки Самарки», «Івась Удовиченко Коновченко», думи чітко окресленого побутового характеру («Дума про брата і сестру», «Прощання козака з сестрами»), а також ті, походження яких у попередніх студіях визнавалося сумнівним («Дума про сокола», «Іван Богуславець, гетьман запорозький»).

Розглянувши зміст цих дум та близьких до них за мотивами пісень, Єрофеїв вдається до конкретних узагальнень. Кримські татари і турки майже у всіх піснях кваліфікуються як вороги України, що діють спільно, тому Крим асоціюється із Турцією, а неволя кримська – з турецьким ярмом. Кримська топографія, за спостереженням дослідника, має у фольклорі специфічний характер: трапляється надзвичайно мало вказівок на конкретну місцевість. Виринають здебільшого згадки про степи Азовські (Озовські), місто Азов (у думі про втечу трьох братів), про річку Самарку, що тече Херсонщиною. Щодо власне кримських топонімів, то згадується «пристані Козловські», Козлов (теперішня Євпаторія) й острів Тендра. Назва найголовнішого пункту торгівлі невільниками – Кафа – як правило, опускається, адже з цієї твердині вже не було вороття до «християнського світу». Частіше згадується Царгород, «землі Орабські» – уособлення подальшої долі невільника. У деяких творах збереглися назви селищ, на які здійснювали напади мусульманські завойовники. За ними можна визначити ті регіони, де татарські напади особливо дошкуляли мирному населенню: Київщина, Поділля, Волинь, Холмщина, Полісся, Чернігівщина. Топонім «Крим» І. Єрофеїву вдалося віднайти тільки в одній пісні, однак невелика кількість згадок конкретних назв компенсувалася високим рівнем художності описів південноруських і кримських степів, Чорного моря, невільницьких каторг.

У загальних рисах схарактеризовано й групу пісень про татарські наїзди та звияжні козацькі виступи проти невірних у степу. Простори до Чорного моря, де знаходилася Січ, береги Міусу, Самари, Кагальника, терени від Дону до Бугу здавна були головною ареною козацьких битв. Степова війна з татарами стала для козаків справою буденною, що й зумовило появу такої кількості пісень на цю тему. Степові битви з татарами зображуються і в думах про Івася Удовиченка Коновченка, козака Голоту, кошового Сірка тощо. Дві останні були випущені Єрофеївим з поля зору. Широко відомі також пісні про морські походи козацького війська. У XVII столітті Запорожжя, користуючись ослабленням політичних позицій Турції, що тоді була зайнята війнами з Австрією та Венецією, стало організовувати широкомасштабні походи Чорним морем. Козацький флот нараховував на той час кілька сотень кораблів. У 1606 році запорожці здобули Варну, у 1614 – перепливали Чорне море, що було надзвичайним досягненням для невеликих козацьких кораблів, і зруйнували малоазійські міста Синоп і Трапезунд. У наступні два роки було зруйновано передмістя Константинополя, потоплено у гирлі Дунаю турецький флот і здобуто головний центр работоргівлі – Кафську фортецю. Тема морських походів не знайшла відгуку у роботі І. Єрофеїва, хоч найгрунтовніші студії

присвячено саме «Думі про бурю на Чорному морі», яка цитується й у цій праці. Слід зауважити, що діяльність гетьмана Зборовського, що фігурує в численних варіантах цієї думи, припадає саме на роки козацької активності у водах Чорного моря.

До найчисленнішої групи турецько-татарського циклу Єрофеїв відносить, у першу чергу, пісні про татарські набіги і забирання ясиру. Постійного війська нападники не мали, тому для своїх грабіжницьких походів збирали добровольців, яких завжди знаходилося дуже багато. Забирання в полон християн було найголовнішою метою, тому татарські напади рік від року ставали все масштабнішими. Набігали вони, як правило, влітку або взимку. Зимові походи давали змогу уникнути зайвих ускладнень на водних переправах, до того ж, невідковані коні досить легко рухалися по снігу. Літні набіги припадали, в основному, на середину літа, а саме – на час польових робіт, жнива. Такий напад змальовує, скажімо, пісня про Коваленка:

Оглянуться женці – Коваленко йде,

А позад себе орду веде;

Ведуть Коваленка та й улицею,

А зв'язали руки да сирцею (Таланчук та Кислий, 1993, с. 104).

Іноді в пісні з аналогічним сюжетом вплітається моралізаторський мотив: татари – це кара Божа за неповагу до батька-матері, родини й односельців, за недотримання релігійних звичаїв. Так, Коваленка було покарано за недотримання посту, пияцтво та непошану до святої неділі – дня, коли заборонялося працювати. Він же збирає женців в поле, та ще й підганяє їх. Народна поезія зображує напади татар раптовими і жорстокими. Нападаючи на село, вони все, що не можна було забрати, палили, різали, нищили. Усе інше забирали, заарканювали: чоловіків, жінок, дітей, коней, волів, корів, овець, кіз. Не брали тільки свиней, яких заганяли всіх в один хлів і підпалювали. Безжально гнали маси полонених якомога далі в степи, не зупиняючись ні на хвилину, а слабкі та поранені добивалися на місці. Посилаючись на М. Костомарова, І. Єрофеїв наводить також описи татарських нападів з історичних джерел – нотаток Ф. Хартахая, хронік М. Бельського, які цілком збігаються з народнопоетичними версіями:

А в долині бубни гудуть,

Бо на заріз людей ведуть:

Коло шиї аркан в'ється,

І по ногах ланцюг б'ється (Таланчук та Кислий, 1993, с. 99).

Людам зв'язували руки, шикуючи їх у ряди, через ремені протягали довгу палицю, а на шиї полонених накидали мотузок. Тримаючи кінці мотузків, оточували їх цепом вершників і так гнали степом. З усіх категорій невільників найбільше цінувалися жінки, яких називали «білим ясирем» через білі хустки, що ними вони покривали голови. Унаслідок цього в слов'янській пісенній традиції виникає так званий мотив «трьох полонів» – «один полон з жіночками, другий полон з дівочками, третій полон з діточками» – і розподілу здобичі:

Стали кошем під Яришем,

Та взяли сі паювати:

Дівка впала парубкові,

А тещенька зятенькові (Таланчук та Кислий, 1993, с. 105).

Загалом, полонених починали ділити, попередньо тавруючи, вже на татарській території, після перевозу на лівий берег, поблизу урочища Кара-Тебеня. Біля Кінських Вод татари розділялися: ногайці йшли на Кінбурн, кримчаки – на Перекоп.

Центром торгівлі людьми стала Кафа, що з 1475 року належала безпосередньо Турції. Великі невільничі ринки були також у Бахчисараї та Хазлеві (слов'янська назва – Козлов). Проданих невільників вивозили до Греції, Турції, Палестини, Сирії, Анатолії. Хлопчиків наvertsали в магометанську віру і віддавали в гвардію султана – яничарський корпус. Відступники-ренегати, що «потурчилися», якраз і були найбільш жорстокими до полонених. Тому не дивно, що дітей, навернених силою в мусульманство, козаки вбивали,

справедливо вважаючи своїми ж майбутніми мучителями. Для підтвердження цього Єрофеїв, посилаючись на Костомарова, наводить слова отамана Івана Сірка. Вбиваючи козацьких дітей, що «потурчилися», він говорив: «Пробачте, брати, нам смерть... спить... краще вам передчасно вмерти, ніж жити бусурманами... на наші християнські молоді голови і свою вічну погибель, залишаючись без хрещення» (Єрофеїв, 1908, с. 80). За народним віруванням, Юрія Хмельницького, що перейшов до ворогів, після смерті не прийняла земля, і він тиняється південними степами, де його й бачили чумаки. Дорослих невільників-чоловіків кастрували, таврували лоб та щоки і віддавали на громадські роботи до турецької столиці та інших міст, або зла доля заносила їх на турецькі суда-кадриги (каторги) чи галери. Невільників саджали по п'ять-шість осіб на весло, в проході прогулювався галерний пристав – «баша турецький» з батогом у руках. Спали і їли вони змінами, не залишаючи своїх місць:

*Там много війська понажено,
У три ряди бідних безщасних невільників посаджено,
По два та по три до купи посковано,
По двоє кайданів на ноги покладено,
Сирію сирицею назад руки пов'язано* (Єрофеїв, 1908, с. 81).

Перебування християнських невільників у «темницях кам'яних, цеглою муrowаних» в очікуванні продажу або викупу та галерне рабство породили в думовій традиції численні невільницькі плачі, де детально і високохудожньо змальовуються страждання нещасних. Проте нарікання і прокляття «турецькій каторзі», «тяжкій неволі» тільки ще більше озлоблюють «недовірків»:

*То ті слуги, турки-яничари, добре dbали,
Із ряду до ряду заходжали,
По три пучки тернини і червоної таволги у руки набирали,
По тричі в однім місці бідного невільника затинали;
Тіло біле козацьке молодецьке коло жовтої кості обривали,
Кров християнську неповинно проливали* (Єрофеїв, 1908, с. 80).

Втрата ліку часові, неможливість вирахувати дати надходження великих свят було особливо важким, прикрим для невільників. Так, у думі про Марусю Богуславку в'язні проклинають свою визволительку за те, що вона повідомила їх про прихід Великодня. Полонені визнають за ворожою землею багатство, розкоші, проте ніяка пишнота не в змозі згасити туги християнського невільника за батьківщиною; такою близькою і рідною є вона для українців:

*З тяжкої неволі турецької,
З каторги бусурманської
На тихі води,
На ясні зорі,
У край веселий,
У мир хрещений,
В города християнські* (Єрофеїв, 1908, с. 82).

Захоплення в полон великої кількості людей у татар було звичною справою. Головною метою при цьому було не тільки використання робочої сили невільників, але й отримання за них викупу. Звідси постає мотив викупу у невільницьких плачах. Невільники просять батька та неньку спродати «статки-маєтки», збирати «скарби великі», й робити це спішно, оскільки з турецьких каторг ще можна повернутися, але не тоді, коли тебе продадуть «за Червоное море в Орабську землю». Дорого обходилася Україні зла «неволя бусурманська», тому угоди, що уклалися з Кримом та Турцією, ставили неодмінною умовою припинення захоплення ясиру татарами і турками. На муки християн у мусульманській неволі козаки відповідали жорсткою помстою. Так, польські хроніки Бельського свідчать, що козаки, увірвавшись 1575 року до Криму, все палили і руйнували, нікого не залишаючи живими, навіть дітей саджали на кіл. Проте Єрофеїву не слід було апріорі ставитися до польських історичних джерел, адже вони завжди

відзначалися тенденційністю в атестації українського козацтва, зображуючи його виключно кривавим монстром.

Висновки та перспективи. І. Єрофеїв вибудовує своє дослідження виключно на аналізові думової традиції та історичних пісень більш давнього походження, де відтворюються узагальнюючі картини тогочасної дійсності в типових образах, поза зв'язком із конкретними особами чи подіями. При цьому із поля зору випадає група пісень, що зображує перемоги козацького війська над турками і татарами у часи національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького. Як відомо, гетьман намагався забезпечити незалежність України через зв'язки з іншими державами, і на першому місці стояла спілка з Кримом. Протекторат Оттоманської Порти розв'язував українцям руки на західних кордонах, у боротьбі з Польщею. Дослідження пісень цієї групи дало б цікавий матеріал для з'ясування фольклорних концепцій щодо ставлення українського народу до зовнішньої політики Хмельницького, скерованої на спілку з мусульманськими державами. Можна було б (для створення виразної картини стосунків українців з мусульманським світом) залучити до аналізу й групу дум, згадану на початку роботи, а не обмежуватися лише констатацією факту їх існування. Таким чином, на фактичному матеріалі, яким володів автор, могло постати ґрунтовне дослідження народної поезії так званого турецько-татарського циклу.

Бібліографічний список

- Вовк, М., 2011. Київська академічна фольклористична школа: здобутки і перспективи. *Естетика і етика педагогічної дії*. Збірник наукових праць. 1. Київ, Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, с. 149–159.
- Дмитренко, М., 2008. *Українська фольклористика: акценти сьогодення. Розвідки, статті*. Київ: Видавництво «Сталь», 2008.
- Єрофеїв, І., 1908. Крым в малорусской народной поэзии XVI–XVII вв. преимущественно в думах. *Известия Таврической ученой архивной комиссии*, 42, с. 73–87. Симферополь.
- Єрофеїв, І., 1910. Українські думи і їх редакції. *Записки Українського наукового товариства в Києві*. Київ, кн. VII. С. 17-64.
- Єрофеїв, І., 1909. Українські думи і їх редакції. *Записки Українського наукового товариства в Києві*. Київ, кн. VI. С. 3-17.
- Козар, Л., 2016. Київська громада, часопис «Киевская старина» (1882–1906) і українська фольклористика. *Міфологія і фольклор*, 3–4(21), с. 61–72.
- Таланчук, О. М. та Кислий Ф. С. (упор. та прим.), 1993. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія. Київ: Либідь. 432 с.

References

- Dmytrenko, M., 2008. *Ukrainska folklorystyka: aktsenty sohodennia. Rozvidky, statii. [Ukrainian folkloristics: today's accents. Intelligence, articles.]*. Kyiv: Vydavnytstvo «Stal», 2008. 236 p. (in Ukrainian).
- Kozar, L., 2016. Kyivska hromada, chasopys «Kyevskaia staryna» (1882–1906) i ukrainska folklorystyka. [Kyiv Society, «Kievskaya Starina» Magazine (1882–1906) and Ukrainian Folklore Studies]. *Mifolohiia i folklore*, 3–4(21), p. 61–72. (in Ukrainian).
- Talanchuk, O. M. and Kyslyi, F. S. (Upor. ta prym.), 1993. Heroichniyi epos ukrainskoho narodu, 1993. [The heroic epic of the Ukrainian people]. Khrestomatiia. . Kyiv: Lybid. (in Ukrainian).
- Vovk, M., 2011. Kyivska akademichna folklorystychna shkola: zdobutky i perspektyvy. [The Kyiv academic science-folk school: achievement and the perspective]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*. Zbirnyk naukovykh prats. 1. Kyiv, Poltava: PNPУ imeni V. H. Korolenka, p. 149-159. (in Ukrainian).

- Yerofeiv, I., 1908. Krym v malorusskoy narodnoy poezii XVI–XVII vv. preimushchestvenno v dumakh. [Krym in Little Russian folk poetry of the XVI–XVII centuries. mainly in dумы]. *Izvestiya Tavricheskoy uchenoy arkhivnoy komissii*. Simferopol. № 42. P. 73–87. (in Russian).
- Yerofeiv, I., 1909. Ukrainski dumy i yikh redaktsii.[Ukrainian Dumas and their versions] *Zapysky Ukrainskoho naukovooho tovarystva v Kyievi*. Kyiv, kn. VI. P. 3–17. (in Ukrainian).
- Yerofeiv, I., 1910. Ukrainski dumy i yikh redaktsii.[Ukrainian Dumas and their versions] *Zapysky Ukrainskoho naukovooho tovarystva v Kyievi*. Kyiv, kn. VII. P. 17–64. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 16.12.2022.

O. Yevmenenko, I. Melnychuk

THE TRADITION OF UKRAINIAN DUMAS IN THE FOCUS OF FOLKLORE SCIENCE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: KYIV SCIENTIFIC SCHOOL

The article analyzes the scientific material of Ivan Erofeiv's researches on the tradition of Ukrainian Dumas, characterizes the methodology, peculiarities of work with the source base, with variant material, classification by main motifs, etc. The focus is on the second most important folkloristic research of the scientist "Crimea in the Little Russian folk poetry of the XVI-XVII centuries, mainly in Dumas", dedicated to the memory of Professor Volodymyr Antonovych. The research activity of the folklorist is analyzed in the context of the scientific research of the Kiev scientific school at the beginning of the 20th century.

In the first decade of the 20th century, Ukrainian folkloristics suffered significant losses - such brilliant scholars of the Kyiv school as M. Dashkevich, V. Antonovych, P. Zhitetskyi passed away. As a result of the socio-historical cataclysms of the beginning of the century, some scientists tragically died, and others emigrated. However, scientific research in the field of folkloristics is continued by talented students of the Kyiv School, among whom the figure of researcher Ivan Yerofeiv, who distinguished himself, in particular, as a researcher of such an original and rather complex genre of Ukrainian folk poetry as Dumas, occupies a prominent place.

The basis for the scientific research "Crimea in the Little Russian folk poetry of the XVI-XVII centuries, mainly in Dumas" was the previous work of the researcher "Ukrainian Dumas and their versions". In the new work, a range of problems related to the reflection in the oral poetic tradition of one of the most tragic and heroic periods in the history of Ukraine is the era of the national liberation struggle of the people, its struggle for statehood against numerous external enemies was raised. The question of the relationship between Ukrainians and their formidable Muslim neighbor will be interpreted here through the prism of folk poetic perception and with the involvement of a wide array of historiographical material.

The essay highlights mainly the most characteristic motifs of Ukrainian dumas and historical songs, which reflected the relationship between two hostile forces which are the Cossacks and the Muslim world. However, this work cannot be considered superficial, since a large amount of sporadically conceived folklore material was involved in the analysis namely numerous versions of works, domestic and Polish historiographical sources.

I. Erofeiv builds his research exclusively on the analysis of dumas and historical songs of more ancient origin, where generalizing pictures of that time reality are reproduced in typical images, without connection with specific persons or events. Simultaneously, a group of songs depicting the victories of the Cossack army over the Turks and Tatars during the national liberation war under the leadership of Bohdan Khmelnytskyi falls out of sight. The study of the songs of this group would provide interesting material for elucidating folklore concepts regarding the attitude of the Ukrainian people to Khmelnytskyi's foreign policy aimed at alliance with Muslim states.

Key words: *Dumas, folkloristics, Kyiv Scientific School, Ivan Erofeiv*

УДК 821.161.2–3.09

П. О. Климухіна

ORCID: 0000-0002-7482-0955

І. В. Кропивко

ORCID: 0000-0002-9648-8340

ДЕМОНОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Ю. ВИННИЧУКА «АПТЕКАР»

У статті проаналізовано використання Юрієм Винничуком у романі «Аптекар» образів народної демонології, зокрема відьми, чорта та інших. Виявлено ключові фактори характеротворення міфічних персонажів. Окреслено авторські набутки Ю. Винничука в зіставленні з фольклорно-казковою традицією. Письменник відходить від зображення персонажів українського фольклору. За допомогою розширення бекграунду, діалогів, вибудовування соціальних зв'язків фантастичні герої в романі нормалізуються, навіть побутовізується. Своєрідність роману «Аптекар» полягає в поєднанні реального з фантастичним, наданні колоритності, самотності демонічним образам в оригінальному авторському їх прочитанні.

Ключові слова: демонологічні образи, фольклор, чорт, відьма, Юрій Винничук.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-87-95

Постановка проблеми в загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Юрій Винничук – укладач не лише книги «Міфи та легенди українців», а також кількох збірок готичної української літератури, збірки літературних казок «Зачароване місце», і тому добре знайомий зі специфікою використання демонологічних образів письменниками в різні літературні періоди. Цей багаж знань він активно використав і доповнив у своєму романі «Аптекар» (2015), населивши його міфічними образами. Автор не вдається до повторення вже відомого. Натомість, спираючись на стереотипні народні уявлення про чорта й відьму, він переінакшує образи, наділяє їх цілком людськими рисами, оновлює мотиви поведінки, зрештою, творить власний міф, власну інтерпретацію української фольклорної традиції. І якщо в класичній літературній казці романтичного періоду образи народної демонології виступають як допоміжний засіб розгортання сюжету, як метафоричний елемент, що лише увиразнює історії людей реальних, то Ю. Винничук робить своїх демонологічних персонажів повноцінними, добре прописаними, з власними мотиваціями та почуттями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ю. Винничука можна вважати класиком сучасної української літератури. Його проза легка, іронічна й водночас інтелектуально насичена. Проза для літературного гурмана. Відповідно про роман «Аптекар», який побачив світ 2015 року, сказано багато, але думки критиків нерідко кардинально відрізняються: від повного несприйняття (Сороченко, 2016) до тотального захоплення (Ковальчук, 2016). Так само розмаїті аспекти дослідження роману: питання жанрової природи (чи це історичний, псевдоісторичний, аісторичний роман чи роман як гра з жанровими канонами), роль мови у витворенні художнього світу тощо (Літвинчук, 2016; Ціхоцький та Боросовська, 2021; Чернюк, 2016), а подеколи зовсім несподівані аспекти, як-от медичні описи в романі (Буда, 2019). Водночас про демонологію окремого дослідження немає, хоч у багатьох рецензіях, критичних працях принагідно трапляються окремі зауваження, частина з яких досить влучна. Наприклад, О. Ковальчук спостеріг новаторство Ю. Винничука в тому, що «чорт-піжон – це норма, чорт-пророк – це вже цікавіше» (Ковальчук, 2016). Ярина Королюк проводить паралель між ключовими демонічними образами чорта й відьми в романі з його жанровою специфікою. Зокрема, говорить про іронізування автора з цього приводу з огляду на його фразу про те, що «не може бути історичним роман, у якому діють чорти і відьми» (Королюк, 2015). На що цілком резонно зауважує: «Але для людей, які жили в ту епоху, усе те, що описане в романі, було реальністю. Вони вірили у чортів і відьом. Вони їх бачили і з ними спілкувалися. Ну, не можуть брехати такі поважні отці церкви, які навіть занотували усі свої контакти з нечистою силою. Отже, якщо писати історичний роман про

середньовіччя, то неможливо оминати чортів, яких бачили усі наші отці церкви. Не можна також оминати й духів, сумлінно занотованих у міських хроніках» (Корольок, 2015). Тетяна Петренко дуже стисло окреслює відношення роману до класичної української літературної демонології: «Чортівня, але іншого гатунку» (Петренко, 2015). Її трактування образу чорта теж оригінальне, позаяк його прототипом критикина називає самого Ю. Винничука: «В «Аптекарі» є один всюдисущий другорядний персонаж, який все знає і повсюди встряє. Це чорт Франц, за постаттю якого, дуже хочеться припустити, ховається постать самого автора» (Петренко, 2015).

Актуальність дослідження зумовлена як оригінальною міфотворчістю Юрія Винничука, зокрема в романі «Аптекарь», в якому автор звернувся до образів української демонології як факту середньовічної національно-європейської міфології, так і загальним інтересом науковців до міфокритики та міфологічного дискурсу в полі української літератури. А. Гурдуз у монографії «Міфологізм та міфопоетична парадигма літературного твору» звертає увагу на роль міфотворчого складника в літературному процесі та апелює до праць, у яких ідеться про потребу міфу в кожній національній культурі, зокрема модерній (О. Забужко), про непересічність ролі міфокритики та «необхідність альтернативної модерної міфотворчості, прорив до якої може консолідувати сучасний літературний процес» (Н. Зборовська) тощо (Гурдуз, 2008). Отже, в контексті загального інтересу літературознавців до міфокритики уважаємо доцільним аналіз використання демонологічних образів Ю. Винничуком у романі «Аптекарь». Зокрема, обрані для дослідження демонологічні образи чорта й відьми видаються найпродуктивнішими в ньому.

За **мету** дослідження обрано аналіз особливостей образів народної демонології в романі Юрія Винничука «Аптекарь», а **завдання** – з'ясування їхньої відмінності від традиційного зображення та виявлення художніх прийомів, застосованих для формування й деталізації образів відьми та чорта.

Виклад основного матеріалу. Образ відьми в романі «Аптекарь» існує в двох вимірах. Це «відьма» в уявленні середньовічної людини (тобто та відьма, на яку ведеться полювання влади й церкви, а саме жінка, запідозрена в чаклунстві) та «відьма справжня», зображена в дії.

Перший тип відьом безпосередньо пов'язаний із певним скепсисом, науковим запереченням можливості існування такої істоти. Крізь призму погляду головного героя твору, лікаря Лукаша, що звик раціоналізувати все побачене як людина «вчена», читач дивиться на жінок, що потрапляють до в'язниці через доноси за чаклунство, та разом із Лукашем розуміє абсурдність цих подій. Закатовані жінки зізнаються у відьомстві, змушені довести власний зв'язок із диявольськими силами, свідчать самі на себе, викладаючи подробиці з відьомського життя. Проте зрозумілим залишається те, що всі ці свідчення даються лише для припинення тортур та наближення страти, яка у випадку ув'язненої «відьми» сприймається полегшенням у зіставленні з допитами: *«Як хочете, аби тортури припинилися, одна з вас має визнати, що то вона спокусила другу. Не має значення, хто це буде. Ви ж бо й так добре знаєте, що вас чекає. Інакше вони не відчепляться. Софія подивилася на мене втомленими очима і прошептала: – Хочу лише одного – вмерти. Гадаєте, якби з вами робили те, що з нами, ви б не призналися, що літали на Лису Гору?»* (Винничук, 2015, с. 137).

Перші тортури, за якими читач спостерігає, коли Лукаш стає тюремним лікарем, відбуваються саме над двома засудженими за відьомство жінками. Тоді автор дає зрозуміти, що ця процедура добре налагоджена, має свої чіткі правила: *«Перші тортури, за якими я спостерігав, були над двома молодими жінками, які займалися з дияволом любов'ю та намагалися причарувати свого пана, в якого служили. Після купелі в річці та після того, як їм влили по десять літрів зимної води в горлянки через спеціальні лійки, обидві призналися у всьому. Животи їм напучнявіли, як у вагітних, я наполіг, аби їх залишили відпочити на сіні, бо вже втрачали свідомість. Вони просилися, щоб їм дали спокійно померти, що вони вже нічого нового не скажуть, але судді і війт вважали інакше, для них картина була ще не зовсім зрозуміла, не ясно, хто кого спокусив на контакти з дияволом...»* (Винничук, 2015, с. 133).

Щоб припинити знущання, жінки визнають провини та мають розказати все, що накоїли як відьми. Вони вигадують історії про свої зв'язки з нечистою силою, спираючись на все, що чули колись про відьом. Їхні розповіді наповнені стереотипними уявленнями. Тут і Лиса Гора, і мазь для мащення голого тіла, і відьомський шабаш: *«Коли мене одружили з дияволом, я на Лису Гору їздила гола в кареті, в якій була кобиляча голова. Тоді дала мені Будельська для мащення голого тіла мазь, яку я на печі ховала. А ще порошок дала і казала, аби я його посипала там, куди пан ходить, то буде до мене добрий. Двічі я була на Лисій Горі і там з дияволом моїм мала справу.*

Яку справу? – запитав суддя. Шлюбну. Яким чином це відбувалося? Диявол наказав мені нахилитися та опертися долонями і ступнями в землю, бо лише так він міг взяти мене. Його прутень був зимний, як лід. Коли він проник в мене, то відразу вивергнув зимне смердюче сім'я. А потім звелів мені спілкуватися шлюбно з усіма чоловіками, які там були. Він дав знак, і смолоскипи загасили. Тоді уже всі перемішалися й мінялися жінками, і мене брав, хто хотів» (Винничук, 2015, с. 137).

Присутні на катуванні прагнуть подробиць діянь «відьом», недолуго виправдовуючи свій інтерес: *«Я мав на увазі прийдешні покоління. Вони мусять мати повну картину злочинства» (Винничук, 2015, с. 134).* Зрозуміло, що такі допити не рідкість для цих людей, оповідачем не вказано, але відчувається, що судді отримують задоволення від почутого або намагаються дізнатися більше про міфічний світ, якого бояться та не розуміють, все таємне видається їм ворожим і небезпечним.

Автор із документальною точністю описує процедуру тортур над ув'язненими. Абсолютно реалістично виглядає «устав», за яким судять чаклунок. Судді у своїх книгах мають чіткі вказівки на будь-який випадок, через що в читача складається враження історичної достовірності: *«Признання треба брати водою, оцтом, вливанням олії в горло, смаруванням сіркою, смолою, гарячою солониною, голодом, великою спрагою, прикладанням на пуп миші, шершнів чи інших комах, котрих накривавсь ізверха слоїком» (Винничук, 2015, с. 165).*

Другий тип відьом – «справжні». Читачу пропонується епізод відьомських оргій на Лисій Горі, котрий змінюється детальним описом побуту відьми, поданим без жодного комізму. Завдяки такому прийому образ відьми постає не фольклорно-комічним, а своєрідним і дуже достовірним: *«Відьма вийшла до комірки, набрала капусти, знайшла чарки, ножа, витягла порепані притрушені золою паляниці й розлізлу цибулю і все те розставила на столі, а чорт нарізав сала і наповнив чарки. Вони цокнулися, відьма випила одним духом і відразу заїла салом, відчуваючи, яка благодать розтікається їй по грудях. Давно уже так не ласувала. Вгамувавши голод та зігрівшись, стара подобріла і вже цілком лагідно дивилися на дідька...» (Винничук, 2015, с. 26).* Стара відьма на ім'я Вівдя зображена відлюдницею. Вона знається на приготуванні чарівного зілля, часто допомагає відвідувачам розв'язати особисті проблеми за винагороду. Автор вимальовує образ відьми-знахарки, мудрої жінки, яка знається на травах і старовинній мудрості, вона ніби уособлює ту відьму, яка від слова «відати».

Вівдя справді знає чорта. Стосунки чорта й відьми – класичний літературний сюжет, що зустрічається в Гоголівській «Ночі перед Різдом», у творах Олекси Стороженка, зокрема в «Чортовій корчмі», «Закоханому чорті» тощо. Юрій Винничук також зображує взаємодію відьми й чорта. Між цими персонажами складаються своєрідні приятельські стосунки. Чорт звертається до відьми за послугами, потім сам допомагає їй. Відьма не прислужує чорту, не віддається йому, вони існують окремо та лише зрідка стикаються. Коли Вівдя потрапляє до в'язниці, саме чорт визволяє її, провівши кризь мур.

Юрій Винничук творить своєрідний український світ згідно з уявленнями про специфіку європейського середньовіччя, ніби стверджуючи єдність української та європейської ментальностей. Однак можна простежити й національну специфіку. Якщо в Європі зазвичай відьмами вважали дуже гарних жінок, то в романі львівські судді, на відміну від інквізиторів, на красу не зважають. Якщо стару Вівдю складно назвати привабливою, то власне краса Рути змушує суддів замислитися: *«Лавники розсілися і всі як один витріщилися на обох відьом, з тим, що для старої вони вдіяли не більше, як хвилику, а відтак уже не зводили очей з Рути. У кожного було на думці одне питання: як вона могла відьмувати?» (Винничук, 2015, с. 183).* Тобто побачивши Вівдю й Руту у катівні, присутні не могли повірити, що відьмою може бути молода, дуже вродлива дівчина Рута, адже в їхньому уявленні відьма має бути потворною або старою жінкою.

Ю. Винничук у романі не оминає також класичної події для епохи гоніння на відьом – випробування на «відьомство», коли жінок кидали у воду й перевіряли, чи будуть вони тонути. Якщо потоне – невинна, якщо спливе – чорт допомагає. Однак автор пояснює незвичні «властивості» відьом із досить сучасної перспективи, а саме законами фізики: *«Відтак, прив'язавши довгого ретязя до пояса, кинули одну й другу у воду. Кат спутав її так міцно, як тільки зумів, ще й перев'язав поділ спідниці. Але чарівниці й не думали тонути, бо вбрані були у кілька спідниць одна поверх другої, не рахуючи сорочки, спідниці надулися і тримали їх на воді на радість міщанам, бо інакше б пропала надія на таке захопливе видовище, як страта. Дівчина не*

тонула, і кат здогадався чому – треба було перев'язати не лише поділ, а так утворилася ще краща повітряна подушка, ніж у старій» (Винничук, 2015, с. 180). На це дійство збирається подивитися цілий натовп охочих, бо страта в середньовічному європейському суспільстві була одним із видів колективних розваг: «Юрба шаленіла, лунали прокльони і лайки, летіли грудки землі й каміння, на кораблях стріляли в повітря з пістолів і несамовито галайкали, під'юджуючи юрбу. Коли витягли нещасних на берег, вояки мушили відтіснити всю ту галайстру, щоб вона передчасно не вчинила самосуду» (Винничук, 2015, с. 180).

Надихаючись прикладами з традиційних літературних творів, Юрій Винничук творить цілу систему існування відьом у реальному світі, він вибудовує соціальні зв'язки між звичайними людьми й чаклунками. Люди одночасно засуджують, ненавидять, радіють стратам і катуванням відьом, проте самі ж часто користуються їхніми послугами. Письменник певною мірою увиразнює різницю між містом і селом, бо до Вівді за «послугами» звертаються селяни, які мають більш міфізовану свідомість за містян, які, своєю чергою, прагнуть до раціонального. За уявленнями Вівді, її відьомство не є чимось богохульним, в катівні вона звертається до Бога: «– Господи, пошли мені швидко смерть, – прошепотіла вона. – Я ж бо, Господи, ніколи від Тебе не відрікалася, хоч і зналася з усілякою нечистю. Я ж бо, Господи, лікувала лише Твоїм Іменем, і Тобі дякувала, і Тебе славилася. Зішли мені свою благодать, нехай помру чимскоріше, бо ж тільки Ти знаєси, що невинна я і ні в чому провини моєї нема» (Винничук, 2015, с. 186). Але до відьми після цього з'являється чорт, щоб визволити її: «Перед старою постав знайомий чорт. – А що? Не сподівалася? Ти тут нечистих кленеш, а хто ж тобі, небозі, допоможе, як не я?» (Винничук, 2015, с. 186).

Отже, відьми в художньому світі роману «Аптекарь» існують поміж силами божественними й демонічними, вони перебувають у складному хитросплетінні добра й зла. Така амбівалентність більше притаманна давнім міфам і фольклору, ніж класичним літературним обробкам демонологічних образів. Ю. Винничук заглиблюється в традицію, при цьому змінюючи її, розширюючи і трансформуючи у зовсім інші виміри. Відьма у Винничука – це складний, багатоплановий образ, не позбавлений як світлого, так і темного забарвлення. Проте можемо зазначити, що частіше автор підкреслює безневинність жінок, звинувачених у відьомстві.

Образ чорта в «Аптекарі» повною мірою розкривається через персонажа Франца. Одразу ж кидається у вічі відмінність від традиційних зображень. У Ю. Винничука чорт має ім'я. До того ж він має власну сюжетну лінію, історію, характер, детально описану зовнішність («худорлявий, стрункий панич, вбраний за німецькою модою у штани, що застібалися під колінами, та в чорні панчохи і мешти з пряжками. Капітан з вилогами сидів на ньому, як влитий. Під чорними тоненькими вусиками грала заводіяцька усмішка, на щоках палали вогнем кудлаті бурці» (Винничук, 2015, с. 63)), соціальні зв'язки та майже роботу: «Така робота. У пеклі, знаєси, кожен має своє заняття. А все ж таки робити фіглі куди веселіше, ніж гібти біля котлів з грішниками. За такого гріховоду-ченчика я дістану цілий місяць вільного» (Винничук, 2015, с. 32).

Окрім «роботи» в пеклі, чорт у Винничуковому світі тримає власну корчму (що відсилає до Олекси Стороженка і його твору «Чортова корчма»). Має чорт і гобі: «Займуся наредити улюбленою справою – укладанням атласу звуків» (Винничук, 2015, с. 66). Атлас звуків – показова деталь, що наводить на згадку про збирачів фольклору. З вуст чорта ідея про атлас звуків звучить дещо нереально, іронічно й метафорично, але водночас говорить про збереження історичної спадщини. Читач, знаючи, що збирання фольклору було популярним гобі серед інтелектуалів, розуміє, що автор позиціонує чорта інтелегентом та істотою з поетичним складом розуму: «Еге ж, такий атлас – то неабияка цінність. Бо так, як співають птахи нині, за років двісті уже не будуть співати. І не будуть пахнути вітром таким, як зараз. І сосна так не скриптиме, як оце зараз у тебе за хатою. І вітер не так завиватиме. І вогонь не так палахкотитиме. І дощ не так лопотитиме. І листя не так. І вода не так. І трава не так. І навіть я за двісті років матиму інший голос» (Винничук, 2015, с. 32). Водночас у цьому відчутно іронізування автора з різних типів ностальгій, що не залежать від історичної епохи. Також специфіку зображення образу Франца можна окреслити як іронію ідентичності (ідеться про різнопланову репрезентацію (Штейнбук, 2017)).

У романі небагато залишається від класичної манери зображення чорта, бо образ народної демонології доповнюється авторським баченням і виростає в повноцінного героя. Про характер Франца дізнаємося з його поведінки. Він кепкує з людей, робить, як і личить чортові, різні дрібні капості, глузує зі священника: «Диявол між нами! Диявол всюди! – раптом підвищив голос

священик, а зовсім поруч хтось тихенько пирснув сміхом, я повернув голову і побачив Франца, що затуляв кулаком вуста» (Винничук, 2015, с. 378); «Тут містяться чудові речі – усі обтинки язиків. Вони гарно збереглися, але подавати їх судді в такому вигляді не годиться. Ось я перекладу у це гарне пуделочко з написом «Плястерки імбиру зацукровані». Як на мене, доволі дотепно» (Винничук, 2015, с. 378). Проте він симпатизує Руті й Лукашеві, за сюжетом навіть рятує останнього від страти в кульмінаційному епізоді роману.

До того ж Франц знається буквально на усьому, він знає потаємні ходи й виходи, як заспокоїти тварин, як читати листи, написані невидимими чорнилами, а також знає минуле й майбутнє всіх і всього. Чорт каже, що 1648 року буде війна, знає про секрет Юліани, яка прикидалась хлопцем, та навіть знає, що існуватимуть феміністки: «– І феміністками, – встряв Франц. – Що ти сказав? – здивувався Йоган. – Якими ще феміністками? – А-а, та це такі чудиська, які з'являться років так за двісті, – засміявся Франц. Йоган кивнув у його бік: – Ви чули? Отакі тепер слуги пішли. Вони деколи знають щось більше за свого хазяїна» (Винничук, 2015, с. 355).

Хоч Франц і був алхіміку доктору Калькбреннеру за слугу, нижчим себе не вважав. Таким його не вважав і «господар». Усі, хто знали про справжню природу цього «чоловіка», ставилися до нього з повагою, зверталися до Франца з проханнями, і він завжди люб'язно допомагав.

Ю. Винничук не пропонує читачам історію походження чи народження чорта, немає в романі також і оцінки його дій, моралізаторства, чим були наповнені традиційні літературні твори, де зустрічався цей образ. Письменник творить яскравого, привабливого персонажа, вже не комічно недолугого, а іронічного. У романі часто саме чорт вказує на недоліки суспільства, що підтверджує сцена в церкві, де чорт спокійно слухає проповідь, чує імена святих, хреститься, і нічого йому від цього не стається. Тобто церква як соціальна система вже втратила божественні сили, що могли б зашкодити нечистому. Отже, чорт Франц, звичайно, є нащадком демонологічних образів класичної української літератури, але створений у вирі авторського міфу Юрія Винничука – він самобутній персонаж, відмінний від своїх попередників.

Крім відьми та чорта, трапляються в тексті й інші демонологічні образи, наприклад Вовкуна: «В темряві засвітилися дві червоні жарини. – Не бійся, – сказала Вівдя, – то Вовкун – вовчий пастух. Здоров був, старе одоробло, – кинула вона в темряву, а звідти озвався густий хрипкий бас: – Здорова й ти будь, стара порхавко. – Вовки твої ситі? – Ситі, ситі, можеш не боятися. Нині добре пообідали на полонині» (Винничук, 2015, с. 68). Зустріч із таким створінням не викликає особливого подиву у Вівді та Руті. Завдяки таким епізодам у романі здійснюється «побутовізація» фантазійних істот.

Інший приклад демонологічних образів – старий чорнокнижник, батько Руті. Образ чоловіка-чаклуна рідко використовувався у традиційній літературі, у Ю. Винничука натомість такий персонаж є. Старий має рідкісні чаклунські книги, вірить у старих богів, приборкує духів: «Рута була свідком, як батько виходив на подвір'я, повертався обличчям до лісу і промовляв заклинання, але промовляв їх не звичним своїм голосом, а якимсь надривним, гаркавим, демонструючи всім своїм тілом, кожним рухом неймовірний імпет, небувалу екстазу, якої ніколи не виявляв деінде...» (Винничук, 2015, с. 37). Його смерть, що зображена на початку твору, так само незвичайна: «Старий чорнокнижник, її батько, вмирав уже так понад місяць, вмирав тяжко, як і належить чаклунам, душа не бажала покидати його тіло і трималася з усіх сил. “Ні Білбог мене не хоче, ні Чорнобог, – зітхав, – ні в Яві для мене місця нема, ані в Наві”» (Винничук, 2015, с. 35). Зрештою, померти старому вдалося лише тоді, коли донька знищила його чаклунську книгу, через що сама мало не загинула від пробудженої темної сили, що прихована в тій книзі.

Ще з одним образом чорнокнижника автор знайомить читача через спогади ката Каспера, пропонуючи історію про тяжку смерть іншого чаклуна: «Пан лежав у домовині, як живий, писок мав бурячковий, вуста вишневі кривилися у посмішці» (Винничук, 2015, с. 178). Містянам не вдавалося поховати пана, з його тілом відбувалися дивні речі, люди боялися цього та покликали ката на допомогу, проте і тому не вдалося відбити мерця в нечистої сили: «Побачив він цілу зграю чорних почвар, що обсіли і труну, і воза, і звисали до самої землі цілими гронами. Кат лупив їх мечем, та це мало що помагало, бо почвар щораз більшало і більшало. – А бодай вас, шкуродери! – гаркнув він. – Забирайте його! Він ваш! Що тут зчинилося! Чорти всією громадою вхопилися за домовину і потягнули її з воза. Чути було, як розначливо кричить покійник, як кидається у домовині, а чорти з реготом і вереском скинули труну на греблю, а тоді й у болото, що тільки чавкнуло» (Винничук, 2015, с. 179). У цій сцені чорти вже не мають такої особистості, як

Франц, це зграя демонів, що прийшли забрати небіжчика, який знався на чаклунстві.

Не забув Ю. Винничук і про такий аспект магічного світовідчуття людини європейського середньовіччя, як алхімія. Вона постає у творі як наука, представником якої є доктор Йоган Калькбреннер. Про цього чоловіка шириться безліч чуток, зокрема, що він займається чаклунством. Аптекарь Лукаш, один із персонажів, на яких переважно сфокалізовано оповідь у романі, ставиться до нього з повагою, бо Йоган – людина вчена, поєднує в собі науковця й новатора, наприклад займається чимось на кшталт сучасної трансплантації органів, за що його і шанує Лукаш. Але також Калькбреннер знається на алхімії та тісно спілкується з чортом Францем, на людях видаючи його за свого слугу. Розмови Калькбреннера й Лукаша подано як спілкування інтелектуалів, розумних людей на протигагу місцевим лікарям з їхніми забобонами та застарілими уявленнями.

Ще одна міфічна істота наявна вдома у Калькбреннера – незвична жінка Амалія: *«панна у довгій шовковій сукні зеленої барви. У пишному рудому волоссі, що спадало хвилями на плечі, білили вплетені квіти латаття, а її великі вуста, здавалося, пили, а не вдихали повітря. Уся вона випромінювала здоров'я і міць, на щоках грали рум'яніці, а перса вражали своїми формами»* (Винничук, 2015, с. 349). Це жінка-голем, створена Калькбреннером з кореню мандрагори. Вона виглядає звичайною, але дуже вродливою. Її образ міфологізує все жіноче. Йоган Калькбреннер, із захопленням розповідаючи про своє творіння, дає власне пояснення жіночій природі: *«Жінки народилися на Місяці, й Місяць керує ними. Місяць володіє ними до останку. До найтоншої волосинки жінка належить йому. Це лише ми – дурні чоловіки – гадаємо, що володіємо жінками і можемо чинити з ними все, що нам заманеться. Ми й не підозрюємо, що є хтось третій. Це він – Місяць. Ми навіть приречені на цей заклятий трикутник: він, вона і Місяць. Що б ми не говорили жінкам, як би ми не клялися в коханні, для них усе це – тільки приємний шелест вуст. І не більше. Бо ними володіє Місяць, якого вони слухають і виконують лише його накази»* (Винничук, 2015, с. 352).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Демонологічні образи, змальовані Юрієм Винничуком у романі «Аптекарь», безперечно, мають зв'язок із літературною традицією. Цей твір є логічним наслідком багаторічної культури використання міфічних персонажів у творах різних жанрів. Як знавець фольклористики та класичної української літератури, Ю. Винничук майстерно влітає давні народні вірування у свій твір про XVII століття, граючи з епохами, влітаючи в давнину сучасні дискурси. Художній світ роману насичений образами української та європейської демонології (чорт Франц, відьма Вівдя, алхімік Калькбреннер, його творіння голем Амалія, чорнокнижники, вовкун, духи та демони тощо). Ці персонажі на диво реалістичні і достовірні, належать різним епохам, культурам і водночас дуже гармонійні. У подальшому варто дослідити метатекстуальний зв'язок між демонологічними образами та образами людей у різних романах Ю. Винничука, а також спосіб, у який за їхньою допомогою автор витворює художній усесвіт своїх творів.

Бібліографічний список

- Винничук, Ю., 2015. *Аптекарь*, Харків: Фоліо.
- Буда, В. А., 2019. Медичні описи у романі Ю. Винничука «Аптекарь», *Мовна комунікація: Наука, культура, медицина: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції 6–7 червня 2019 року*, Тернопіль: ТДМУ «Укрмедкнига», с. 101–104.
- Гурдуз, А., 2008. *Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській прозі про землю кінця XIX – першої третини XX ст.*, Миколаїв: МДГУ ім. П.Могили. Доступно за: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/monograf/20/5.pdf> (Дата звернення 08.12.2022).
- Ковальчук, О., 2015. Смерть у рекламі Винничука. Доступно за: <https://varianty.lviv.ua/30319-smert-u-reklami-vynnychuka> (Дата звернення 28.12.2022).
- Корольок, Я., 2015, Невловимий «Аптекарь». Доступно за: <https://zbruc.eu/node/44767> (Дата звернення 08.12.2022).
- Літвинчук, Т. В., 2016. Локус дому в середньовічному Львові (на матеріалі роману «Аптекарь» Юрія Винничука), *Літературознавчі студії*, вип. 1(2), Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, с. 32–39. Доступно за: http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJR_N&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2

[21P03=FILA=&2_S21STR=Lits_2017_1\(2\)_6](#) (Дата звернення: 08.12.2022).

- Петренко, Т., 2015. Нотатки аптекаря у переддень великої катастрофи. Доступно за: <https://archive.chytomo.com/uncategorized/notatki-aptekarya-u-peredden-velikoi-katastrofi> (Дата звернення 08.12.2022).
- Сороченко В., 2016. Не дуже чудодійний бальзам. Рецензія на роман Юрія Винничука «Аптекарь». Доступно за: <https://independentview.net/2016/08/07/retsenziya-na-roman-aptekar/> (Дата звернення: 08.12.2022).
- Ціхоцький, І. Л. та Боросовська, І. І., 2021. Мова та стиль історичної белетристики Юрія Винничука (на матеріалі ділогії «Аптекарь» і «Сестри крові»), *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика, том 32 (71), вип. 2, ч. 1, Львів, с. 72–76. Доступно за: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/2_2021/part_1/15.pdf (Дата звернення: 08.12.2022).
- Чернюк С., 2016. Комунікаційна ризоматика роману Ю. Винничука «Аптекарь», *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*, Серія: Філологія, Літературознавство, вип. 264, с. 121–126. Доступно за: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2016_276_264_23 (Дата звернення: 08.12.2022).
- Штейнбук, Ф., 2017. Конвергенція топосу ідентичності у сучасній світовій літературі. *Науковий часопис НПУ ім. М.П.Драгоманова*, серія: Філологічні науки, вип. 8, с. 106–112. Доступно за: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/17807/Shteinbuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Дата звернення: 08.12.2022).

References

- Buda, V. A., 2019. Medychni opysy u romanі Yu. Vynnychuka «Aptekar» [Medical descriptions in Y. Vynnychuk's novel «Apothecary»], *Movna komunikatsiya: Nauka, kul'tura, medytsyna: Materialy vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi 6–7 chervnya 2019 roku* [Language Communication: Science, Culture, Medicine: Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, June 6–7, 2019], Ternopil: TDMU «Ukrmedknyga», p. 101–104. (in Ukrainian).
- Chernyuk, S., 2016. Komunikatsiyina ryzomatyka romanu Yu. Vynnychuka «Aptekar» [Communicative rhizomatics of Y. Vynnychuk's novel «Apothecary»], *Naukovi pratsi Chornomors'koho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylyans'ka akademiya»*, Seriya: Filolohiya, Literaturознаvstvo [Scientific works of the Black Sea State University named after Peter Mohyla of the complex «Kyiv-Mohyla Academy», Series: Philology, Literary Studies], vol. 264, pp. 121–126. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2016_276_264_23 (Accessed: 03.01.2023). (in Ukrainian).
- Gurduz, A., 2008. *Mifopoetychna paradyhma v ukrayins'kiy ta zakhidnoyevropeys'kiy prozi prozemyu kintsya XIX – pershoyi tretyny XX st.* [Mythopoetic paradigm in Ukrainian and Western European prose about the land of the end of the 19th – the first third of the 20th century], Mykolaiv: P. Mohyla MSHU. Available at: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/monograf/20/5.pdf> (Accessed: 08.12.2022). (in Ukrainian).
- Koroliuk, Ya., 2015, Nevlovymyу «Aptekar» [The Elusive «Apothecary»]. Available at: <https://zbruc.eu/node/44767> (Accessed: 08.12.2022). (in Ukrainian).
- Kovalchuk, O., 2015. Smert' u reklami Vynnychuka [Death in Vynnychuk's advertising]. Available at: <https://varianty.lviv.ua/30319-smert-u-reklami-vynnychuka> (Accessed: 08.12.2022). (in Ukrainian).
- Litvynchuk, T. V., 2016. Lokus domu v seredn'ovichnomu L'vovi (na materialі romanu «Aptekar» Yuriya Vynnychuka) [The Locus of the House in Medieval Lviv (based on

- the novel «Apothecary» by Yury Vynnychuk], *Literary Studies*, vol. 1(2), Kyiv: Taras Shevchenko KNU Institute of Philology, pp. 32–39. Available at: [http://www.irbisnbnv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJR_N&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=Lits1\(2\)_2016](http://www.irbisnbnv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJR_N&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=Lits1(2)_2016) (Accessed: 08.12.2022) (in Ukrainian).
- Petrenko, T., 2015. Notatky aptekarya u peredden' velykoyi katastrofy [Notes of a pharmacist on the eve of a major catastrophe]. Available at: <https://archive.chytomo.com/uncategorized/notatki-aptekarya-u-peredden-velikoi-katastrofi> (Accessed: 08.12.2022). (in Ukrainian).
- Sorochenko, V., 2016. Ne duzhe chudodiyunny bal'zam. Retsenziya na roman Yuriya Vynnychuka «Aptekar» [Not a very miraculous balm. Review of Yury Vinnychuk's novel «Apothecary»]. Available at: <https://independentview.net/2016/08/07/retsenziya-na-roman-aptekar/> (Accessed: 08.12.2022). (in Ukrainian).
- Shteynbuk, F., 2017. Konverhentsiya toposu identychnosti u suchasniy svitoviy literaturi [Convergency of identity topos in modern foreign literature]. *Naukovyy chasopys NPU im. M.P.Drahomanova*, seriya: Filolohichni nauky [Scientific journal of Dragomanov NPU, series: Philological sciences], issue 8, pp. 106–112.
- Tsihotsky, I. L. and Borosovska, I. I., 2021. Mova ta styl' istorychnoi beletrystyky Yuriya Vynnychuka (na materialy dylohi «Aptekar» i «Sestry krovi») [Language and style of historical fiction of Yuriy Vinnychuk (based on the dilogy «Apothecary» and «Sisters of Blood»)], *Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University*, Series: Philology. Journalism, vol. 32 (71), issue 2, part 1, Lviv, pp. 72–76. Available at: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/2_2021/part_1/15.pdf (Accessed: 08.12.2022) (in Ukrainian).
- Vynnychuk, Y., 2015. *Aptekar* [Apothecary], Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції: 15.12.2022

P. Klymukhina, I. Kropyvko

DEMONOLOGICAL IMAGES IN Y. VINNYCHUK'S NOVEL «APOTHECARY»

The article analyzes the use of images of folk demonology, including witches, devils and others, by Yury Vynnychuk in the novel «Apothecary». The key factors of character formation of mythical characters have been revealed. The author's achievements are outlined in comparison with the folklore and fairy tale tradition. The writer moves away from the depiction of Ukrainian folklore characters. With the help of expanding the background, dialogues, building social connections, the fantastic characters in the novel are normalized, even domesticated. The peculiarity of the novel «Apothecary» consists in combining the real with the fantastic, giving color and identity to demonic images in the original author's reading of them.

Among the images explored in the article are the following: a witch, a devil, a golem woman, a warlock, an alchemist, a werewolf, etc. It was found that the image of the witch is represented by two types. The first type is related to the modern stereotypical idea of the impossibility of the existence of such a being. Through the lens of the gaze of one of the main characters of the work, doctor Lukasz, who as a «scientist» is used to rationalizing everything he sees, the reader looks at women who go to prison due to accusations of witchcraft, and together with Lukasz understands the absurdity of these events. Tortured women confess to witchcraft, are forced to prove their own connection with diabolical forces, testify for themselves, sharing details of the witch's life. The second type of witches are «real» ones. The reader is offered an episode of witch orgies on Lysia Gora, which is replaced by a detailed

description of the witch's life, presented without any comedy. Thanks to this technique, the image of the witch does not appear folk-comic, but original and very authentic. An old witch named Vyvdia is depicted as a recluse, she knows how to make magic potions, and often helps visitors solve personal problems for a fee. The author depicts the image of a witch-healer, a wise woman who knows about herbs and ancient wisdom, and personifies in it the second stereotypical image of a witch, which is related to the etymology of the name. Witch from the word «to know» («vidaty», that sounds similar to «vidma» (witch in Ukrainian)).

The devil is personified by a character named Franz. Its peculiarity is the difference from the traditional depiction of this image in classical Ukrainian literature. Devil Franz appears as a descendant of the demonological images of the romantic tradition in Ukrainian literature, but was created in the vortex of the author's myth of Yury Vinnychuk. He is a unique character, different from his predecessors. It has been found that the devil and the witch are the most productive demonological images in the novel. Other fantastic creatures form a kind of artistic background for them, make their appearance organic. All demonological images are completely woven into the realistic course of events of the work.

The article concludes that the demonological images depicted by Yury Vynnychuk in the novel «The Apothecary» are undoubtedly related to the literary tradition. This work reflects a long-standing culture of using mythical characters in works of various genres. As an expert in folkloristics and classical Ukrainian literature, Y. Vynnychuk skillfully weaves ancient folk beliefs into his work about the 17th century, playing with eras, weaving modern discourses into antiquity. The artistic world of the novel is saturated with images of Ukrainian and European demonology (the devil Franz, the witch Vivdia, the alchemist Kalkbrenner, his creation the golem Amalia, warlocks, werewolves, spirits, demons, etc.). These characters are surprisingly real, believable and incredible, belong to different eras, cultures and at the same time are very harmonious.

Key words: *demonological images, folklore, devil, witch, Yuri Vynnychuk.*

УДК 821.112.2'06-1/9.09Зюскінд

Н. Г. Колошук

ORCID: 0000-0001-6656-2004

ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНУ П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ» В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті розглядаються особливості української науково-критичної рецепції та інтерпретації роману П. Зюскінда «Парфуми». Актуальність проблеми в тому, що роман німецького письменника не втрачає свого значення, однак його сприймання далеке від повноти, а в більшості читачів поверхове. Твір представляє жанр «роман про митця», утверджений традицією німецької літератури, яка веде свій початок від кінця XVIII ст., від жанрової моделі Bildungsroman'у. Головною особливістю роману П. Зюскінда є інтертекстуальна насиченість, завдяки якій у твір сучасного прозаїка входять найважливіші філософські проблеми – не лише проблеми митця й мистецтва, а передусім проблеми сутності людини та її стосунків зі світом, її творчої потуги та відповідальності за свої діяння. Прийоми зображення головного персонажа, як і всіх «фонових» – стилізація, трагедія, гротеск, карикатура тощо. У романі розкривається постмодерністський погляд на роль митця і мистецтва, а також постмодерністська концепція людини та суспільного розвитку (прогресу науки, моральних цінностей, зміни стосунків людини з природою тощо). Те, що головний герой нібито є людиною конкретної епохи, – містифікація: герой і його оточення схожі на реальних людей XVIII ст. не більше, ніж на людей інших століть, зате важливо, що доба Просвітництва започаткувала концепцію гуманізму, а саме її автор через інтертекстуальні зв'язки іронічно перевертає у читацькому сприйманні. Він хотів показати митця, здатного володіти запахами і витворити з них ефемерний досконалий світ, цілком йому підвладний. Важливою є й духовно-екологічна проблематика роману (адже творча діяльність людини впливає на довкілля), а парфумерія – мистецтво, тісно пов'язане з технологією виробництва, у результаті якого сучасна людина змінює світ до невпізнання, стає загрозою для його (і свого власного в ньому) існування.

Філософська проблематика роману визначила вибір героя, чий образ карикатурно перевертає гуманістичний ідеал, зокрема ідеал Руссо. Іронічне переосмислення традиційних, аксіоматичних істин (на зразок: «геній і злочин несумісні», «людина – вінець творіння», «людина – це звучить гордо», «мистецтво вічне», «краса врятує світ» тощо) має у романі всеохопний характер. Але передусім підлягає переоцінці сам феномен людини та людськості – автор піддає сумніву звичні уявлення про них відповідно з духом постмодерну, який не залишає шансів плекати ілюзії щодо ціни суспільного прогресу та еволюції людської природи.

Ключові слова: роман виховання, роман про митця, П. Зюскінд, роман «Парфуми», постмодерністські характеристики, інтертекстуальні зв'язки, філософські проблеми.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-96-108

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Після появи роману «Парфуми» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders»), перша публікація – у цюріхському видавництві Diogenes 1985 р.) до його автора Патріка Зюскінда прийшла світова слава. Читачам цей бестселер зазвичай здається легким і захопливим, але критичні відгуки показують, що розуміють його досить поверхово. Наприклад, на «репетиторському» сайті, де користувачам пропонують готові «твори з літератури та на вільні теми», читаємо: «У момент смерті

Гренуя відкривається стара, як світ, істина мистецтва – воно народжується з любові і воно живе любов'ю» (Parta.ua, 2022). Тут ключовий вираз – «стара як світ», тобто фіксація читацької думки на банальній «істині», яку нібито несе роман Зюскінда.

Іноді тривіальними інтерпретаціями обмежуються й фахівці. До прикладу – висновок із порівняно недавньої статті: «Мистецтво геніїв переважно має конотацію позитивного, однак деякі з обраних творів демонструють певний зворотний бік, коли мистецтво здатне творити зло в найвищому його прояві. Й саме присутність негативного, потворного, огидного, як це не дивно, приваблює натовп дужче, ніж прекрасне. Таким чином виникає ідея, що геніальність дуже близько межує з потворністю, ці два поняття існують, опираючись один на одного. Кожен з героїв є до певної міри дволиким Янусом, з одного боку, обдарований Божою ласкою, володіючи талантом, а з іншого – маючи в собі щось демонічне, відтворене через фізичні вади. <...> Отже, використавши класичні ознаки роману про митця й відтворивши їх крізь призму сучасного світосприйняття, автори створюють нову компіляцію – постмодерністичний роман про митця» (Варецька, 2013, с. 155).

Чому б не засумніватися: якщо автор створив лише компіляцію з того, що й без нього давно знали, то чим його роман так вражає, захоплює, спонукає до інтерпретацій? Чому після появи він так довго тримався у списку бестселерів, а наразі вважається одним із найвідоміших німецькомовних романів (поруч із «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка) та майже 40 років залишається невичерпним для критики?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про роман досі тривають суперечки. Викладацька практика представляє стереотипи й кліше, які пробують накладати на унікальний твір П. Зюскінда. Зустрічаємо й очевидне знецінення (А. А. Гутнін): «Чимало їхніх [німецьких постмодерністів – Н. К.] творів, навіть тих, що стали міжнародними бестселерами, несуть на собі явний відбиток вторинності: сюжетної, образної, композиційної. Здебільшого їх рятує лише детективна інтрига, неоготика, пов'язана з маніями сучасних лиходіїв – то своєрідних Дракул, то антихристів. До найбільш нашумілих романів подібного кшталту належить “Парфумер” (Das Parfum, 1985) Патріка Зюскінда... Він має підзаголовок “Історія одного вбивці” і є римейком новели Е. Т. А. Гофмана “Мадмуазель де Скюдері”» (Толмачев (ред.), 2003, с. 530; під назвою «Парфумер» опубліковано російський переклад Елли Венгерової у журналі «Иностранная литература» 1991 р.).

Стереотипне прочитання і при тому жонгливання пишними метафорами щодо Еросу, Танатосу, «вічних законів» і т. п. пропонується у посібнику, адресованому вчителям, викладачам та студентам: «Отож, коли митець, створюючи витвір мистецтва, відійшов від вічних законів моралі, він деградував не просто як особистість, а ще й як митець. <...> Його [тобто роману Зюскінда – Н. К.] головні ідеї такі: творчий геній – породження світового смороду, він із самого початку зло, бо перебував не в гармонії зі світом, а виник всупереч світові як опозиція для нього» (Давиденко, Стрельчук та Гринчак, 2011, с. 371). Дарма що в романі про жодну деградацію героя не йдеться (у цього персонажа за ціле його життя просто не було жодних моральних понять, то про яку деградацію мова?), а прописної моралі нема й поготів – такого іронічного тексту, як у Зюскінда, ще треба пошукати.

Актуальність дослідження в тому, що роман німецького письменника не втрачає своєї ваги, однак його прочитання не завжди адекватне – значить, є потреба говорити про його інтерпретацію в нашому культурному просторі, у практиці викладання історії зарубіжної літератури тощо.

Мета статті – виявити філософські підтексти цієї «зовні детективної» (Давиденко Г. Й. та ін.), ще й нібито вторинної (при тому більшість читачів охоче вірять, що «на історичній основі») історії.

Завдання дослідження: виявити стереотипні інтерпретації та вагомні науково-

критичні дослідження і запропонувати власне прочитання тексту роману, зокрема його поетики, яка здається на позір простою і зрозумілою.

Виклад основного матеріалу. При обговоренні тексту зі студентами зазвичай починаємо зі знайомства з автором, щоби підкреслити: доступні публіці крихти Зюскіндової біографії мало допомагають у прочитанні тексту «Парфумів», адже там, де автор уникає пояснень, критики висувають свої власні здогади. Маскування авторського «я» – одна зі стратегій постмодерністської літератури, охрещена терміном «смерть автора». Оскільки в романі П. Зюскінда автор нібито виявлений традиційними засобами (насправді це стилістична маска відомого в літературній традиції всезнаючого наратора), у недосвідчених читачів виникає спокуса читати всі його коментарі буквально.

Про П. Зюскінда в інтернетних публікаціях здебільшого повторюють скупу довідку з незмінними згадками про його «непублічність» (варіанти: «скромність», «соромливість», «уникання контактів із публікою»), а принагідно додають припущення щодо автобіографічних мотивацій поведінки його героїв-відлюдників.

Майбутній письменник виростав у літературному середовищі: його батько підтримував дружні стосунки з Еріхом та Клаусом Маннами, писав сатиричні сценарії для кабаре та нариси, працював у різних газетах. Відомо про добropорядний спосіб його життя і гостинність. На сімейних «чайних вечорах» малий Патрік, розважаючи гостей, мусив демонструвати своє вміння грати на піаніно. Музична освіта відіграла, очевидно, неабияку роль у його розвитку, але залишила й травматичні спогади. Критики вважають, що монодрама «Контрабас» та повість «Історія пана Зоммера» втілюють болісний досвід авторового життя. Якщо у своїх творах він знову й знову повертається до теми мистецтва, становлення генія та його катастрофи, то виникає припущення, що як протест проти суворого батька, так і ранній досвід невдач у музиці (П. Зюскінд вважав, що не мав музичного таланту) знайшли своє місце в його літературній творчості. Коли в «Історії пана Зоммера» головний герой з відчаєм каже: «Та дайте ж ви мені, нарешті, спокій!», – можна допустити, що подібне відчуває й автор. У нечисленних інтерв'ю П. Зюскінд охарактеризував своє письменство як відмову від «нещадного примусу до глибини», якої вимагала від нього літературна критика (див.: Чертенко, 2005).

Спосіб життя П. Зюскінда порівнюють із затворництвом ще одного відомого автора-постмодерніста – американця Томаса Пінчона: «Із Пінчоном Зюскінда споріднює маніакальне прагнення приховувати будь-яку інформацію про своє приватне життя, аж до відомостей про сім'ю та країну, в якій він проживає. От лише якщо для американського класика постмодернізму подібна потайливість виглядає як навмисна гра із пресою та шанувальниками, то для Зюскінда затворництво – це вимушений та, очевидно, досить болісний спосіб дати раду з несподівано обвальним визнанням» (Лысенко, 2021).

Після школи й альтернативної служби в армії П. Зюскінд почав вивчати історію в Мюнхенському університеті та заробляв гроші будь-якою роботою: працював у патентному відділі фірми «Сіменс», тапером у танцзалі, тренером з настільного тенісу. Деякий час навчався в Екс-ан-Провансі (Франція), щоб покращити свої знання французької. У подальшому вивчав англійську, іспанську, латинську, грецьку мови, а також політологію, мистецтво та теологію. Твори письменника свідчать про ерудицію та феноменальну начитаність, але в інтерв'ю він якось заявив, що не запам'ятав нічого з того, що прочитав за кілька десятків років.

Наразі П. Зюскінд, якому вже за 70, не дає інтерв'ю, не виступає на публіці й відхилив декілька нагород, присуджених йому за літературні досягнення. Письменник не брав участі в екранізації свого роману «Парфуми» режисером Томом Тиквером і не з'явився на світову презентацію 7 вересня 2006 р. в Мюнхені. Не виставляє фотографій (в Інтернеті можна знайти лише три знімки Зюскінда).

Деякий час П. Зюскінд заробляв на життя переважно писанням сценаріїв. Разом із режисером Гельмутом Дітлем написав сценарії до успішних телевізійних фільмів. Однак

писати сценарій за власним романом відмовився. Він вважав, що такий фільм може поставити Стенлі Кубрик, але після смерті американського режисера втратив інтерес до екранізації. Вона з'явилася через два десятиліття після появи роману: попри тривалі зволікання, П. Зюскінд таки піддався умовлянням свого друга, продюсера Бернда Айхінгера (відомого також успішною екранізацією роману У. Еко «Ім'я троянди») і продав йому права на екранізацію роману «Парфуми» за 10 млн євро.

Перший письменницький успіх прийшов до П. Зюскінда на театральній сцені, завдяки п'єсі «Контрабас» («Der Kontrabass», 1980). Історію цього успіху розповідають так. Секретарка впливового цюрихського видавництва «Діоген» (Diogenes) побачила в театрі п'єсу «Контрабас» незнайомого їй автора Патріка Зюскінда. Наступного дня вона розхвалила театральну подію своєму шефові, видавцеві Даніелю Кеелю. Видавець, як людина зайнята, у театр піти не зміг, але попросив принести йому п'єсу. Твір справив на нього враження, і невдовзі він відвідав перспективного автора в його помешканні на горищі у Мюнхені. На зустрічі запитав, чи має той ще щось для публікації. Зюскінд відповів, що має роман, щоправда, поганий. Переглянувши рукопис, видавець був у захваті, але з обережності видав книгу накладом лише десять тисяч примірників, які одразу ж розійшлися. Уже через два місяці вийшло друге видання – 155 тисяч примірників. Після появи роману, більше дев'яти років присутнього у списку німецьких бестселерів, ім'я П. Зюскінда стало культовим. Через потаємний стиль життя, постійні відхилення пропозицій інтерв'ю й відсутність офіційних заяв щодо творчості та неучасть у літературному процесі преса називає П. Зюскінда «фантомом німецької розважальної літератури».

Інші художні твори письменника об'єднує з «Парфумами» хіба те, що на першому плані виступають антигерої чи аутсайтери, які мають одну спільну рису: їм складно спілкуватися з іншими людьми й реалізувати себе в соціумі. Вони «особливі», а від небезпечного світу воліють ховатися в якомусь відлюдному місці. Сам П. Зюскінд рідко коментував свої твори; зокрема про свою монодраму «Контрабас» сказав із притаманною йому іронією: «У ній поряд з іншим ідеться про існування людини у своїй маленькій кімнатці. Я керувався при написанні своїм власним досвідом, тому що я також значну частину свого життя проводжу в маленьких кімнатах. Але я сподіваюся, що колись знайду таку кімнату, яка буде настільки мала та тісна, що я втомлюся від самотності. І тоді я напишу п'єсу для двох акторів у більшій кількості кімнат» (цит. за: Лысенко, 2021).

Співробітники видавництва, котре випустило останню з опублікованих книг П. Зюскінда – «Голубка. Три історії і одне спостереження» (2019), дійшли висновку, що автор – тонкий психолог, наділений особливим гумором. Більшість героїв Зюскінда – люди з відхиленнями від загальноприйнятої норми – чи це розумова неповноцінність, чи фізична вада. Про таких він писав: «Якщо людину позбавляють цієї єдиної, найважливішої свободи, а саме свободи за власною потребою віддалятися від інших людей, тоді всі інші свободи нічого не варті. Тоді життя не має сенсу. Тоді краще померти» (цит. за: Bibliotecamironcostin, 2021).

У своїх творах П. Зюскінд знову й знову повертається до теми мистецтва, стосунків митця зі світом. Звідси й припущення його біографів, що саме його власний ранній життєвий досвід наклав свій відбиток на подібні колізії. Щодо свого найуспішнішого і єдиного роману «Парфуми» Зюскінд сказав ще у 1985 році: «Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз» (цит. за: Лысенко, 2021).

Відомо, що автор ретельно готувався до цього твору: довгий час вникав у секрети парфумерії на фірмі «Фрагонард», об'їхав місця дії і вивчив велику кількість літературних та культурологічних джерел, які згодом використав.

Назва роману багатозначна і через те перекладається по-різному. В Україні спершу прочитали російський переклад під назвою «Парфумер» та коментар перекладачки (Венгерова, 1991), тому й досі подекуди вживають таку назву. Український переклад

з'явився за кілька років із точнішим заголовком (Зюскінд, 1993), який у книжкових виданнях помінявся на максимально близький до оригінального: «Парфуми». Якщо російська перекладачка підкреслила назвою жанрову специфіку (роман, безперечно, пов'язаний із поважною німецькою літературною традицією Bildungsroman'у / «роману виховання», яка у ХХ століття плідно продовжувалася модерною літературою як Künstlerroman / «роман про митця»), то український переклад акцентує на головній речовій метафорі тексту.

Слово «парфуми» у німецьку мову, як і до нас, прийшло з Франції, має кілька значень, і серед них не лише значення «витвір парфумерного мистецтва» та «вишуканий продукт парфумерної промисловості», а й «пахощі», «аромат», «дух», «аура». По суті, назва у романі П. Зюскінда є метафорою живого, одухотвореного світу, його квітучих істот (див. докладніше: Колошук, 1997, с. 169), а головний герой навчився «виривати у речей їхню духмяну душу» (Зюскінд, 2006, с. 113; цитуємо текст за перекладом І. С. Фрідріх) вже на початку свого шляху до мистецької досконалості. Він не зупинявся доти, доки вдосконалив свою майстерність настільки, щоб «викрасти духмяну душу живої істоти» (Зюскінд, 2006, с. 213). І тоді, коли він захоплено спостерігав за перегінним апаратом, який переробляв квіткову сировину на ефірну олію, і в «той тріумфальний день» (Зюскінд, 2006, с. 213), коли вбив цуценя та відпрацював на ньому свою подальшу технологію убивства юних красунь заради їхньої запашної аури, він не мав власної душі, адже був народжений матір'ю без власного запаху.

Ця деталь, варіюючись та обростаючи подробицями, теж набуває метафоричного змісту: Гренуй, позбавлений божественного первня в людських істотах – живої душі, – викликає в інших персонажів мимовільний страх і тим самим асоціюється у читацькому сприйманні з породженням диявола або і з самим Сатаною. Він має неймовірні здібності до виживання та пізнання світу, а сам залишається невидимим, коли хоче маніпулювати людьми. Як диявол-спокусник, він робить це легко, використовуючи питомі людські гріхи – жадібність, марнославство, користолюбство, хіть, лінощі. Його жертви гинуть, зведені у прірву омани власною гріховністю: читач послідовно дізнається про смерті господині сиротинця мадам Гайяр, чинбаря Грималю, парфумера Бальдіні, маркіза Тайяда-Еспінасса, ремісника Дрюо. Не має значення, коли вони розплачуються життям, віддаючи дияволу свою душу; натомість важливо, що кара невідворотна навіть через багато років після зустрічі з Гренуєм, якщо вони мали з нього зиск (мадам Гайяр померла після свого виховання тою смертю, від якої убезпечувала себе, обкрадаючи сиріт, а от годувальниця Жанна Бюссі чи абат Тер'є не були покарані, оскільки вигоди з дитини не мали). Ставши неперевершеним у своєму мистецтві, Гренуй досягає влади над цілим натовпом, збуджуючи в людях первісні гріховні інстинкти. Зрештою його, мов міфічного Орфея, розривають ті, кого він довів своїм мистецтвом до екстазу поклоніння (див. докладніше: Колошук, 1997, с. 169).

Оскільки роман написано відповідно до структури класичного «роману виховання», тобто він розповідає про формування та звершення окремої людини, то моменти традиційної сюжетно-композиційної структури, окрім кульмінації, виділяються у тексті досить чітко: народження головного героя Жана-Батіста Гренуя є зав'язкою, далі послідовно показані всі важливі етапи його життя, а розв'язкою є його смерть на тому ж місці, де він з'явився на світ. Ключові епізоди викладені лінійно, без ретроспекцій чи відступів: епізод із дівчинкою з паризької вулиці де Марé, яка стала першою жертвою Гренуя; епізод «випробування на профпридатність» – відтворення Гренуєм аромату «Амур і Психея» у майстерні Бальдіні; епізоди перебування героя у штольні на безлюдному плато; виготовлення запахової «маски» у майстерні Рунеля в Монпельє; вистежування та вбивство Лаури Ріші тощо.

Попри закладений у ньому архетип диявола, образ головного героя постає втіленням людини-творця, геніального художника, котрий живе лише своїм мистецтвом,

поставивши себе поза мораллю, над добром і злом, які його не цікавлять просто тому, що він від народження нічого не знає про ці абстракції, витворені людською культурою. Не визнаючи Бога, поклоняючись лише власному покликанию, він іде до вершини досконалості, щойно усвідомив, звідки витікає джерело найчарівнішого у світі аромату (зустріч із першою жертвою) і де можна навчитися його привласнювати та розпоряджатися ним (зустріч із Бальдіні). Тим самим образ Гренуя-митця надзвичайно актуальний у ХХ ст., особливо в німецькій культурі; у романі П. Зюскінда є численні паралелі, що зближують його з цією низкою творів, особливо з «Доктором Фаустусом» Т. Манна.

Водночас Гренуй П. Зюскінда втілює доведену до парадоксального висновку ніцшеанську ідею «надлюдини», «бестії» – монстра, який здобуває виняткову владу над свідомістю (чи, точніше, підсвідомістю) тих, хто стає реципієнтом його мистецтва, і над життям тих, кого він обрав його матеріалом. Однак знайти власну душу не може – від природи її в нього нема, бо народжений без любові, а власними зусиллями не здобув, бо не шукав, лише виготовляв імітації – запахові маски. Наталка Білоцерківець в одній із перших українських рецензій перекладеного роману зауважила, що автор наділив цього персонажа «геніальністю Бога, позбавленого індивідуальності» (Білоцерківець, 1993, с. 102).

Крізь весь роман проходить тема злочинної суті сучасного мистецтва, у якому майстерність служить для того, щоб «виривати у речей їхню духмяну душу» – руйнувати живий світ і знедуховлювати в ньому людей. Душа такого митця порівнюється з «перегінним кубом, який увесь світ затопить дистиллятом його власного виробу» (Зюскінд, 2006, с. 115).

Антиномія художника і світу подана ніби у знайомій площині, однак філософська ідея, закладена в романі П. Зюскінда, сягає значно глибше, ніж це робилося романтиками та реалістами: Гренуя показано як злочинне й потворне породження суспільної структури, результат блукань її самовпевненого Розуму в епоху, котра проголосила Розум всесильним. Як ішлося в моїй давній статті, Гренуй – виродок і парія, але водночас плоть від плоті жорстокого світу без любові й тепла. Йому нічого людського не треба, тому він і зумів вижити. Не здатний на інші почуття, він відчуває до людей лише ненависть та огиду. Однак жити поза людською спільнотою довго не може, бо лише в ній здатний реалізувати себе. Він бачить ницість і нікчемність посередньої людини зі прозорливістю генія, але сам в очах людей також є нікчемою, не вартим уваги, аж поки не вдається до своїх мистецьких маніпуляцій. Епізоди перебування Гренуя під опікою маркіза де Тайяда-Еспінасса сповнені дошкульної авторської іронії щодо суспільного марнославства і самовдоволення Розумом, які межують зі злочинним невіглаством, а іронія щодо суспільного милосердя проходить крізь увесь роман, починаючи з епізоду народження головного персонажа: матір небажаної дитини втратили за спробу дітовбивства найсучаснішим на той час способом, а дитину залишили нікому не потрібним сиротою, і нікому не було діла до її душі, ніхто не брав за неї відповідальності (див.: Колошук, 1997, с. 170).

Гренуй уособлює полюси людської природи. Він водночас бездушна, обмежена, жорстока й тупа потвора, вбивця – і феноменальний за здібностями, енергією, витривалістю та цілеспрямованістю досконалий художник-творець. Проблеми «художник і суспільство», «митець і природа», «геній і натовп» подаються автором у найнесподіваніших ракурсах. Вони є композиційним і сюжетним стрижнем цього «роману виховання», породжують низку його алегоричних сцен, епізодів, метафоричних образів, з яких означимо кілька:

1) смертна недуга Гренуя під час служби в Бальдіні – криза творчого духу, яка виявляється огидною хворобою (буквально – витікає гноєм), якщо митець не має змоги повного виявлення своїх талантів;

2) його усамітнення в печері – іронічне переосмислення модерністської ідеї екскапізму та метафора інфернального мороку могутньої, самодостатньої творчої уяви, що породжує мертві фантоми, протиставивши себе божественному живому творінню; претекстом частини цього епізоду, зокрема у розділі 26-му, є Біблія – перша книга Мойсейова «Буття», епізоди створення світу;

3) виготовлення Гренуєм імітації людського запаху з кошачих фекалій, зіпсованого сиру, тухлого яйця й рицини тощо – іронічна алегорія творчої потуги художника: усе разом після вмілих операцій парфумера дає ефект... «піднесеного життєдайного аромату» (Зюскінд, 2006, с. 174), прославляючи людину-творця.

4) Особливе значення має кульмінаційний епізод, змальований яскравими гротескними барвами: призначена заздалегідь привселюдна страта Гренуя неусвідомленими стараннями городян перетворюється на розважальне видовище, а злочинець за допомогою чудесних парфумів – квінтесенції дівочої краси, невинності, принакності – перетворює його в огидну оргію, в якій добропорядні громадяни переживають напад шалу, неконтрольованої тваринної хіті, щоб потім викинути його з пам'яті і стратити не причетного до злочинів ремісника Дрюо. У сучасного читача тут виникають численні асоціації з явищами масового поклоніння демагогічним політикам, проповідникам, естрадним кумирам тощо (див.: Колошук, 1997, с. 171). Не кажучи вже про поклоніння «вождям» на зразок Гітлера та його сучасної реінкарнації у Кремлі.

Таким чином, на перше місце в романі П. Зюскінда висунуті проблеми вияву і протиборства в людині і людській масі інтенцій Творця та влади нищих інстинктів, неусвідомлених егоїстичних їхніх проявів, що знищують Красу – чисте божественне творіння, втілене у природі. Комплекс цих філософських ідей закладений у тексті через асоціативні зв'язки з літературними творами та культурними реаліями різних часів і традицій (передусім німецької і французької культури епохи Просвітництва).

Твір П. Зюскінда має багаторівневу поетикальну структуру: за зовнішнім плином сюжету вгадується алегоричний зміст, а в алегорії закладено різні можливості прочитання, оскільки в авторській безособовій оповіді повсякчас проступає іронія. Образи набувають гротескового забарвлення через асоціативні зв'язки з їхніми літературними попередниками та культурними архетипами. Вільне використання фантастичних елементів посилює алегорію.

Зображення персонажів у романі П. Зюскінда «зроблене» за законами постмодерністської умовної поетики. Ні крихти реалістичного зображення (за відомою формулою «типова людина в типових обставинах») людині з XVIII ст. письменник не додав, зате ілюзію створив майстерно. Адже йшлося про те, що цей герой – геніальний митець, до того ж нібито живе в епоху Просвітництва, коли почала свій стрімкий розвиток філософська парадигма гуманістичної доби, яка відкинула ортодоксальну віру в Бога-творця і почала возвеличувати Людину. Свого пікового розвитку вона досягла в модерну добу, коли, за відомим висловом Ф. Ніцше, «Бог помер», а в розвитку Людини, як визначив український дослідник-германіст Борис Шалагінов, «особиста обдарованість, творча винятковість, геніальність слідує зовсім не по тому вектору, який визначила колись класична філософія, а саме – вектору безмежного індивідуального розвитку, який одночасно збагачує і всю культуру. Нині ж людина всіма силами намагається свою обдарованість насамперед конвертувати у прибуток, зиск, дзвінку монету. І найвища мета прагнень – це конвертація у владу. Індивідуальний дар природи відчужується від самої людини, яка використовує його з метою найвигіднішої капіталізації. <...> Так образ Гренуя сигналізував, що наприкінці ХХ ст. в Європі оформилася нова концепція “надлюдини”...» (Шалагінов, 2015, с. 228).

Коли читачі починають шукати аргументи, що нібито автор найпереконливіше показав психологію свого героя-злочинця, його внутрішній світ (хоча роман навіть не є психологічним – у ньому імітовано спосіб оповіді, притаманний прозі, яка ще не знала

розробленого митцями реалістичної доби психологізму), тому зіставляв його з відомими реальними злочинцями XVIII ст., – такі читачі підпадають під дію письменницької майстерності так само, як люди навколо Гренуя потрапляли під владу його парфумів. Те, що Жан-Батіст Гренуй – людина конкретної епохи, насправді є містифікацією: герой і його оточення схожі на реальних людей цього часу не більше, ніж на людей інших століть, зате важливо, що доба Просвітництва започаткувала концепцію гуманізму, а саме її П. Зюскінд іронічно перевертає у читацькому сприйманні через інтертекстуальні зв'язки (див. докладніше: Білоцерківець, 1993; Колошук, 1997, с. 168-169; Шалагінов, 2015, с. 222-229). Він хотів показати митця, здатного володіти запахами і витворити з них ефемерний досконалий світ, цілком йому підвладний.

Важливою є й духовно-екологічна проблематика роману (Е. Венгерова), оскільки творча діяльність людини впливає на довкілля, а парфумерія – мистецтво, тісно пов'язане з технологією виробництва, у результаті якого сучасна людина змінює світ до невпізнання, стає загрозою для його (і свого власного в ньому) існування.

Ця філософська проблематика (сутність людини, її вплив на довкілля, вибір людського призначення і шляху до нього, спосіб підкорювати своїй владі інших людей) визначила вибір героя, чий образ карикатурно перевертає гуманістичний ідеал, зокрема ідеал Руссо: це природна людина, цінна не походженням, становищем та місцем у суспільній ієрархії, а своїм талантом і «розумом» (у значенні просвітницької категорії розуму за І. Кантом та Г. Ф. Гегелем) (Шалагінов, 2015, с. 223).

Власне, саме для того і знадобилося авторові номінальне (не показане!) XVIII століття: доба французького Просвітництва присутня в романі як своєрідний фон, квазіісторична декорація для сцен, у яких визріває геніальний талант головного персонажа (про зв'язки філософських парадигм епохи Просвітництва та постмодерну див. у працях Ігоря Лімборського: Лімборський, 2004; 2003). Як слушно сформулював Б. Шалагінов, «байдуже, що людину, яка має такий “розум”, він уміщує у XVIII століття, поруч із хронологічно близьким йому небожем Рамо [тобто героєм повісті Д. Дідро «Племінник Рамо» – Н. К.]; такий тип притаманний усе-таки XX століттю! А молоде ще XXI століття вже встигло придумати й зовсім нове поняття: *технологія* – спосіб впливу на людські бажання і вчинки, без того, щоб самий реципієнт міг цей спосіб помітити і осмислити, а отже й свідомо протидіяти йому. <...> Весь твір Зюскінда – це одна докладна історія того, як була винайдена Гренуєм технологія впливу на не підвладну для розуму психіку, від самого зародження до кінцевого результату. І зовсім не має значення, що все вийшло трохи не так, як планував невдачливий диктатор. Адже технологію було знайдено! Вона працювала!» (Шалагінов, 2015, с. 224). Ця думка важлива тим, що вказує на незмінну актуальність філософського роману П. Зюскінда для нинішнього часу, через майже півстоліття від його появи.

Однак повернемося до поезики роману. Зокрема до зображення не лише головного персонажа, а й численних «фонових» (Л. Пікун (Пікун, 2006)). Їх у романі чимало, але вони такі ж фантомні, як і Гренуй. Вони буквально зіткані з асоціацій, породжених інтертекстуальними зв'язками – від реальних діячів французького Просвітництва, про яких уже йшлося, до вигаданих персонажів у творах Гофмана, Діккенса, В. Гюго, Е. Золя, Т. Манна та ще десятків геніїв світової культури. Наприклад, стосунки Гренуя з метром Бальдіні у перевернутому вигляді нагадують легенду про композиторів Моцарта і Сальєрі, не раз використану як основа для мистецьких шедеврів – від «маленької трагедії» «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна до культового американського фільму «Амадей» Мілоша Формана, 1984 р.

Інтертекстуальне насичення тексту П. Зюскінда таке густе, що деяким критикам це дало привід назвати роман «геніальною компіляцією» (Н. Білоцерківець), проте йдеться не про самоцільну постмодерністську гру алюзіями. Саме інтертекстуальні зв'язки роблять «фонових» персонажів і все оточення Гренуя живим і переконливим. Наприклад,

чому читачі так охоче вірять, що всі ті, хто «погано ставилися» до Гренуя, зрештою гинуть безславною наглою смертю? Усі ці смерті відбуваються не тому, що Гренуй бажав смерті своїм «благодійникам» чи й доклав до того зусиль. Смерть чигає лише на тих, хто мав зиск від зустрічі з Гренуєм, і саме тому у читацькій свідомості спрацьовує архетип диявола, коли читачі уявляють головного персонажа (той, хто має зиск від диявола, мусить розплачуватися, віддаючи душу). Автор свідомо заклав у свій твір приховану асоціацію Гренуя із Сатаною, щоб змусити читачів визнати провокативну ідею: між красою та добром немає прямого зв'язку; митець, будучи творцем прекрасного, не є апіорі носієм добра, а радше навпаки – несе зло і руйнування.

Епізодичні герої-персонажі, а також дівчата – жертви Гренуя – так само інтертекстуальні, тобто витворені з асоціацій у читацькій уяві завдяки зв'язкам з іншими текстами. Не лише літературними, а й мистецькими, з різних епох: головна красуня Лаура Ріші викликає асоціації з Венерою Тиціана та інших майстрів живопису тощо (див.: Пікун, 2006, с. 13-14). Зрештою, дівчата не є образами-персонажами роману, оскільки вони не показані як характери, зате повторюються деталі, які підкреслюють жіночу вроду. Автор використав той самий механізм непомітного впливу на читача, що й при порівнянні головного героя з дияволом, – вплив архетипного образу: читач мимоволі вірить, що дівчата пахнуть незрівнянно, адже їхня аура і є владою жіночої краси, яку століттями прославляли митці.

Одна з ключових сцен-матафор показана у розділі 31, де йдеться про нібито точний технологічний процес виготовлення Гренуєм складних парфумів, які були призначені для імітації посереднього людського запаху. У підтексті сцена є розгорнутою метафорою діяльності митця: вона передає авторський скептичний погляд на людську природу, складовими якої є тлінний прах і божественний дух (найбільш очевидна алюзія цього епізоду пов'язана з Біблією), до якого нібито має причетність мистецтво та його творці. У ряду сцен, які несуть філософський зміст «роману про митця», вона виділяється особливо дошкульною іронією щодо гуманістичної ідеї «людина – вінець природи», породженої епохою Просвітництва і плеканою у європейській культурі аж до зламу модерної та постмодерної епох. П. Зюскінд докладно й іронічно описує, як Гренуй виготовляє парфуми з усілякого посліду та гнилизни, прикрашаючи квітковими ароматами, а в результаті – «парфуми видихали потужний піднесений життєдайний аромат» (Зюскінд, 2006, с. 174).

Розв'язка роману показує смерть головного героя не тому, що він є так званим «негативним персонажем», а зло нібито покаране. Смерть Гренуя асоціюється зі смертю героя-митця у міфі про Орфея, але асоціація подана в карнавальному освітленні: з натуралістично-огидними, проте далекими від реальності подробицями канібальства. Автор заклав у свій твір і зв'язок смерті головного героя із самогубством, щоб показати деструктивність поведінки генія. Хоч аж ніяк не хотів зробити роман трагічним та викликати співчуття до головного героя.

Поетика роману П. Зюскінда є виявом постмодерністського стилю. Найхарактерніші риси – ефект «смерті автора», інтертекстуальність, гра як компонент побудови тексту та його нараційної структури, іронія як головна характеристика авторського пафосу. За визначенням Лесі Пікун: «Загалом у постмодерністській грі П. Зюскінда превалює дзеркально-ігрове пародіювання літературної традиції, яка в романі онтологічно й епістемологічно не перенасичена, проте це спричинило чисельні ускладнення у літературно-критичних інтерпретаціях твору. Дослідження різних варіантів прочитання роману П. Зюскінда “Парфуми” показує, що у процесі інтерпретації кожен читач, як гравець, зробив власний вибір способу заповнення лакун, спираючись на певний художньо-естетичний досвід, отриманий із прочитаних художніх творів, побачених фільмів, добутий з мас-медіа тощо. Жодне програвання / прочитання не змогло вичерпати всіх прихованих можливостей, оскільки кожний гравець заповнив прогалини у грі на свій

смак, відкриваючи і залучаючи до гри-інтерпретації велику кількість нових можливостей» (Пікун, 2006, с. 14).

Висновки та перспективи подальших розвідок. У нашому прочитанні роману П. Зюскінда приходимо до того ж висновку, що й раніше (див.: Колошук, 1997, с. 172): іронічне переосмислення традиційних, аксіоматичних істин (на зразок: «геній і злочин несумісні», «людина – вінець творіння», «людина – це звучить гордо», «мистецтво вічне», «краса врятує світ» тощо) має у П. Зюскінда всеохопний характер. Передусім підлягає переоцінці сам феномен людини та людськості – автор піддає сумніву звичні уявлення про них відповідно з духом постмодерну, який не залишає права на ілюзії щодо ціни суспільного прогресу та еволюції людської природи. Однак підкреслюємо ще один аспект інтерпретації: авторські ідеї втілено в настільки густо затканій інтертекстуальними зв'язками (з класичними текстами, із мистецькою традицією загалом) поетикальній формі, що вона вже на підсвідомому рівні сприймання перекоонує читачів, підкорює їх мистецькій владі автора. Хоча він, відповідно до постмодерністських тенденцій у мистецтві, навіть не прагнув цієї влади, а всіляко дискредитував її. Влада митця, як і будь-яка інша, може бути деструктивна й небезпечна.

Бібліографічний список

- Білоцерківець, Н., 1993. Геніальна компіляція. *Всесвіт*, 11-12, с. 102–104.
- Варецька, С. О., 2013. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів «Бляшаний барабан» Г. Граса, «Сестра сну» Р. Шнайдера, «Парфуми» П. Зюскінда). *Питання літературознавства*. 88, с. 144–156 [онлайн]. Доступно: <<http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73209/68572>> (Дата звернення 30 червня 2022).
- Венгерова, Э., 1991. От переводчика. *Иностранная литература*. 8, с. 123–124.
- Давиденко, Г. Й., Стрельчук, Г. М. та Гринчак, Н. І., 2011. *Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навчальний посібник*. 2-е вид. Київ: Центр учбової літератури.
- Зюскінд, П., 1993. *Запахи: Історія одного вбивці: роман*. Пер. з нім. Ірини Фридрих. *Всесвіт*, 11–12.
- Зюскінд, П., 2006. *Парфуми. Історія одного вбивці: роман*. Пер. з нім. І. С. Фрідріх. Харків: Фоліо.
- Колошук, Н. Г., 1997. Проблематика роману Патріка Зюскінда «Запахи» крізь призму поняття «постмодернізм». *Іноземна філологія: міжвідомчий науковий збірник*, 110. Львів: Світ, с. 167–172.
- Лімборський, І., 2003. Просвітництво як літературна епоха: проблеми сучасної інтерпретації. *Сучасність*, 5, с. 106–113.
- Лімборський, І., 2004. Просвітництво і постмодернізм – два витoki однієї спіралі? *Всесвіт*, 7–8, с. 178–184.
- Лысенко, С., 2021 «Написать такой роман ужасно»: что мы знаем об авторе «Парфюмера». Патрик Зюскинд и его загадочная жизнь. *Bookmate. journal*. 16 апреля 2021 [онлайн]. Доступно: <<https://journal.bookmate.com/napisat-takoj-roman-uzhasno-chno-mu-znaem-ob-avtore-parfyumera/>> (Дата звернення: 30 червня 2022).
- Пікун, Л. В., 2006. *Дзеркальна гра набутками культури: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» і П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»)*. Кандидат наук. Автореферат. Київський національний лінгвістичний університет.
- Толмачев, В. М. (ред.), 2003. *Немецкая литература после 1945 года*. В: *Зарубежная литература ХХ века: учебное пособие*. Москва: Изд. центр «Академия», с. 503–536.
- Чертенко, О., 2005. Зюскінд, Патрік. В: Н. Михальська та Б. Щавурський, (ред.) *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, т. 1: А-К, с. 661–664.

- Шалагінов, Б., 2015. Про аромат влади і аромат рабства. Роздуми до ювілею роману Патріка Зюскінда. *Всесвіт*, 1-2, с. 222-229 [онлайн]. Доступно: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4108/Shalahinov_pro_aromat_vlady_i_aromat_rabstva.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (Дата звернення 20 травня 2021).
- Bibliotecamironcostin, 2021. *П. Зюскінд: Знаток філософії отчаяння и затворник, которого знает весь мир*. [онлайн]. Доступно: <<https://bibliotecamironcostin.wordpress.com/2021/03/26/>> (Дата звернення 30 червня 2022).
- Parta.ua, 2022. *Триумф і поразка Гренуя за романом П. Зюскінда «Запах. Історія одного вбивці»* – твори з літератури та на вільну тему. [онлайн]. Доступно: <<https://parta.com.ua/ukr/composition/view/495/>> (Дата звернення: 30 червня 2022).

References

- Bibliotecamironcostin, 2021. *P. Zyuskind: Znatok filosofii otchayaniya i zatvornik, ktorogo znaet ves mir [P. Suskind: A connoisseur of the philosophy of despair and a recluse whom the whole world knows]*. [online] Available at: <https://bibliotecamironcostin.wordpress.com/2021/03/26> (Accessed 30 June 2022). (in Russian).
- Bilotserkivets, N., 1993. Henialna kompiliatsiia [Brilliant compilation]. *Vsesvit*. 11-12, pp. 102-104. (in Ukrainian).
- Chertenko, O., 2005. Ziuskind, Patrik [Süskind, Patrick]. In: N. Mykhalska and B. Shchavurskyi, (ed.) *Zarubizhni pysmennyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk: in 2 vols*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, vol. 1: A–K, s. 661–664 (in Ukrainian).
- Davydenko, H. Y., Strelchuk H. M. and Hrynychak N. I., 2011. *Istoriia zarubizhnoi literatury 20 stolittia: navchalnyi posibnyk*. [History of foreign literature of the 20th century: a study guide]. 2nd edition. Kyiv: Tsentр uchbovoi literatury. (in Ukrainian).
- Koloshuk, N. G., 1997. Problematyka romanu Patrika Ziuskinda «Zapakhy» kriz pryzmu poniattia «postmodernizm» [The problems of Patrick Suskind's novel "Smells" through the prism of the concept of "postmodernism"]. *Inozemna filolohiia: mizhvidomchyi naukovyi zbirnyk*. 110. Lviv: Svit, pp. 167-172. (in Ukrainian).
- Limborskyi, I., 2003. Prosvitnytstvo yak literaturna epokha: problemy suchasnoi interpretatsii [Enlightenment as a literary epoch: problems of modern interpretation]. *Suchasnist*. 5, pp. 106-113. (in Ukrainian).
- Limborskyi, I., 2004. Prosvitnytstvo i postmodernizm – dva vytoky odniiei spirali? [Enlightenment and postmodernism – two origins of the same spiral?]. *Vsesvit*. 7-8, pp. 178-184. (in Ukrainian).
- Lysenko, S., 2021. «Napisat' takoi roman uzhasno»: chto my znaem ob avtore «Parfiumera». Patrik Ziuskind i ego zagadochnaia zhyzn' [“To write such a novel is terrible”: what do we know about the author of “Perfumer”. Patrick Suskind and his mysterious life]. *bookmate.journal*. 16.04.2021. [online] Available at: <<https://journal.bookmate.com/napisat-takoj-roman-uzhasno-chto-my-znaem-ob-avtore-parfyumera/>> (Accessed 30 June 2022) (in Russian).
- Parta.ua, 2022. *Triumf i porazka Hrenuia za romanam P. Ziuskinda «Zapakhy. Istoriiia odnogo vbyvtisi»* – tvory z literatury ta na vilnu temu, 2022 [Grenouille's triumph and defeat based on P. Suskind's novels "Smells. The story of one murderer"] – works from literature and on a free topic [online] Available at: <<https://parta.com.ua/ukr/composition/view/495/>> (Accessed 30 June 2022). (in Ukrainian).
- Pikun, L. V., 2006. Dzerkalna hra nabutkamy kultury: romantychna ta postmodernistska model (na materialy romaniv M. Shelli «Frankenshtein, abo Suchasnyi Prometei» i P. Ziuskinda

- «Parfумы. Istoriia odnogo vbyvtsi») [A mirror game with cultural artifacts: a romantic and postmodern model (based on M. Shelley's novels "Frankenstein, or Modern Prometheus" and P. Suskind "Perfume. The Story of a Murderer")]. Kandydat nauk. Avtoreferat. Kyivskiy natsionalnyi lnhvistychnyi universytet. (in Ukrainian).
- Shalahinov, B., 2015. Pro aromat vlady i aromat rabstva. Rozdumy do yuvileiu romanu Patrika Ziuskinda [About the aroma of power and the aroma of slavery. Reflections on the anniversary of Patrick Suskind's novel]. *Vsesvit*, 1-2, pp. 222-229. [online] Available at: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4108/Shalahinov_pro_aromat_vlady_i_aromat_rabstva.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (Accessed 20 May 2021). (in Ukrainian).
- Tolmachev, V. M. (ed.), 2003. Nemetskaya literatura posle 1945 goda. [German literature after 1945]. *Zarubezhnaya literatura 20 veka: uchebnoe posobie [Foreign Literature of the 20th Century: Textbook]*. Moskva: Izd. tsentr «Akademiya», pp. 503-536. (in Russian).
- Varetska, S. O., 2013. Roman pro myttsia: postmoderna variatsiia (na prykladi romaniv «Bliashanyi baraban» G. Grasa, «Sestra snu» R. Shnaidera, «Parfумы» P. Ziuskinda) [A novel about an artist: a postmodern variation (on the example of the novels "Tin Drum" by G. Grass, "Sister of Sleep" by R. Schneider, "Perfume" by P. Suskind)]. *Pytannia literaturoznavstva*. 88, pp. 144–156. [online]. Available at: <<http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73209/68572>> (Accessed 30 June 2022). (in Ukrainian).
- Vengerova E., 1991. Ot perevodchika [From the translator]. *Inostrannaia literatura*. 8, pp. 123–124. (in Russian).
- Ziuskind, P., 1993. Zapakhy: Istoriia odnogo vbyvtsi: roman [Odors: The Story of a Murderer: a novel]. Translated by Iryna Frydrykh. *Vsesvit*. 11-12. (in Ukrainian).
- Ziuskind, P., 2006. Parfумы. Istoriia odnogo vbyvtsi: roman [Perfumes. The Story of One Killer: a novel]. Translated by I. S. Fridrikh. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції: 14.11.2022.

N. Koloshuk

PROBLEMS OF RECEPTION AND INTERPRETATION OF P. SÜSKIND'S NOVEL "PERFUME" IN THE UKRAINIAN LITERARY STUDIES

The article examines the peculiarities of the Ukrainian scientific and critical reception and interpretation of P. Süskind's novel "Perfume". The relevance of the problem is that the novel by the German writer does not lose its meaning, but its perception is far from complete, and for most readers it is superficial. The work represents the "novel about an artist" genre, established by the tradition of European literature, which dates back to the end of the XVIII century, from the Bildungsroman genre model. The main feature of P. Süskind's novel is intertextual saturation, thanks to which the most important philosophical problems are included in the work of a modern novelist not only the problems of the artist and art but above all the problems of the essence of man and his relations with the world, his creative power and responsibility for his actions. Techniques for portraying the main character, as well as all "background" characters are stylization, travesty, grotesque, caricature, etc. The novel reveals a postmodern view of the role of the artist and art, and also a postmodern concept of man and social development (the progress of science, moral values, changes in the relationship between man and nature, etc.). The fact that the main character is supposedly a person of a specific era is a hoax: the hero and his surroundings are similar to people of the 18th century no more than people of other centuries, however, it is important that the Age of Enlightenment initiated the concept of humanism, and the author ironically turns it over in the reader's perception through intertextual connections. He

wanted to show an artist capable of mastering smells and creating an ephemeral perfect world from them, completely under his control. The spiritual and ecological issues of the novel are also important (because human creative activity affects the environment), and perfumery is an art closely related to production technology, as a result of which modern man changes the world beyond recognition, becomes a threat to its existence (and his own in it).

Philosophical problems of the novel determined the choice of the hero, whose image overturns the humanistic ideal, in particular Rousseau's ideal. The ironic reinterpretation of traditional, axiomatic truths (for example: "genius and crime are incompatible", "man is the crown of creation", "man - it sounds proud", "art is eternal", "beauty will save the world", etc.) has a comprehensive character in the novel. But above all, the very phenomenon of man and humanity must be re-evaluated – the author calls into question the usual ideas about them in accordance with the spirit of postmodernism, which does not leave the right to illusions about the price of social progress and the evolution of human nature.

Keywords: a novel of upbringing, a novel about an artist, P. Süskind, the novel "Perfume", postmodern characteristics, intertextual connections, philosophical problems.

УДК 821.161.2-311.6.09

А. О. Кравченко

ORCID: 0000-0002-3883-505X

ЗАГРОЗА ВІЙНИ ЯК ЧИННИК АКТУАЛІЗАЦІЇ РЕЛІГІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (ЗА РОМАНАМИ О. ЗАБУЖКО І С. ЖАДАНА)

У статті розглядається місце релігійної ідентичності, а також моральної та ціннісної складових як частини такої ідентичності у художніх текстах, присвячених темі війни, зокрема в «Музеї покинутих секретів» О. Забужко та «Інтернаті» С. Жадана. Ці тексти стосуються воєнного часу різних історичних періодів і пропонують нам відмінні, майже протилежні моделі функціонування релігії та моралі. О. Забужко пропонує модель, де релігійні переконання персонажа органічно переплітаються з його національними переконаннями; моральність та цінності, хоч і трансформуються з огляду на воєнний наратив, все ж лишаються незмінними. С. Жадан формує модель, у якій приналежність до релігії не відіграє необхідної ролі для національного ідентифікування, а мораль так само проходить крізь трансформацію воєнного хронотопу; однак автор звертається до біблійних явищ й образів для опису групи персонажів, які належать до однієї зі сторін війни, надаючи їм у такий спосіб позитивної конотації.

Ключові слова: релігійна ідентичність, війна, мораль, моделювання ідентичності, сучасна українська література.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-109-115

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Війна являє собою драматичний і кризовий період, який хитає звичні устрої й системи світовлаштування, а відтак вимагає переосмислення та перекодування вже наявної системи цінностей, особливо її моральної складової (що є правильним, а що – ні), що може спричинити подальшу переідентифікацію. Художня література є одним з інструментів, який фіксує ці зміни, тому що, з одного боку, вона є способом відтворити реальність довкола автора, з іншого, – способом переживання певних складних періодів та «виписування» складного досвіду (Кепс, 2021). Завдяки цим особливостям література здатна не лише дати матеріал для аналізу того, що відбувається з людиною під час війни, але й вплинути на матрицю сприйняття війни читачем. Прозові тексти завдяки вагомому текстовому обсягу й розгалуженій системі персонажів, подій та місця дії створюють структуру, якої достатньо для аналізу певних ідентичнісних зрушень, що відбуваються з персонажем протягом розгортання сюжетної лінії твору. Відтак це дозволяє ґрунтовно говорити про зміни в різних ідентичнісних маркерах, зокрема в релігійній ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальний огляд творчості О. Забужко та С. Жадана із подальшим вписуванням їх у сучасний літературний процес було зроблено А. Бабенко, Я. Голобородьком, Т. Гундоровою, І. Дзюбою, Р. Харчук та ін. Дискурс війни в контексті сучасного літературного процесу розглядають Н. Герасименко (Герасименко, 2019) й О. Пухонська (Пухонська, 2022), почасти звертаються А. Матусяк (Матусяк, 2020), Я. Поліщук (Поліщук, 2016) та ін. Окремі аспекти теми війни у «Музеї покинутих секретів» та «Інтернаті» аналізують І. Булкіна, Г. Врублевська (Булкіна та Врублевська, 2018), А. Герасимова (Герасимова, 2017), А. Давидова (Давидова, 2013), Х. Рутар (Рутар, 2017). Натомість нас цікавить не лише творчість цих письменників та дискурс війни в ній, але місце й роль релігійної ідентичності в цьому.

Мета статті – розглянути, як загрози війни впливають на деконструювання та конструювання релігійної ідентичності, зокрема морально-ціннісних аспектів цієї ідентичності на прикладі окремих прозових текстів О. Забужко та С. Жадана.

Завдання статті: класифікувати загрози війни для ідентичності, актуалізовані О. Забужко та С. Жаданом; схарактеризувати персональні шляхи формування або реалізації релігійної ідентичності в персонажів їхніх творів; зробити висновки про кореляції «загроза/шлях» у кожного автора.

Актуальність зумовлена подіями в сучасній історії України (війною з 2014 р.), відтак аналіз воєнного наратива в текстах дозволяє, по-перше, проаналізувати особливості зображення

цього періоду, по-друге, пережити травматичний досвід та осмислити його, по-третє, поглянути, які моделі поведінки та виходу з ситуації для читачів моделюють автори.

Виклад основного матеріалу.

Обрані до аналізу автори мають широкий перелік написаних ними творів, але текстів великої прозової форми, де війна являє собою простір, у якому відбуваються події тексту лише два: це «Музей покинутих секретів» О. Забужко, у якому одна з сюжетних ліній охоплює період Другої світової війни на території західних областей сучасної України (1943–1947 рр.), та «Інтернат» С. Жадана, який, власне, був написаний після подій 2014 р. і зосереджується довкола подій у межах невеликого прифронтового містечка Донецької області.

Попри те, що автори «Музею покинутих секретів» та «Інтернату» зображують своїх персонажів у різні воєнні періоди, обидва тексти надають спільний перелік певних викликів, які несе в собі наратив воєнного простору. Насамперед війна ставить персонажів віч-на-віч зі *смертю* власною чи чужою: смерть побратимів (Забужко, 2020, с. 205–206, 506–507, 575); смерть малознайомих чи навіть незнайомих людей (Жадан, 2017, с. 134–135, 161, 322–325). Війна підіймає питання *втрати*: здоров'я, майна, близьких людей, але найочевидніша втрата – це втрата простору як фізичного (територій), так і духовного (втрата миру, спокійного життя й навіть майбутнього). Смерть і втрата спричиняють ще один виклик наративу воєнного часу – перевірку *цінностей та моральної основи* персонажів, тобто умови війни перевіряють, наскільки міцними й надійними є ці переконання та чи здатні вони стати фундаментом для збереження ідентичності під час важких подій, а те, як персонаж реагуватиме на стресові й незрозумілі, навіть страшні для нього події, показуватиме, щирою чи показовою було сповідання тих цінностей. Війна змушує переглянути питання добра й зла, правди й кривди, чесності й вірності проти обману й зради, а також цінності людського життя. І нарешті, всі ці виклики призводять до ще одного – необхідності визначитися з власною позицією (ідентифікувати себе з однією зі сторін-учасників війни) та взяти за неї *відповідальність*.

Виклики смерті, втрати, моральної основи та цінностей, відповідальності так чи інакше пов'язані зокрема й з релігійною ідентичністю, оскільки ціннісне навантаження релігійної системи містить у собі теми, які стосуються названих аспектів. Проте Оксана Забужко та Сергій Жадан пропонують дещо різні моделі реакції персонажів на виклики воєнного часу до ідентичності.

У «Музеї покинутих секретів» у контексті сюжетної лінії, яка охоплює період війни, найдетальніше змальованим персонажем є *Андріян Ортинський* («Звір», «Аскольд», «Кий») (імена в лапках – це позивні, які О. Забужко дає персонажам, котрі були бійцями УПА). Описуючи побратимів «Левка» й «Ворона», авторка в слова Андріяна вкладає умовну основу життя цих людей: «Їх змалку навчали, що основа життя – то труд і молитва, а насправді навчили відрізнити добро від зла. А тільки це й важить, це найважливіше, що батько має дати своїй дитині, – за решту подбає Бог...» (Забужко, 2020, с. 544).

Уся історія Андріяна демонструє органічне поєднання цих цінностей. З одного боку, є його відважність, наполеглива праця й тривала підпільна боротьба за свою землю, але з іншого – кожен з пікових і важких моментів Андріян проходить пліч-о-пліч з духовною реальністю: усвідомлення початку відліку до своєї смерті супроводжується біблійною цитатою (Забужко, 2020, с. 152–153); після важкого поранення його виходили священник і єврейка, а марення під час цього стану були сповнені звернень до отця про сповідь, а також баченням себе розп'ятим на хресті (Забужко, 2020, с. 179–184); у переживанні смерті побратима «Явора» поруч так само крокують постать отця «Ярослава» – лиш він один здатен дати ладу тій невідомості смерті, яка зачаїлася в криївці – та молитва про смерть у бою (Забужко, 2020, с. 205–209); братерство, що виникає внаслідок підтримки спільної національно-визвольної ідеї, поєднується з цитатою про братерство в Христі (Забужко, 2020, с. 214); усвідомлення, що уникнув смертельної засідки поєднується з молитвою-подякою до Господа за порятунок (Забужко, 2020, с. 523); зворушлива звістка про народження сина проводиться паралеллю до радісної звістки про народження Месії, що наповнює думки надією й майбутнім (Забужко, 2020, с. 529–530); страшний момент зради сприймається як справжнє пекло (Забужко, 2020, с. 564–565); момент прощання з життям і побратимами, по-перше, сповнений прохання про прощення й прощення інших, по-друге, знову лунають біблійні цитати-паралелі про страждання Христа в Гетсиманському саду та душу, покладену за друзів своїх (Забужко, 2020, с. 572).

Вірність Андріяна своїй землі, за яку вони борються ще від часів татарських набігів

(Забужко, 2020, с. 508–509, 573), вірність своїм людям аж до смерті (Забужко, 2020, с. 489, 543) і своєму стилю життя (Забужко, 2020, с. 505) та відповідальність за цей вибір (Забужко, 2020, с. 502) органічно поєднуються з його вірою, яка стає способом підтримувати персонажа на шляху цієї вірності й відповідальності. Можливо, саме це дозволяє йому не потонути в ненависті до ворога (Забужко, 2020, с. 479), намагатися знайти спільну мову з чоловіком коханої дівчини (Забужко, 2020, с. 475) та навіть спокійно сприймати власну смерть (Забужко, 2020, с. 565–567). І саме це, зрештою, попри фізичну загибель робить його дужчим за його ворогів (Забужко, 2020, с. 508–509)

У тексті присутні й менш знакові персонажі, але вони також дозволяють проінтерпретувати окремі аспекти релігійно-морального характеру.

По-перше, образ священника «Ярослава». Він виконує функції лікаря й священника (фізичне та духовне лікування й підтримка), забезпечує повстанців провізією та інформацією, розділяє з ними смерть і нужденність. Саме він виявляється тим, хто здатен органічно поєднати для поранених повстанців прощання з побратимом і подальше життя та допомогти належно пережити це прощання (Забужко, 2020, с. 212–213). Це є образ, де духовність стає опорою, яка дозволяє не лише самому належно пройти важкий час, але стати підтримкою для інших у тій ідеї й боротьбі, яку вони ведуть.

По-друге, образ «Рахелі». Як медсестра та єврейка вона так само являє собою дивовижне поєднання лікаря фізичного й духовного світу. Щоправда, обставини, у які потрапляє «Рахеля», руйнують її віру в єврейського бога, натомість це поклоніння умовно зміщається на персонажа Андріяна (Забужко, 2020, с. 221–223). Саме це дає їй сили й насаги продовжити своє і його життя в народженні сина.

По-третє, образ Гельці («Дзвіні»). У тексті важить її вірність своїй землі та вірність побратимам. Але Гельця зробила одну велику помилку – вона прийняла чужого за свого (Забужко, 2020, с. 638), тому умовно стає співучасницею зради свого чоловіка, і тільки розділена з побратимами «жертвна» смерть-самогубство, яке забере з собою зрадника та ворогів, здатна спокутувати такий її «гріх». Відтак, тут мова не стільки про конкретну релігійну ідею, скільки про морально-ціннісну основу персонажа, межу якої вона перетнула. Проте Гельця являє свою вірність цій основі в тому, що готова «спокутувати» цей переступ навіть ціною власної смерті та припиненням життя дитини від зрадника.

По-четверте, образ «Стодолі». Цей персонаж є умовно «негативним» та антагоністом до Андріяна. Він зображений закритим чоловіком, кредо якого – «Не вір нікому, і ніхто тебе не зрадить» (Забужко, 2020, с. 540). Суровий («Левко» не наважився поручитися за майора та протистояти думці «Стодолі» (Забужко, 2020, с. 505–507)), безжальний, здатний відправляти на смерть людей і сильний саме цією жорстокістю (Забужко, 2020, с. 479, 491, 504–505), він, проте, є зрадником. Оце передчуття його чужості й майбутньої зради передано за допомогою багатьох деталей, одна з яких – відмова «Стодолі» розділити з побратимами спів і спільну молитву (Забужко, 2020, с. 551). Саме зрада цього персонажа стає його найбільшим гріхом та робить відступником, якого потрібно покарати за законами воєнного часу (Забужко, 2020, с. 565).

Хоч з-поміж цих образів безпосередньо з релігійною ідентичністю пов'язаний лише один, проте решта ілюструють своєрідні відтінки моральної відповідальності, які підіймаються саме воєнними реаліями. Війна – час, коли «добро» – це не стільки про дотримання обрядів і традицій (тому що навіть фізично не завжди є змога виконати якісь з них), скільки про вірність і відповідальність за цю вірність навіть ціною смерті; натомість «зло» – не стільки про класичні моральні переступи (наприклад, перелюб), скільки про зраду ідеї, якій присягнувся, та побратимів, які довіряли.

Трохи інші шляхи розв'язання викликів ідентичності пропонує «Інтернат» Сергія Жадана. Безпосередньо релігійна ідентичність у цьому тексті не відіграє якоїсь знакової ролі, оскільки головний конфлікт роману – ідентифікація себе з українцями або з росіянами, причому в контексті військового зіткнення, а не мирного перебігу подій, і подальші дії, які впливатимуть з цього вибору.

Відтак, ідентифікування себе з церквою не допомагає розв'язати питання приналежності до «прапору». Релігія та церква в романі нівельовані як порожні храми (Жадан, 2017, с. 251) і високі хрести, які стоять на шляху всіх персонажів: тих, хто за Україну (Жадан, 2017, с. 244) і тих, хто за Росію (Жадан, 2017, с. 292), і тих, хто просто наживається на всьому цьому лихові (Жадан, 2017, с. 52). Кожен з них вважає за потрібне перехреститися – порожність цього дійства доведена до

абсурду за допомогою сцени, де здається, що персонажі хрестяться на хрест швидкої (Жадан, 2017, с. 258), – але це ніяк не впливатиме на їхні цінності й вибір, якого від них вимагає головний конфлікт роману. Можливо, причина мертвості релігійної системи в цьому тексті полягає в тому, що простір подій – умовна погранична зона, яка межує з іншою державою, тому зв'язок між людьми тут був міцним і багато в чому спирався на спільний минулий досвід, історичний і релігійний (якщо зважити на попередні тексти «Депеш Мод» та «Ворошиловград»).

Щоправда, варто зазначити, що автор час від часу звертається до біблійних порівнянь, і ці порівняння він здебільшого використовує для характеристики персонажів, які стоять на боці блакитно-жовтого прапора: поранений воїн, якого занесли в клас Павла, нагадує йому розп'ятого Христа (Жадан, 2017, с. 25); вокзал, наповнений людьми, що ховають від війни, порівнюється до церкви в обложеному місті (Жадан, 2017, с. 61); Паша, якому доводиться брати на себе відповідальність за жінок, дітей та інвалідів, порівнюється до батюшки (Жадан, 2017, с. 95); розвішане чорне пальто фізрука нагадує розбійника, розп'ятого на хресті біля Христа, і цей образ наміцно закріплюється з образом фізрука й наче стає передчуттям його смерті (Жадан, 2017, с. 150, 151); шлях Павла й племінника названо долиною смерті (Жадан, 2017, с. 182); лікар, який багато годин поспіль рятує поранених бійців, зображується як святий (Жадан, 2017, с. 313). Зрештою, персонаж Павла також здається паралеллю на біблійного Павла (вчителювання; контрастна зміна від байдужості до відповідальності). У такий спосіб релігійні образи, накладені на певних персонажів тексту, додають їм своєрідного «ореолу» святості й маркують як тих, хто на стороні «добра». Тобто, хоч релігійна ідентичність персонажів майже не актуалізована в тексті, зображення певної групи персонажів за допомогою звернення до біблійних образів все ж свідчить, по-перше, про певну спільну конотацію та ставлення до цих образів автором і читачами, для яких цей текст написано, по-друге, про те, що ці спільні очікування формуватимуть певне сприйняття персонажів внаслідок такого способу їхнього зображення.

Проте на перший план в «Інтернаті» виходить відповідальність, зокрема й моральна. Але, як і в тексті О. Забужко, мораль тут заламується крізь призму воєнного часу, і визначення «добра» і «зла» диктуються не стільки класичними традиційними визначеннями, скільки умовами й реакціями, яких вимагає війна.

Позитивна конотація зображення персонажів, які умовно перебувають на боці блакитно-жовтого прапора, робить їх на стороні «добра», навіть попри зовнішню грубість поведінки чи висловлювань. Натомість цікаво, що найбільш «негативним» є навіть не солдати загарбників під прапором ворожої держави, а людина, яка байдужа до того всього та перебуває тут, аби лиш нажитися на інформації – мова про журналіста Пітера (у нього навіть ім'я іноземне, що підкреслює його «чужість» до цього простору), який, хоч і крутиться біля солдат, вдаючи свого, все ж є чужим і байдужим (Жадан, 2017, с. 27–32). Автор використовує кілька яскравих образів, щоб підкреслити відстороненість Пітера щодо ситуації, у якій опинилися інші персонажі: він ділиться з ними цигарками, правда дешевою пачкою, але для себе носить дорожчі та якісніші цигарки (Жадан, 2017, с. 33); його «стрижений рожевий ніготь» протиставляється «чорним і промерзлим» пальцям воїнів (Жадан, 2017, с. 28) і доглянутий вигляд (Жадан, 2017, с. 27) проти стомлених і брудних військових (Жадан, 2017, с. 20–21, с. 298); він лиш удає, що розділяє напій з місцевими, але натомість виливає його під стіл (Жадан, 2017, с. 32). Такі штрихи й подальше змінення ставлення Паші до Пітера демонструє, що, зрештою, журналіст тут чужий, «йому справді ніхто не цікавий. І ми нецікаві. Він поїде, ми залишимося. Ось і все» (Жадан, 2017, с. 333, 331). Не зайняти якусь позицію та боротися за цю позицію – це найбільший «гріх» і «зло», яке можна вчинити в часи війни.

Відтак, цей же «гріх» на початку мав і Павло (Жадан, 2017, с. 14), ухиляючись від важливих рішень і відповідальності, поступаючись дитячій ініціативності в школі й рішенням сестри вдома (Жадан, 2017, с. 95), та навіть спроб розібратися, що відбувається (Жадан, 2017, с. 61), – зрештою, він «просто вчитель, все інше його мало цікавить» (Жадан, 2017, с. 101), він належить до тих, хто звик відмовчуватися й не брати відповідальності (Жадан, 2017, с. 160), його діагноз – «страх і безвідповідальність» (Жадан, 2017, с. 159). Проте текст роману демонструє трансформацію персонажа: зі слабкої, маленької людини, яка лиш тримається осторонь подій і тікає від будь-якої не лише відповідальності, а навіть ідентифікації, окрім професійної, перетворюється на чоловіка, який бере на себе відповідальність: за племінника, за людей довкола й зрештою – за життя бійця – наприкінці роману Павло зображений як той, хто вийшов на протистояння з самою смертю, «і зміг її в чомусь переконати. Або не зміг. Але й вона не змогла» (Жадан, 2017, с. 330).

Ще один аспект воєнного простору в С. Жадана – серйозне знецінення людського життя. Щоб зобразити це, автор використовує декілька прийомів: по-перше, це зведення окремих людей до безликого натовпу (у вокзалі, як у ковчегу; безликий натовп, який кудись прямує крізь поля); по-друге, фраза-рефрен «Нікого не шкода» (Жадан, 2017, с. 168, 234, 326); по-третє, певну роль відіграє буденне ставлення до смерті людей: байдужий водій-ігуана, що два дні їздить повз трупи солдат (Жадан, 2017, с. 56–57); валіза з речами дорожча за життя дідуся (Жадан, 2017, с. 92–93); зацікавлене спостереження за дзвінком на мобільний загиблого саперу (Жадан, 2017, с. 134–135); велика кількість тяжко поранених солдатів, із якими стикається Павло наприкінці тексту (Жадан, 2017, с. 309–318).

Автор пропонує два погляди-реакції на таке знецінення. З одного боку, варто взяти відповідальність і зробити бодай щось: стомлений лікар, який проходить від одного тяжкого до іншого, намагаючись рятувати; активність Павла, який нарешті визначається з позицією, спрямована на порятунок поранених солдат. З іншого боку, автор пропонує усвідомлення, що є речі, які все ж будуть існувати значно довше, ніж людське життя – образ папороті, який уже мільйон років: «Ми з тобою ще не народились, а їй уже був мільйон років. Ми з тобою здохнемо, а вона далі десь лежатиме собі. Історія, розумієш? Ось це – історія. А ми з тобою – не історія: сьогодні ми є, завтра нас не буде» (Жадан, 2017, с. 305).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, «Музей покинутих секретів» та «Інтернат», зображуючи воєнний простір, демонструють нам різні моделі поведінки в таких умовах. У першому тексті релігійна ідентичність органічно поєднана з національною та підтримує персонажа в його діяльності та відповідальності, допомагаючи здолати складні обставини та виклики, з якими він стикається протягом розгортання подій тексту. Хоча в сюжетній лінії Другої світової війни й відсутні церкви та церковні традиції, духовна складова (віра в Бога, здатність відрізнити добро від зла, молитва) є важливою складовою ідентичності персонажа. Другий текст, навпаки, демонструє нездатність релігійної ідентичності визначитися з власною позицією, підтримувати її та взяти відповідальність. Тут наявні церкви й окремі традиції, проте вони виявляються мертвими, а духовна складова – деформована й викривлена (перевернута «мораль» воєнного часу). І хоч персонаж зрештою визначається, на стороні якого «прапору» він хоче бути й навіть бере відповідальність за це рішення, проте релігійна ідентичність ніяк цьому не сприяє. Натомість автор використовує релігійні образи, щоб зобразити певних персонажів і сприяти в читача певне сприйняття цих постатей.

Такі майже протилежні моделі відповіді на загрози війни можна пояснити кількома чинниками. *По-перше*, основні персонажі, крізь призму яких подано події, перебувають на різних етапах становлення ідентичності. Андріян Ортинський є цілком сформованим персонажем, який знає, за що й чому він бореться, – він свідомий свого вибору й своєї відповідальності, і до того ж відводить для цього належне місце у своєму житті; персонаж не потребує процесу ініціації, радше він проходить процес перевірки своїх переконань на міцність. Натомість вчитель Паша – персонаж, який на початку тексту уникає шляху визначення ідентичності; події тексту – це своєрідна «ініціація» та становлення ідентичності, які відбуваються під впливом факту-катализатора війни. *По-друге*, у текстах зображено різні війни: «Музей покинутих секретів» охоплює події Другої світової війни, які загалом, через їхню більшу віддаленість у часі, є більш вивченими та дослідженими, натомість «Інтернат» – текст, опублікований 2017 р. про події 2014 р., тобто часова дистанція є значно меншою, а відтак переживання цих подій є ще свіжими й вони ще потребують осмислення. Окрім того, різний часовий проміжок та територіальна приналежність так само впливає на роль релігійної ідентичності: у 1940-х релігійний аспект був значно важливішою складовою людського життя, ще й на території західних областей (Львівщини), яка не застала масового винищення релігійних діячів як інакодумців, на відміну від територій правобережних областей, які пройшли серйозну чистку радянською владою, особливо в роки репресій. Натомість у 2010-х, які належать до періоду постхристиянської епохи, релігія відіграє значно слабшу роль, тому це теж може впливати на зображення релігійної ідентичності в романі.

У такий спосіб, виникає дві різні моделі-реакції на виклики воєнного часу, хоча обидва приходять до потреби в одній спільній цінності, яка в текстах маркується як «добро», – це відповідальність та вірність. Для глибшого аналізу та створення ширшої класифікації можливих способів моделювання варто дослідити ширший масив текстів, у яких наявний нарратив воєнного часу.

Бібліографічний список

- Булкіна, І. та Врублевська Г., 2018. Сергій Жадан. Інтернат. *Критика* [онлайн], Рік XXII, число 1–2, с. 243–244. Доступно: <<https://krytyka.com/ua/reviews/internat>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Герасименко, Н., 2019. *Словами очевидців: література від Євромайдану до війни*. Тернопіль: Джура.
- Герасимова, А., 2017. Сергій Жадан: Цю війну не помістиш в жодну літературу. *Еспресо* [онлайн]. Доступно: <https://espresso.tv/article/2017/10/14/sergiy_zhadan_cyu_viynu_ne_pomistysh_v_zhodnu_literaturu> (Дата звернення грудня 14 грудня 2022).
- Давидова, А. В., 2013. Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» у світлі літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди, Серія «Літературознавство»* [онлайн], 2(2), с. 41–47. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2013_2%282%29__9> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Жадан, С., 2017. *Інтернат*. Роман. Чернівці: Меридіан Черновіц.
- Забужко, О., 2020. *Музей покинутих секретів*. Роман. Київ: Комора.
- Кепс, Р., 2021. *Як писати про війну. Як розказати власну історію*. Київ: Смолоскип.
- Матусьяк, А., 2020. *Вийти з мовчання. Доколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою*. Львів: ЛА «Піраміда».
- Поліщук, Я., 2016. *Реактивність літератури*. Київ: ВЦ «Академія».
- Пухонська, О. 2022. *Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі*. Брустури: Дискурсус.
- Рутар, Х., 2017. Формула колективної пам'яті на сторінках роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». *Україна Модерна* [онлайн]. Доступно: <<https://uamoderna.com/demontazh-pamyati/rutar-collective-memory>> (Дата звернення 14 грудня 2022).

References

- Bulkina, I., and Vrublevska, H., 2018. Serhii Zhadan. Internat [Serhiy Zhadan. Boarding school]. *Krytyka* [online], Rik XXII, chyslo 1–2 (243–244). Available at: <<https://krytyka.com/ua/reviews/internat>> (Accessed 14 December 2022) (in Ukrainian).
- Kepps, R., 2021. *Yak pysaty pro viinu. Yak rozkazaty vlasnu istoriiu. [Writing War. A Guide to Telling Your Own Story]*. Kyiv: Smoloskyp
- Davydova, A. V., 2013. Roman O. Zabuzhko «Muzei pokynutykh sekretiv» u svitli literaturnoi krytyky. [Roman O. Zabuzhko "The Museum of Abandoned Secrets" in the Light of Literary Criticism]. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H.S. Skovorody, Seriiia «Literaturoznnavstvo»* [online], 2(2), p.41–47. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2013_2%282%29__9> (Accessed 14 December 2022) (in Ukrainian).
- Gerasimenko, N., 2019. *Slovamy ochevydtsiv: literatura vid Yevromaidanu do viiny*. [In the words of eyewitnesses: literature from Euromaidan to the war]. Ternopil: Dzhura (in Ukrainian).
- Herasymova, A., 2019. Serhii Zhadan: Tsiu viinu ne pomistysh v zhodnu literaturu. [Serhiy Zhadan: You cannot place this war in any literature]. *Espresso [onlain]*. Available at: <https://espresso.tv/article/2017/10/14/sergiy_zhadan_cyu_viynu_ne_pomistysh_v_zhodnu_literaturu> (Accessed 14 December 2022) (in Ukrainian).
- Matusiak, A., 2020. *Vyity z movchannia. Dkolonialni zmahannia ukrainskoi kultury ta literatury KhKhI stolittia z posttotalitarnoiu travmou. [Break out of silence. Pre-colonial competitions of Ukrainian culture and literature of the 21st century with post-totalitarian trauma]*. Lviv: LA «Piramida».
- Polishchuk, Ya., 2016. *Reaktyvnist literatury. [Reactivity of literature]*. Kyiv: VTs «Akademiiia».
- Pukhonska, O., 2022. *Poza mezhamy boiu. Dyskurs viiny v suchasni literaturi. [Outside of combat. Discourse of war in modern literature]*. Brustury: Dyskursus.
- Rutar, Kh., 2017. *Formula kolektyvnoi pamiati na storinkakh romanu Oksany Zabuzhko «Muzei pokynutykh sekretiv»*. [The formula of collective memory on the pages of Oksana Zabuzhko's novel *The Museum of Abandoned Secrets*]. *Ukraina Moderna* [onlain]. Available at: <<https://uamoderna.com/demontazh-pamyati/rutar-collective-memory>> (Accessed 14 December 2022).

- Zabuzhko, O., 2020. *Muzei pokynutykh sekretiv. [The Museum of Abandoned Secrets]*. Roman. Kyiv: Komora.
- Zhadan, S., 2017. *Internat. Roman [Boarding school. Novel]*. Chernivtsi: Merydian Chernovits (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

A. Kravchenko

THREAT OF WAR AS FACTOR IN THE UPDATE OF RELIGIOUS IDENTITY (BASED ON THE NOVELS OF O. ZABUZHKO AND S. ZHADAN)

The article examines the place of religious identity, and moral or value components as part of such identity, in artistic texts devoted to the theme of war, in 'Museum of Abandoned Secrets' by O. Zabuzhko, and 'Internat' by S. Zhadan. These texts deal with wartime in different historical periods and offer us distinct, almost opposite models of the functioning of religion and morality in wartime discourse, which becomes a point of crisis for established identifications, values, and behavior.

O. Zabuzhko addresses the events of the Second World War and focuses on the Ukrainian insurgent army fighters. The main character, through the prism of which the story is depicted, offers a model where religious beliefs are organically intertwined with national beliefs, strengthening the ability to endure during the most difficult episodes; morality and values, although transformed considering the military narrative (that is, loyalty and community are defined as the greatest good), remain unchanged: respect for the spiritual remains, for example, prayer, holidays and traditions, the value of human life and the definition of good are recognized. Other characters, to a lesser extent, but in the same way, demonstrate an inextricable connection between religious beliefs and the ability to withstand the war, and in some episodes even the necessity of the presence of a 'religious' (Father Yaroslav during the death and burial of one of the soldiers).

S. Zhadan forms a model in which belonging to a religion does not play a necessary role for national identification. Religion identity cannot become a marker of self-identification with one of the two flags that collide in the novel. Most likely, the reason is that the inhabitants of the border areas had similar religious beliefs, which did not contribute to a clear national identification (most religious visual markers are associated with Orthodoxy). The churches, although new, are empty, and in front of the crosses that appear occasionally in the text, everyone is baptized in the same way, despite their belonging to the flag. Morality also goes through the transformation of the war chronotope: human life is devalued due to many deaths, and the greatest evil is not even the murder or betrayal itself, but the lack of involvement and the refusal to decide which side you chose as 'yours' and take responsibility for it. However, the author nevertheless turns to biblical phenomena and images in the text to describe groups of characters belonging to one of the sides of the war, thus giving them a positive connotation.

So, on the one hand, we have common features: the war becomes a challenge to the identity of the characters, reformats certain established human values and morality (definition of good and evil, etc.); the main value is defined as responsibility for one's own decision, community with characters who are on the same side. However, on the other hand, the authors offer different models of the place of religious identity: O. Zabuzhko demonstrates the constructive role of religious beliefs, on the other hand, S. Zhadan demonstrates the emptiness of the religious system, which does not become a way of separation and decision-making. Most likely, such different modeling of religious identity and its role in wartime is due to the different depicted periods and regions of Ukraine.

Key words: religious identity, war, morality, identity modeling, modern Ukrainian literature.

УДК 81'42-115:801.82:791]-044.27

Eugene Lepokhin

ORCID: 0000-0002-6941-7467

AMBIVALENCE OF SOCIAL AND PRIVATE IN THE FILM TEXT *GATTACA* BY ANDREW NICCOL AND THE STORY *IVAN IVANOVICH* BY MYKOLA KHVYLOVY

The alignment of the studied discourses has been done under the rubric of similarities between heteromedial semiotic entities; their status is that of aesthetic objects. The paper focuses on the dilemmas of contemporary interart studies and is based on so-called poststructuralist theory (most notably in the work of Michel Foucault and Gilles Deleuze). The issues of the politics of human bodies, the excerpts of Jung's analytical psychoanalysis, Merleau-Ponty's "flesh of the world" notion, Sartre's returned look / gaze clarifications have been expounded in the paper. Various concepts and precepts that legitimately pertain to cinematograph and literature account for the general common things in the fictional world both on screen and within the cover of the book, as well as for the bodies in the worlds external to that screen and book. In this respect the recurrence concept, the shadow archetype, the illness / sickness dichotomy expounding, regime / diet interpretations have been articulated in the paper. The analysis of the characters has been conducted with reference to their actions and goals through the prism of the aforementioned categories.

Keywords: *body, identity, recurrence, character, society, narrator, image, ideology, transmediality.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-116-132

Intermediality serves to forging a path from one antagonistic medium to another in virtue of the pronounced intertextual patterns. Every so often, intertextuality implies the interweaving of one prime text with other texts made up of penned words. Although Julia Kristeva, as Jürgen E. Müller assumes (Brötz, 2015, pp.60–61), ascribes the term "text" to all entities that are in interactive processes, Werner Wolf (2017, p. 66) contends that "Intertextuality crosses textual boundaries, but remains in the realm of the verbal medium and is insofar 'intramedial'. 'Intermediality', on the other hand, crosses boundaries between *media* in the above sense, and *intermediality* is therefore complementary to 'intramediality'." Thus, intermediality implies a manifestation of intersemiotic intertextuality (Mocherniuk, 2017, p. 211). It means, exhibiting some common ground of a film text and a literary text (screen as the endowing of a film experience and paper as of a book experience; the production of subjectivity in the film-viewing situation and in the book-reading one etc.). In our case, we give an analysis of two semiotic entities that do not display apparent or distinct cross-relations. Comparative studies have always examined both direct, verifiable instances of contacts and "obscure" analogies drawn from similar economic, political, socio-historical or institutional situations. Under such premises Dunja Brötz (2015), for instance, appropriates a comparative approach for the analysis of *The Million Dollar Hotel* (2000, dir. Wim Wenders) and the parallels in content to the Fyodor Dostoevsky's *The Idiot* (1868) that have arisen without contact to the novel.

Being aesthetic objects, both cinema (*Gattaca*, 1997) and literature (the story *Ivan Ivanovich*, 1929) are developed from the projection of the fact that the disclosure of codes, meanings is the same for different domains of man's creative activity. In that event, it might be permitted to talk about "transmediality" issues in the semiotic complexes under scrutiny (Wolf, 2005, pp. 252–256). Therefore, it goes about identity preservation / loss issues, the government establishments that supervise and register citizens' activities, the unconscious zaniness and tomfoolery in the studied discourses.

The comparison is also made with regard to Andrzej Hejmej insights about the tendencies in literary comparative studies. By his convention, the scholar divides comparativistics into “traditional”, interdisciplinary and cultural. The latter one entails, firstly, interpretation praxis concerned with random contextualization of literary phenomena and, what is more important, related to them non-literary ones, establishing linkage and associations that are more likely “to be formed” in the actual of the interpreter *hic et nunc* rather than they “are” (Hejmej, 2010, p. 63). Secondly, it involves juxtaposing unrelated styles, “a collage method of conduct, with the necessity of working out a slightly different interpretation language each time, which imposes an idiographic approach and results in a case study” (Hejmej, 2010, p. 63). Thus, with a glance to Jeremy Bentham’s panopticon prison architecture as mentioned by Michel Foucault in his *Discipline and Punishment: Birth of the Prison* (1975), both a spectator and a reader are voyeuristic entities similar to the centrally positioned warden bird-dogging the inmates. In the case of Mykola Khvylovy, voyeurism equals to omniscience, omnipresence of naratee, since the heterodiegetic narrator of the story *Ivan Ivanovich* is in an extradiegetic situation and before each chapter he gives a brief account-preview of the plot events in it similar to the one done by Miguel de Cervantes, Daniel Defoe, François Rabelais, E. T. A. Hoffman to name a few. Both the reader and the film viewer are identified with the “panoptic” look of the larger social structures, the society itself where one is banished from its advantages owing to his genetic “corrosion,” and the other strives to keep on top though being inherently “corrodible.” Concurrently, the homodiegetic narrator in the extradiegetic situation of the story events presents the implied viewer of *Gattaca*, privileged to the “panoptic” view, to the story.

Thirdly, interpretation praxis is associated with “a comparative action as an existential need: the need to place things becomes a bare necessity to locate oneself in a certain (inter)cultural, social, political perspective” (Hejmej, 2010, p. 63). The studied discourses exemplify intersubjective relationships across social communities, for being a sort of “reality” mediations in its own right they unearth issues that require the receivers to respond to them, to participate in resolving outstanding queries by guiding their attention to the implied significance of an event. Similarly, a scholar as the addressee of the discourse interprets it in terms of mastery/transmission of meaning and articulating his subjective experience. The identification is done in compliance with the existential tenet of self-awareness as well as the constitution of subjectivity by virtue of establishing link between different semiotic complexes.

1. Recurrence as narrative topos, disguise as a recurring narrative scheme

The plot of Andrew Niccol’s film text *Gattaca* revolves around the recurrence, reiteration principle. Vincent’s parents (Ethan Hawke) give birth to their second child, and this time they resort to genetic engineering; the brothers compete in swimming (who has got enough snobs to go as far as one dares into the deep water and return if he got scared) both in childhood, and in adulthood; it is vital for Vincent to resort to hygiene practices every day as well as to do biochemical tests by doctor Lamar etc. However, the main evidence of repetition is the presence of Vincent’s twin – Jerome (Jude Law) or vice versa – Vincent impersonates Jerome, dons his social and genetic mask, and, i.e. plays Jerome’s part. The proofs of this, as shown in the film, are the biological remains of flesh, blood, urine, and other particles of the latter. In this regard, one may apprehend Julia Kristeva’s category of “abjection,” which entails physical excretion of saliva, urine, faeces, blood, sperm, and tears. Everything has the purpose to consider one of the notions of the film – achievement of objectives, accomplishment of goals. Besides, Vincent’s last remark do also focuses our attention on the concept of repetition, “Of course, they say every atom in our bodies was once part of a star. Maybe I’m not leaving... maybe I’m going home.” On the one hand, we have an illustration of an existentialist postulate on freedom of choice, the search for one’s identity, the process of creating inward nature. On the other hand, a parable about the will of power and the desire of achieving one’s dreams, fulfilling fantasies.

Mykola Khvylovy employs bicomponent literary and artistic anthroponyms with reference to the characters. Ivan Ivanovich, Methody Kirilovich, Hippolit Onufrievich, and Semen Yakovich are so-called derivative literary and artistic anthroponyms (names derived from the natural anthroponymicon) composed by name + patronymic name, whereas Marfa Halaktionovna will be original one. Ivan Ivanovich and his wife Marfa Halaktionovna do wear masks to carry on pretending conscientious, true party-officials at work and newfangled bourgeois at home, as Iryna Tsyupyak claims (Tsyupyak, 2002, p. 99). Ambivalence and dualistic theory of insincerity, duplicity, and hypocrisy is also manifested in the fact that all “pleasant” characters are mentioned by their first and middle (patronymic) names; they are also provided with the party nicknames (Comrade Jean and Comrade Halakta respectively) when it comes to crude materialism, sexual undercurrents, and hypocrisy. Those, who oppose and do not have any influence on the government officials, are impartial witnesses. The writer names them via the anthroponym formulae “appellative + name” (as a Soviet cook Yavdokha and governess Mademoiselle Lucy) or “appellative + surname” (as a dissentient “obstructionist” comrade Leiter).

Subject to the laws that regulate in the world of *Gattaca*, Vincent was doomed right from the very beginning, upon his natural conception, since his age of life, according to the experts’ evidences, would not exceed 30 years. The young man unwittingly impeaches the validity of bioethicists’ statements; by personal example, he refutes the seemingly unalterable dichotomies of freedom and power, intrinsic rights and the laws of society, the goals of the state and the goals of the person. In the film, the duel is illustrated by the example of Vincent’s (the best navigator of the *Gattaca* space agency) face-off with his younger brother, Anton, who has become a police detective. Vincent has a hereditary disposition towards heart issues, so the realm of celestial navigation and piloting spaceships is out of his reach. Instead, his brother is well-placed for this, inasmuch as the risk of being induced by generic illnesses in his case is rendered as small as possible.

The recurrence can be traced, foremost, at the narrative level because in the film diegesis the Ethan Hawke’s character, a homodiegetic narrator, goes back to the story behind his birth origin at the transition of exposition to retrospective (Platzgummer, 2003, pp. 28–33). In the context of the film discourse analysis, we regard repetition, recurrence, reiteration as the ability to remind (to recall?), to track the trajectory of the story events progression, their development, to fixate on the objects of the artistic world. The events of the film take place in the not-too-distant future, but as other scholars point out (Clayton, 2003, p. 185; Banner, 2011, p. 226), one may trace the features of the German National Socialism in the exterior, in retro fashion, in monumental buildings. The splitting of self is particularly displayed during the stay at the academy, where all have the same uniform whilst taking classes, being given instruction in exercises, gymnastics, sports, or when tidying the territory of the institution by the appropriate janitor service. The repetition has a cyclical pattern, since the film starts and ends with the same shot – an enlarged image of falling nails on the ground (after the closing credits one may again observe them in close-up).

Sharing the opinion of Valentin Platzgummer, we contend that in this way the authors of the film demonstrate the importance of small things governing both the life and fate of a person in *Gattaca*. Over the course of the film, the characters in different ways reiterate the idea that nothing but human genes count and not colour of the skin, not some religious beliefs, not gender. Because of them, there occurs segregation between “valid” and “in-valid”, degenerated. Vincent ranks with the latter, yet owing to his tenacity, determination, obstinacy he succeeds to fall into the opposite, the desired camp. In its turn, this development of the character supports Tzvetan Todorov’s narratological concept on the psychological and a-psychological motivation of the events’ progression. Sky Marsen lays an a-psychological model on the semiotic axis of Being and Doing, where the character’s factum determines his self (Marsen, 2004, p. 143). The

scholar emphasizes that the case study of Vincent exemplifies the manifestation of the “volition” modality.

Similarly, there is a recurrence of the narrative grammar in the satirical story *Ivan Ivanovich* by Mykola Khvylovy. Firstly, this repetition is already reflected in the onym title. The anthroponym “Ivan Ivanovich” and its French correlative “Jean” makes it instantaneously clear to the reader, who is the protagonist of the opus, allows tracing his chronotopic movement in it. Heterodiegetic narrator recounts the story of Ivan Ivanovich, his functioning (after Michel Foucault) in relation to the contemporary society, his status, indispensability, importance, efficiency. Secondly, the explicit author quite intensively resorts to the homogeneous semantic abundance of his text, where the same stylistic arrangement of phrases-refrains, paronyms has been used (as per Oleksandr Hrytsenko):

“Tell me where was your briefcase? Wasn’t it on top of Semen Yakovich’s bag?” she asked.

Ivan Ivanovich put one finger to his lip and thought. “Yes, I think it was,” said he after a while.

“Now it’s clear. Listen! Semen Yakovich himself must have put this document into your bag, and he must have done it by mistake.”

“How by mistake?” Ivan Ivanovich could not understand.

“I remember that he took something out of his bag. It must have been this secret booklet. He probably wanted to quote from it during his talk. Later he must have changed his mind, and of course by mistake he put it into your bag instead of into his own,” explained Marfa Halaktionovna (Khvylovy, 1960, pp. 200–201).

Owing to epanalepsis, the meaning of the first sentence or segment expounds and amplifies in the second one and so forth.

Both discourses explicate the notion of birth of a different person that in case of Vincent may validate his right to become an astronaut and stay invisible for being exposed of his social crime. Concurrently, for Khvylovy’s titular character it means to remain in the domain of social regulation, power system, and be among those involved in a public punishment spectacle. Eventually, Comrade Jean’s damning, herd impulses coupled with his selfish existence are first directed at an external object (obstructionist Leiter, governess Yavdokha) which, by being a mirror image of the subject, foreshadows the inevitable turning around of the aggression against the subject himself as evidenced later with the events’ progression. The story does also mockingly highlight the features of state socialist construction and transformation of Ivan Ivanovich, his wife Marfa Halaktionovna and their close friend Methody Kirilovich into phony communists’ bodies.

The reiteration the Ukrainian writer makes use of in an attempt to produce a comic, ironic effect, even to some extent an absurd one, complies with Mikhail Bakhtin’s (*The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art*, 1928) axiological relationship of the form to the content exposition and accounts for the syntax and stylistic aesthetic of the discourse. Moreover, this is already a sign of the author’s modernity, his affiliation to the best traditions of the European modernist literature. This is also what Yurii Bezkhutryi repeatedly underscores, warning against a narrow reading of the writer’s works in terms of psycho-realistic literary tenets solely. Further, still in *Ivan Ivanovich*, irony is the key tool to oppose the state socialism rhetoric and attitude towards the human being.

The reason for reminding Vincent of his past is the desire to say that he is a courageous and a self-confident entity, a new hero for the new time. Eventually, Dr. Lamar at the end of the duration of both the screen time of the film text and its story line says he is his son’s teen idol. He does also crave to become a pilot, though he is “in-valid”. One can trace in Vincent the demonstration of Carl Gustav Jung’s archetypes, in particular, that of a shadow. Ethan Hawke’s character, as noted before, lives in the “borrowed” social mask, under the guise of Jerome.

Vincent adopts Jerome's identity, moulds into his *proprium*, since owing to it the future pilot fits himself into the world, which *a priori* is inaccessible to him, legitimately different. The "imposter" owes this distinction to his parents, to his father in particular, who was so proud of his second childbirth that he considered him worthy to be named after him. Vincent's sib embodies the shadow archetype, that of an enemy; psychological and philosophical collision between them occurs in the water, which acts as the ordinary representation for the unconscious, according to the Swiss psychologist and psychiatrist (Jung, 1969, p. 18). An encounter with the "shadow of the father" is essential for the development of Vincent's identity because he excels in his role always to be in the background. Thus, we have a reversal of roles: both "perfect", genuine Jerome and his brother Anton are, in fact, personalized shadows. As Nila Zborovska observed, "Hostile clash of consciousness with the shadow is the prerequisite for comprehensive psychotherapy, which should result in rapport between the parties to dispute" (Zborovska, 2003, p. 136). This is what we have been observing in the brothers' relationship.

Consequently, Vincent appears as the constituent of the oppressed personality integral structure that compensates for his sublimated aggression by a significant advance in the hierarchical structure of the corporation. On the global scale, he develops a mental and behavioural pattern for the fulfilment of his social functions, having mastered his nature.

If in *Ivan Ivanovich* the concept of "major", cheerful, buoyant life in general and its protagonist in particular is a refrain, then in *Gattaca* such an artistic method is the protagonist's morning grooming. We learn that he constantly needs to keep his body germproof, sterile; otherwise it won't be identified with the superior, "valid" Jerome Morrow, only with the "defective degenerate" Vincent Freeman instead. Ethan Hawke's character always has to pretend to be someone else (the same is with the main characters of *Ivan Ivanovich*), to play the part chosen for himself; all the carefully rehearsed routines he re-enacts are not just some array of relations between them, this is his existence pattern under the circumstances. By applying it, the character, the implied spectator finds out whether there is point in it, according to what rules will it prove itself to be effective, hasn't Vincent happen to select his own false self?

Mykola Khvylovy's story features a similar duality, though with an entirely different connotation. The Ukrainian scholar Marta Rudenko points out that, "Either staying alone, or being among people, Ivan Ivanovich perpetually acts out, assumes an actor's mask, which is set to serve reality pertaining to the time, to conform to its rules and standards" (Rudenko, 2004, p. 115). Comrade Jean is therefore exposed under the micropolitical terms of the networks of power relations within local institutions. In *Gattaca* and *Ivan Ivanovich*, the world belongs to those who appear to be superior. Vincent Freeman's desire to be perfect and Ivan Ivanovich's to be influential and prepotent confronts those superior ones who may not be fully aware of their domination, for they are assigned to perform their duties in the micropolitical terms of the networks of power relations within local institutions (like Anton Freeman, among others, does in terms of lawful hosting the order of things). *Gattaca* partially follows the conventions of Joseph Cambell's *The Hero with a Thousand Faces*: Vincent must embark on a road of trials to be worthy of going to distant worlds. He is assisted by interim allies (subordinate father-figures, Caesar and Dr. Lamar, and his love interest Irene being positioned as subservient to the male) to go through the ordeal (to triumph over his brother Anton, *inter alia*) as well as Director Josef's inadvertent sacrifice as the resolution of conviction for a murder Vincent/Jerome has been suspected of.

2. Regulation and supervision of the "sick" bodies

Both characters (Vincent Freeman and Ivan Ivanovich) qualify as individuals with sick bodies. Vincent hides his permanent genetic frailty, which can be easily revealed; he has to profess Jerome in order to carry on pursuing his astronautic *telos*. The case of Vincent displays the functioning of social rituals; the prerequisite of being a potential new member of the group is to have proper innate inborn abilities and characteristics in one's disposal, most notably that of

confirmed health. Within the framework of the conceptual differentiation carried out, in particular, by Bryan S. Turner, the somatic case of Ethan Hawke's character (heart disorder) may be described as both "illness" and "disease" (Turner, 2008, pp. 174–176). We have a biological deviation from the established social health standard, the distinctive features of which are predetermined and projected by genetic engineers, and Vincent's parents conceived him naturally; he is one of the "faith births". Thus, his case pertains to that of a "disease", since it is "a personal experience of unhealthy" (Turner, 2008, p. 175). Concurrently, it does also display an "illness" in the sense that one is subjected to classification and Vincent Freeman as well as people alike fall into all those descriptions – "in-valid", "defective", "godchildren", "faith births", "blackjack births", "men-of-god", "deficient", "defectives", "genojunk", "ge-gnomes", "the fucked-up people".

Preventing himself from being banished and expelled from the academy, Vincent goes on with his studies and his surveillance by the tutors and doctors. Thus, he juxtaposes clinic and prison and remains under observation and control inasmuch as the spectator wrongfully believes he is in control over the character's image. Both the fictional character and the implied viewer should look together in the same direction to create an intentionality bond, to determine the human motivation to create value for one's life and get a sense of self through connecting with the world; through "sculpturing" one's figure in the world.

In addition, the rivalry between brothers has been displayed, one of which was born due to the assistance of geneticists. Escalation and resolution of this conflict comes through the sibs' swimming contest, which becomes a revelation for Vincent. He grows aware that he is not as feeble and weak as he has once thought, and that his brother is not so strong and successful. Alternatively, there's a profound opinion shaped regarding the falsehood of discrimination based on genetic predispositions. Vincent's alter ego Jerome is "preset" to be a swimming champion; however, he is nothing but a runner-up after all and will always be. Similarly, is Director Josef that has a genetically determined propensity to be calm, peaceful, and therefore, in theory, incapable of violence. He kills a person who could have interfered with the flight to Titan, thus destroying his essence, declaring the inevitable necessity of existence paradox. Sky Marsen equally sees in it the manifestation of the "volition" modality, which leads to his expectation's fulfilment, and above all that of Vincent. What counts is that Vincent Freeman achieves his ambition without transgressing the moral strictures. He does not kill anyone, though by most accounts, as well as from Anton's perspective, who have a different moral phenomena insight, pseudo-Jerome is a confidence trickster, an impostor. Given that he is a future astronaut, it is highly probable that other members of the team will be at risk if false Jerome has to act fast and decisively under pressure, and his imperfect physical condition will prove to be fatal.

If in *Gattaca* the human spirit immortality triumphs, the result of the endeavour to rise above one's fate is portrayed, the idea of I / You dialectical confrontation is proclaimed, then in *Ivan Ivanovich* we have the rendering of a man's ethical, moral improvement collapse in an atheistic, antihuman society. The ironic characterization just adds to the person's provincialism and sleaziness. Both Ivan Ivanovich and his wife Marfa Halaktionovna are narrow-minded and mean-spirited people living in the world of hypocrisy, deceit, and ignorance. Their sickness is foremost socio-cultural one (Turner, 2008, p. 56), as they are portrayed as double-face. The motif of ersatz kindness, dressing-up (mask), family, and duplicity – these are not symptoms of illness, but its progression. In general, it will not be a mistake to regard Khvylovy's eponymous character as a political body with a constantly managed, socially regulated life in the disciplinary society of early state socialism. We should notice here, that according to Foucault's description, disciplinary societies operate through discrete spatial enclosures which yield to coherent rules, like families, camps, prisons, factories, schools etc. He claims:

To sum up, it might be said that discipline creates out of the bodies it controls four types of individuality, or rather an individuality that is endowed with four characteristics: it is cellular (by the play of spatial distribution), it is organic (by the coding of activities), it is

genetic (by the accumulation of time), it is combinatory (by the composition of forces). And, in doing so, it operates four great techniques: it draws up tables; it prescribes movements; it imposes exercises; lastly, in order to obtain the combination of forces, it arranges 'tactics' (Foucault, 1995, p. 167).

Hence, all “pleasantly looking” characters of *Ivan Ivanovich* appear in their every-day household activities with the discussion of pressing political issues of the local party committee in the flat where the eponymous individual resides with his family. Thus, in the first chapter of the story we get to know the then existing society structure: factories, plants, Red Army, Komintern, Profintern, universal education, Octobrists, Pioneers, Komsomol etc. An exquisite hint to the state of affairs is also in this section stating that reality is defined by the Party, “...wonderful horizons enchant the soul with a quiet yearning that doesn’t stir one to rebel in the spirit of petty bourgeois impressionism, but, on the contrary, calms one with the joyous peace of monumental realism” (Khvylovy, 1960, p. 167). In other words, the socialist realist conventions promoted the production of grossly distorted true-life representations of the real world and history. Comrade Jean’s life-organisation pattern, that of a time-server, has gained such an advantage of protagonist’s consciousness that he unquestioningly believes in the ideals debated during the caucus and adheres to them. Commenting on the critical reviews of the story by Khvylovy’s coevals, Yurii Bezkhutryi notes, “that from the outset the communist revolution was associated with “Vicars of Bray,” people who were primarily concerned with their security and their well-being” (Bezkhutryi, 2006, p. 41). The narrator repeatedly draws the attention of the implied reader to this majorant in *Ivan Ivanovich*’s characterization, as it underscores the humanitarian catastrophe the Ukrainians of the newly established regime found themselves in: it is possible to survive physically, albeit not spiritually. Indicative, in this regard, is Comrade Jean’s use of a loudspeaker, radio, which according to him is one of the aspects of state socialism development. The narrator ironically interrogates:

Isn’t this a wonderful achievement of socialist construction? Take this very radio. Was it not for this that my hero shed his blood – in order that the proletariat might live in the fullest contentment, using all the means of modern technology? (Khvylovy, 1960, p. 181).

Erotema applied by Mykola Khvylovy creates an air of mockery, ridicule and derision, no direct communication implied. The aforementioned sarcastic remarks intend to be rhetoric, not comic ones.

A magnificent parallel between the conduct of the Party meeting and that of the church service displays *régime* that the family and the milieu of Khvylovy’s “pleasantly looking” character follow (Khvylovy, 1960, pp. 187–198, ch. IV). It is necessary to resort to semantics here; speaking of “regimen,” we keep in mind its etymological synonym – in Greek medical regimen, the term *diata* was employed meaning “lifestyle” with the living conditions, behaviour, and habits (today it is widely used in *stricto sensu* of human nutrition – a diet). In its turn, the origin is traced also to the Medieval Latin *diēta* – “day appointed for a meeting,” and thus “meeting (of legislators).” The change of clothes into old suits each time the characters attend meetings points to an exquisite satirical description-portrait of an institutional place. Yurii Bezkhutryi argues,

The reader has a kind of cultural intertext premised upon perfectly plain parallels: communist ideology is just another form of religion. Khvylovy was undoubtedly ahead of his time here; the awareness of this fact took place in society much later (Bezkhutryi, 2006, p. 42).

The repetition game played by *Ivan Ivanovich* and *Marfa Halaktionovna* adds to a certain dark carnival of the exemplified events. Leonid Plyushch goes even further, suggesting the Party cell meeting contains occult undertones (Plyushch, 2018, p. 413), the community gathering of those practising Satanism disguised as the hypocritical religious institution of communism. Much like the authors of *Gattaca*, Mykola Khvylovy creates a dialectic of identity and bodily

image. Comrade Jean tries to appear a committed Party member, an inventor, and a family man. However, he is puny in these acts of his. Khvylovy's "devoted hero" is able to bring about a unification of interior reality and exterior reality until he receives the word of purge of the apparatus. Subsequently, the character faces again dialectics: this time that of subjective and of objective, where the subjective is his perception, feelings, thought about relations with the Other, and objective – the way the Other recognizes him. This "other" is the maid and the cook Yavdokha, who sirs Comrade Jean, thereby affirming one of the social psychology tenets claiming a person requires and seeks confirmation of others regarding their identity. Since Ivan Ivanovich's Janus nature is under the threat of being disclosed, he evinces a strong desire to soften the image of himself:

"Yes, yes, Yavdokha," he said in a trembling voice, "I am no 'sir' to you. I am your friend and comrade. I have always told you to call me 'comrade'."

It is true that Ivan Ivanovich didn't himself believe that he had told Yavdokha to call him 'comrade', but he didn't believe it not because he never did such a thing, but because he might have forgotten about it (Khvylovy, 1960, pp. 209–210).

In this respect, the social identity of Ivan Ivanovich is at stake, and the Other (Yavdokha) poses one of the possible exposure risks. Comrade Jean is perceived by her as a lord, as a grand gentleman (though not quite overtly); this is the negative image the readers recognize too. Concurrently being the narrator, the explicit author provides the implied reader with a recognizable representation of a small fry in the socially conditioned field of vision. Ivan Ivanovich's social identity, in Sartre's terms, is intersubjective, since the protagonist's identification with the Other is dependent upon the latter vision field. Moreover, it is also associated with that of the implied reader's as well as with the implied spectator's one. Paraphrasing Christian Metz (1983), we do also identify ourselves during screening / reading, mainly with the "gaze", with the point of view of the explicit author, since we can clearly determine right and wrong. Therefore, we recognize ourselves as the objects of an unaware look of the Other – to Ivan Ivanovich's, to Marfa Halaktionovna's, to Semen Yakovich's in particular etc. What does Ivan Ivanovich proposes, is an attempt to disclose the "special angle" from which he would have liked Yavdokha to treat him under the new circumstances. A reader is to notice the kind of symbolic fall from a secure position in society to powerlessness, humiliation, and impotence. Concurrently, the explicit author's aim is to destruct a "positive" self-image of the characters (he elaborates on the scenes of their family life marked by far from proletarian abstinence), for they have got the false idea of themselves due to the system of illusory beliefs holding on the insincerity and adaptability.

Vincent Freeman, on the contrary, is irreducibly sane in his endeavours to become an astronaut, albeit he must be outside social institutions by default (due to his health conditions) because social institutions are regulated based on rational behaviour whereas his one is incoherent in their view. The film allows exploration of man's desires, wishes, and purports to display breaking away from the limitations of the abject body and thus becoming authentic and autonomous. He appropriates the role of the Law/the Father/the Symbolic – the sphere through which he overcomes a police-state controlling of society.

The bodily image cultivation in *Gattaca* depends, foremost, on the protagonist himself. He must manage the body in a very precise way. Gilles Deleuze argued that the body should be made to "pass through a ceremony, of introducing it into a glass cage or crystal, of imposing a carnival or a masquerade on it which makes it into a grotesque body, but also brings out of it a gracious and glorious body, until at last the disappearance of the visible body is achieved" (Deleuze, 2001, p. 190). Vincent does not simply need to disguise himself in order to hide his identity; he has to change the physical limits of his body: to increase the height by doing surgery on his feet, to wear contact lenses so that the eyes were of the same colour as of the true Jerome's, to maintain weight. However, as the (anti) hero of Khvylovy's story, Andrew Niccol's

character rings the changes when he leaves his flat: either directly to the training complex, to the restaurant or to the concert of the renowned pianist. The actions of both protagonists are deliberately intentional because in such a way, as noted by Sky Marsen, the focus on their individuality definition is confirmed (Marsen, 2004, p. 145). We find evidence of this in the following *passage* from Maurice Merleau-Ponty:

From the moment there is consciousness, and in order for consciousness to exist, there must be something of which it is conscious, an intentional object, and it can only bear upon this object insofar as it “irrealizes” itself and throws itself into the object, insofar as it is entirely within this reference to . . . something, and insofar as it is a pure act of signification. If a being is consciousness, it must be nothing other than a fabric of intentions (Merleau-Ponty, 2013, p. 123).

World perception in *Gattaca* rests on the human genetic blueprint; what counts solely is the within of the cells. Life, disposition, people’s deeds both physical and mental ones may be anticipated, but not everything in the prediction list comes true, as Vincent’s example demonstrates to us. The film shows that the body is a complex system of biological artefacts, but the one who is aware of his presence, of his *Dasein* in a given flesh, becomes indifferent to the ‘core’ that inspires this system. The main point of the recurrence principle is to follow the regime. Its constituents include morning cleaning of the body from one’s genuine traces, the appliance of blood, urine, eyelashes, hair fragments, fingerprints to secure Jerome’s mask, regular meetings with Dr. Lamar, transmission of reporting data to the central computer, cleaning of the workplace from one’s tracks. This always occurs at the intersubjective level, on the “I” / “You” plane, where “You” postulates and outlines the boundaries of “I”. Vincent’s flesh is both a biological result of his mother and father somatic intimacy, the effect of their visual and haptic subjective intentionality, but, more importantly, it is also a step forward from the former ‘Other’ (doomed, frail, constrained). The last words uttered by the protagonist at the end of the film text reveal the “flesh of the world” and “flesh of the body” phenomena as well. According to Maurice Merleau-Ponty, “flesh of the world” is the location where the reversion of the one who perceives (perceiver) and what is perceived occurs; in the strict sense – of Vincent Freeman and Jerome Morrow, in the broader one – of Vincent and the entire world. The scholar claimed:

That means that my body is made of the same flesh as the world (it is a perceived), and moreover that this flesh of my body is shared by the world, the world reflects it, encroaches upon it and it encroaches upon the world (the felt [senti] at the same time the culmination of subjectivity and the culmination of materiality), they are in a relation of transgression or of overlapping — — (Merleau-Ponty, 1968, p. 248).

Such an “interchange” is exemplified in the relationship issues of Ethan Hawke and Jude Law’s characters. In turn, these considerations are also confirmed in a certain way by the chosen setting of the depicted events. In *Ivan Ivanovich*, this is the locus of the house, the premises, whereas in *Gattaca* there are more of them: the beach and the sea, the characters’ home residence, the premises of Gattaca Aerospace Corporation. Wherever the protagonist is, whatever the camera shows the spectator, one thing is clear, in particular, from his actions, his words: he wants to escape from this planet, where he feels himself an outsider with his biological flaws.

Thus, Vincent epitomizes the ambivalence of the external and internal space through the prism of the individualized self-seeking the meaning of its existence. The mental and physical criteria of identity forged by Ethan Hawke’s character are posited, among other factors, by the sea locus. It is precisely to him the dual motive is attributed, which is shown almost at the beginning of the retrospective and already at the end of the plot narrative. In addition to this, the flashback, according to Valentin Platzgummer’s observations (Platzgummer, 2003, p. 32), contains all the conflicts to be resolved during the film events progression. The rivalry of

brothers, which traces its roots in the protagonist's childhood, and on the global scale, is as ancient as the Cain and Abel's Old Testament tale is peacefully resolved. Vincent displays the magnanimity of the "in-valid" as opposed to his brother's "deficiency", who has always believed he to be better, but turns out to be envious. There also collapses Anton's confidence in the traditional Gattaca's value, that of biodeterminism.

3. Body, "truth" and ideology promotion

Another similarity between discourses is the title pointing directly to the things that pertain to them: in case of *Khvylovy* we have the name of the main character under scrutiny, in case of *Niccol* – the setting of the events. Ivan Ivanovich embodies a number of underlings pretending to be effective, but useless in fact, whereas Vincent Freeman believes in and proves his aptness for spacecraft journeys. Therefore, he may be considered more suitable for the Gattaca's society even with his genetic flaw, rather than pathetic but physically healthy Ivan Ivanovich and Marfa Halaktionovna for theirs. In Foucauldian terms, Comrade Jean and Comrade Halakta infringe the notion of "truth" by transgressing the ethical norms of human relations; still, the pity power they hold incites, induces, and seduces them (Foucault, 1983, p. 220).

Moreover, chapter IV of *Ivan Ivanovich* illustrates Foucauldian arguments towards the state's focused use of politicized torture or politicized elimination of the subject as exhibition. Here, the reader follows the characters in the party meeting, the topic of which is to criticize the obstructionist in the local communist cell. The thing this meeting is going to resemble a performance, a show, a spectacle of the punished body is that there will be all members of the Party coupled with the Chief (the sovereign) present in there to observe the individual (body-politic) under interrogation:

By now the cell gathered, so to speak, in corpore. All the members of the Collegium were there. Also present were all the heads of sections, all the chiefs and their assistants from the various bureaus, the head of the local Trade Unions with three officials, the head of the Communist Women's Organization with her two secretaries, and the wife of the local Communist Party chief, who like Marfa Halaktionovna, had no special post because, like Marfa Halaktionovna, she devoted her time to bringing up her children. Only the secretary and the chief, who was to deliver the talk, were still absent (Khvylovy, 1960, p. 189).

The body of obstructionist Leiter in effect morphs from a body that mattered (head of the trust library, hence, ideologically significant) to a body that no longer does (he is under interrogation and his elaborations fail due to advanced Party self-scrutiny, nobody tries to listen to his reasoning). As far as the political cause of the Party is concerned, his has become a disposable body. Leiter is a Jew, and therefore the proletariat should be protected from the ones alike and all the renegades are to be told apart and unearthed. Narrator, however, explicates that Ivan Ivanovich is indifferent to ethnic prejudices, for him as well as for Methody Kirilovich the ideological discourse discrepancies matter solely:

"I am really sorry for Comrade Leiter. His behavior will give our anti-semites a pretext: once again they can point to a Jew acting against the Party."

Methody Kirilovich began to tell then how deeply shocked he had always been by anti-semitism (for instance the Beyliss affair) and how much he liked the Jews. Moreover, he believed that the Jewish nation had produced the greatest men in history. "Let's take Christ, for instance," he said. "Our people don't even know that Christ was a Jew."

"And where is he working now?" asked Ivan Ivanovich.

"Who – Christ?" Methody Kirilovich looked surprised.

"No – Comrade Leiter, of course" (Khvylovy, 1960, p. 190).

Mykola Khvylovy applies a variation of zeugma here, in the manner of the renowned English satirical novelists, to underscore his gibe for both wretched characters.

The afore-cited episodes of both the briefcase and Comrade Leiter illustrate one more instance of recurrence concept, which mingles with the ideology construction. The setting of

Ivan Ivanovich is unmasking insecurity, uncertainty, and unrest in the early Soviet society. Bearers of alternative to the clearly defined state policy ideas were favoured or condemned depending on the political situation that was often grounded on the current leaders-executives' determination to eliminate rivals to their power. This is the reason for both Leiter's party apparatus trial at one level and for Ivan Ivanovich's cautious strategy and tactics of reciting only officially defined views at another level. To put it differently, he deprives himself of establishing standard social practice to integrate into subjectivity. Concurrently, a specific form of madness that corresponds to paranoia characterizes political despotic regime as described in *Ivan Ivanovich* and the vast impersonal machinery crushes one. In terms of the story, it is elaborately expressed with this image of the closed doors, whispering motif, overlooking motif the instances of which have been expounded by Viktoriia Zengwa (Zengwa, 2012, pp. 70–71). The only way to survive is to play roles, take cover in the interstices of an overarching oppressive system. Khvylovy comes close to metaphorizing life with its dark corners (*zavulok*) and mysteries in grotesque situations – and, by the same token, the inner life with all its hidden recesses:

Ivan Ivanovich walks over to the window, opens it and his eyes wander far away in deep meditation. Beyond the garden's end he sees where quiet fields and soft sky begin, where wonderful horizons enchant the soul with a quiet yearning that doesn't stir one to rebel in the spirit of petty bourgeois impressionism, but, on the contrary, calms one with the joyous peace of monumental realism (Khvylovy, 1960, p. 167).

Marfa Halaktionovna finishes her cup of coffee, helps Yavdokha to put all the dried dishes away and finally sits down opposite the window. Her eyes wander far away in deep meditation. Beyond the garden's end she sees where wonderful horizons enchant the soul with a quiet yearning which does not stir one to rebel in the spirit of petty bourgeois impressionism, but, on the contrary, calms one down with the joyous peace of monumental realism (Khvylovy, 1960, pp. 178–179).

Even in their thoughts to which the explicit author arranges interior passage, the characters evince their indisputably exposure to close political control.

A further distinctive stylistic and rhetoric feature of the story *Ivan Ivanovich* is that the narrator dubs the protagonist as “nice fellow” or employs an evaluative adjective “charming” with the reverse connotation where it is opportune to him, to his family and acquaintances. However, it is pertinent to consider that the English translation of the story often omits or uses not exact matches of the Ukrainian lexeme *sympatychnyi*. Hence, the lack of proper antiphrasis disturbs the ironic air of the narrative. Besides, there is also absent the brief synopsis (graphically marked by spacing) to each chapter of the story, indicative of its commitment to the world satiric tradition.

In the story, the implied reader follows the further transformation of the political and revolutionary bodies of Ivan Ivanovich, Marfa Halaktionovna into the phony ones. The description of their daily chores coupled with the meeting account produces the effect of delirium everyone is in, except for the extradiegetic narrator.

In both discourses, the dress changes, disguise is protracted as an acquired “body technique”, that is an activity mediated by the terms and conditions of the society, though not compulsory, but obligatory for the characters in order to carry on their function in terms of personal autonomy and survival. An imposed on themselves mode of living has voluntary and involuntary traits. For instance, when Vincent learns he needs to modify his body attributes he is unwilling to alter it, but eventually, he yields to it. Ivan Ivanovich and Marfa Halaktionovna's clothes behaviour is utterly deliberate and intentional, though it does not fool the implied reader regarding the hypocritical connotations. The characters of the studied discourses are shaping their destinies on a falsehood basis. Nevertheless, Vincent Freeman's intentions are expounded owing to natural injustice. Since it is possible to bypass the genetic flaws in advance, Vincent decides to find a similar loophole on his own, thus proving the saying “Where there's a will, there's a way”.

Ethan Hawke's character degrades the notion of "truth" in that respect that he switches the biological body parts of his onto Jerome's. Vincent assumes to everyone his validity, he changes their perception perspective and transforms into a full-fledged member of the *society of control*. Moreover, he controls every bit of his flesh to stay Jerome Morrow as long as he will manage. Deleuze argued, "[...] control societies function with a third generation of machines, with information technology and computers, where the passive danger is noise and the active, piracy and viral contamination." (Deleuze, 1995, p. 180). With regard to Vincent, it means technology is liable to mislead people, lie to us, counterfeit the subjective reality. Disciplinary society is grounded on the strategies of confinement, and for him, it is his flesh; he wants to break through the dominating power of society represented by the body. But Vincent cannot break away entirely from the system that he desires to escape from. That is why he sets an ultimate purpose for himself – to become an astronaut with his damaged body. However, according to Deleuze, after World War II we have started to move towards the control society in which confinement is no longer the main strategy, instead permanent sway and immediate communication prevail (Deleuze, 1995, p. 174). Nonetheless, the *Gattaca* premises resemble a sort of enclave to enter, which is not that easy. In this respect, Antonio says to his elder son, "For God's sake, Vincent, don't you understand. The only way you'll see the inside of a spaceship is if you're cleaning it!"

Both discourses have indicative prefaces: *Gattaca's* (one comes from the Holy Writ and the second one is the quote of Willard Gaylin, PhD Bioethicist) imply the right to defy one's destiny, one's self, the Other, the system who always tend to condemn or praise the object. It does also mean that one is able to distance oneself from the role he is unwilling to play. Hence, to become an emancipated body Vincent has to dispose of the true identity evidences every morning, to forge the medical tests, that is preparing himself to offer up a subjective version of the truth. Otherwise, he remains the body in pain. *Ivan Ivanovich's* (from volume 2 of Nikolai Gogol's *Dead Souls*) denotes three points essential for Khvylovy's entire oeuvre: that of a small fry, backstreet (*zaulok*) and the back of beyond (*hlush*). Nook and backwoods are the topos of a small fry existence, according to Viktoriia Zengwa (Zengwa, 2012, p. 64). Moreover, these are also the terminal points of the main characters' quest for *beau idéal* in the many works of the Ukrainian writer.

4. Conclusion

Thought is the process that cinema and literature stimulate, for it is produced by images that in their turn are the subject of both optic and mental processes. The studied works have been chosen for contrastive analyses by virtue of the same conceptual strain in them that of a thought, namely that both the implied reader and the implied spectator can be reflective towards the discourse, to process the obtained via communication data, are able to relate their feelings, but not just for the sake of comparison. The politics of "information", therefore, invests to ideological oppositions collapse as shown in *Gattaca* (the repugnance between "valid" / "invalid") and *Ivan Ivanovich* (the subjugation of a socially adapted human). Film text under scrutiny on the storytelling and plot level is characterized by motivation, and the narrative structure of it accounts for and articulates the *telos* achievement. Subject to David Bordwell's explications (2006), *Gattaca* belongs to classical Hollywood cinema (has the discrete part structure, double plotline and identification with a hero, both in introjective and projective sense). The psychological depth understanding of the characters' motivations and emotions in *Ivan Ivanovich* is explicated by virtue of psychosocial mask they apply. Both the author and the extradiegetic narrator intend the implied reader to establish personal connection to the characters by way of harmonizing the warring feelings evoked in them in the course of reading. Among the masks most prominently stands out that of "persona-mask" to aid mimicry (acquiring new social and economic standing). Film and narrative texts bring before the addressees the intersubjective "life-spaces" of the characters: it means we perceive, we grasp the "information" across temporalities and spatialities that are cohering the intersubjective world in one piece. The

studied discourses present that kind of both temporal and spatial reality which was familiar to the authors as well as they reflected the corresponding ideological spheres (corresponding social practices, structures, and contradictions).

What is at issue in the studied works is an idea that the inner identity requires to be concealed; this is why Vincent needs to renew the disguise practice each day which eventually takes him up in the rocket and this is why Khvylovy's titular character, who has become one of the perpetrators of the crushing state socialism machine himself, reverts to dressing up; he is socially ambiguous. Hence, there lies notable, essential difference in the characters: Vincent Freeman demonstrates nobility and grandeur of his persona; he sets the role pattern for others alike, he evolves from subjugated (oppressed) body (foremost due to the biological condition of his body) to a sovereign who reigns and controls it solely, whereas Ivan Ivanovich, on the contrary, proves to be a low ranker, the ego-constituting, narcissistic subject, one who is socially internalized and in whom sovereign law is applied, enforced and made visible. Thus, we get quite opposite evidences of contemporary male identity constitution, though it is split and fragmentary, not least because of paranoia (most notably in *Ivan Ivanovich*) which is at the heart of "the culture of surveillance" as per Foucauldian theory.

Бібліографічний список

- Безхутрий, Ю. М., 2006. Оповідання М. Хвильового «Іван Іванович». Іронія як засіб формування художнього світу. *Вивчаємо українську мову та літературу*, 19–21, с. 40–44.
- Зборовська, Н., 2003. *Психоаналіз і літературознавство: посібник*. Київ: Академвидав.
- Зенгва, В. О., 2012. *Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури*. Кандидат наук. Дисертація. Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна.
- Мочернюк, Н. Д., 2017. Інтермедіальність: термін, концепція, методологія. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово* [онлайн], 4(40), с. 207–214. Доступно: <<https://pvnth.nung.edu.ua/index.php/word/article/download/1173/1150>> (дата звернення 15 грудня 2022).
- Плющ, Л., 2018. *Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового*. Київ: Видавничий дім «КОМОРА».
- Руденко, М. І., 2004. *Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового*. Кандидат наук. Дисертація. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.
- Цюп'як, І. К., 2002. *Поетика повістей Миколи Хвильового*. Кандидат наук. Дисертація. Дніпро. нац. ун-т.
- Bakhtin, M., 1990. The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art. In: M. Holquist and V. Liapunov (eds.). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Translated by V. Liapunov. Austin: University of Texas Press, pp. 257–325. Available at : <<https://www.jstor.org/stable/10.7560/704114>> (Accessed 15 December 2022).
- Banner, O., 2011. The Postracial Imagination: *Gattaca's* Imperfect Science. *Discourse*, 2(33), pp. 221–241. DOI: 10.1353/dis.2011.0015.
- Bordwell, D., 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press. Available at : <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn74s>> (Accessed 15 December 2022).
- Brötz, D., 2015. *Dostojewskis »Der Idiot« im Spielfilm: Analogien bei Akira Kurosawa, Sasa Gedeon und Wim Wenders*. transcript Verlag, Bielefeld. Available at : <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839409978/html>> (Accessed 15 December 2022).
- Clayton, J., 2003. Genome Time: New Age Evolution, *The Gold Bug Variations*, and *Gattaca*. *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. New York: Oxford University Press, pp. 166–189.

- Deleuze, G., 1995. *Negotiations, 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G., 2001. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd ed. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books. Available at : <https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf> (Accessed 15 December 2022).
- Foucault, M., 1983. The subject and power. In: H. Dreyfus, & P. Rabinow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*: 2nd ed.,). Chicago, IL: University of Chicago Press, pp. 208-226.
- Hejmej, A., 2010. Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*, 5, pp. 53–64. Available at : <https://rcin.org.pl/Content/49167/PDF/WA248_66693_P-I-2524_hejmej-komparatystyka.pdf> (Accessed 15 December 2022).
- Jung, C. G., 1969. Archetypes and the Collective Unconscious. In G. Adler & R. F. C. Hull (eds.), *Collected Works of C. G. Jung*, 2nd ed. Vol. 9, Part 1: Princeton University Press, pp. i–iv. Available at : <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hhrnk.1>> (Accessed 15 December 2022).
- Khvylovy, M., 1960. Ivan Ivanovich. In: George S. N. Luckyj (transl. with an introd.) *Stories from the Ukraine*. New York: Philosophical Library, pp. 160–214. Available at : <<http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005277>> (Accessed 15 December 2022).
- Marsen, S., 2004. Against heritage: Invented identities in science fiction film. *Semiotica*. 152(1/4), pp. 141–157. DOI: 10.1515/semi.2004.2004.152-1-4.141
- Merleau-Ponty, M., 1968. *The Visible and the Invisible, followed by Working Notes*. In: C. Lefort ed. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press. Available at : <https://monoskop.org/images/8/80/Merleau_Ponty_Maurice_The_Visible_and_the_Invisible_1968.pdf> (Accessed 15 December 2022).
- Merleau-Ponty, M., 2013. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. New York: Routledge.
- Metz, Chr., 1982. *Psychoanalysis and Cinema : The Imaginary Signifier*. In: Stephen Heath and Colin MacCabe, eds. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan. Available at : <https://www.academia.edu/8739957/Christian_Metz_Psychoanalysis_and_the_Cinema_The_Imaginary_Signifier_1982> (Accessed 15 December 2022).
- Niccol, A., 2008. *Gattaca* [DVD]. München: Sony Pictures Home Entertainment.
- Platzgummer, V., 2003. *Die Errettung der Menschheit: Studien zu den Science Fiction-Filmen Gattaca und Matrix*. Marburg: Tectum Verlag. Available at : <<https://books.google.com.ua/books?id=5KpE7dlxZdcC>> (Accessed 15 December 2022).
- Turner, Br. S., 2008. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. 3rd ed. London: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781446214329.
- Wolf, W., 2005. Intermediality. In: D. Herman, M. Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, pp. 252–256. DOI: 10.4324/9780203932896.
- Wolf, W., 2017. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. In: Walter Bernhardt (ed.). Leiden / Boston: Brill / Rodopi, DOI: 10.1163/9789004346642

References

- Bakhtin, M., 1990. The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art. In: M. Holquist and V. Liapunov (eds.). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Translated by V. Liapunov. Austin: University of Texas Press, pp. 257–325. Available at : <<https://www.jstor.org/stable/10.7560/704114>> (Accessed 15 December 2022).
- Banner, O., 2011. The Postracial Imagination: *Gattaca's* Imperfect Science. *Discourse*, 2(33), pp. 221–241. DOI: 10.1353/dis.2011.0015.
- Bezkhutryi, Yu., 2006. Mykola Khvylovy's Short Story *Ivan Ivanovich*: Irony as the Means of Artistic World Construction [Opovidannia M. Khvylovoho "Ivan Ivanovich": Ironiia yak zasib formuvannia khudozhnoho svitu]. *Vyvchaimo ukrainsku movu ta literaturu*, 19–21, pp. 40–44. (in Ukrainian)
- Bordwell, D., 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press. Available at : <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn74s>> (Accessed 15 December 2022).
- Brötz, D., 2015. *Dostojewskis »Der Idiot« im Spielfilm: Analogien bei Akira Kurosawa, Sasa Gedeon und Wim Wenders*. transcript Verlag, Bielefeld. Available at : <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839409978/html>> (Accessed 15 December 2022).
- Clayton, J., 2003. Genome Time: New Age Evolution, *The Gold Bug Variations*, and *Gattaca*. *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. New York: Oxford University Press, pp. 166–189.
- Deleuze, G., 1995. *Negotiations, 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G., 2001. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M., 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd ed. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books. Available at : <https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf> (Accessed 15 December 2022).
- Foucault, M., 1983. The subject and power. In: H. Dreyfus, & P. Rabinow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics: 2nd ed.*, Chicago, IL: University of Chicago Press, pp. 208–226.
- Hejmej, A., 2010. Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*, 5, pp. 53–64. Available at : <https://rcin.org.pl/Content/49167/PDF/WA248_66693_P-I-2524_hejmej-komparatystyka.pdf> (Accessed 15 December 2022).
- Jung, C. G., 1969. Archetypes and the Collective Unconscious. In G. Adler & R. F. C. Hull (eds.), *Collected Works of C. G. Jung*, 2nd ed. Vol. 9, Part 1: Princeton University Press, pp. i–iv. Available at : <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hhrnk.1>> (Accessed 15 December 2022).
- Khvylovy, M., 1960. Ivan Ivanovich. In: George S. N. Luckyj (transl. with an introd.) *Stories from the Ukraine*. New York: Philosophical Library, pp. 160–214. Available at : <<http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005277>> (Accessed 15 December 2022).
- Marsen, S., 2004. Against heritage: Invented identities in science fiction film. *Semiotica*. 152(1/4), pp. 141–157. DOI: 10.1515/semi.2004.2004.152-1-4.141
- Merleau-Ponty, M., 1968. *The Visible and the Invisible, followed by Working Notes*. In: C. Lefort ed. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press. Available at : <https://monoskop.org/images/8/80/Merleau_Ponty_Maurice_The_Visible_and_the_Invisible_1968.pdf> (Accessed 25 December 2022).
- Merleau-Ponty, M., 2013. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. New York: Routledge.

- Metz, Chr., 1982. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. In: Stephen Heath and Colin MacCabe, eds. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan. Available at : <https://www.academia.edu/8739957/Christian_Metz_Psychoanalysis_and_the_Cinema_The_Imaginary_Signifier_1982> (Accessed 15 December 2022).
- Mocherniuk, N. D., 2017. Intermedialnist: termin, kontseptsii, metodolohiia [Intermediality: term, conception, methodology]. *Precarpathian Bulletin of the Shevchenko Scientific Society, Word* [online], 4(40), s. 207–214. Available at: <<https://pvnsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/download/1173/1150>> Accessed 15 December 2022]. (in Ukrainian)
- Niccol, A., 2008. *Gattaca* [DVD]. München: Sony Pictures Home Entertainment.
- Platzgummer, V., 2003. *Die Errettung der Menschheit: Studien zu den Science Fiction-Filmen Gattaca und Matrix*. Marburg: Tectum Verlag. Available at : <<https://books.google.com.ua/books?id=5KpE7dlxZdcC>> (Accessed 15 December 2022).
- Plyushch, L., 2018. *His secret, or Khvylovy's "Beautiful bed"* [Yoho taiemnytsia, abo «Prekrasna lozha» Khvylovoho]. Kyiv: Vydavnychiy dim «KOMORA». (in Ukrainian)
- Rudenko, M. I., 2004. *Narativna struktura khudozhnoi prozy Mykoly Khvylovoho* [Narrative Structure of the Artistic Prose by M. Khvylovy]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Kyivskiy natsionalnyi universytet im. Tarasa Shevchenka. (in Ukrainian)
- Tsyupyak, I. K., 2002. *Poetyka povistei Mykoly Khvylovoho* [Poetics of Stories of Mykola Khvylovyj]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Dnipro. nats. un-t. (in Ukrainian)
- Turner, Br. S., 2008. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. 3rd ed. London: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781446214329.
- Wolf, W., 2005. Intermediality. In: D. Herman, M. Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, pp. 252–256. DOI: 10.4324/9780203932896.
- Wolf, W., 2017. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. In: Walter Bernhardt (ed.). Leiden / Boston: Brill / Rodopi, DOI: 10.1163/9789004346642
- Zborovska, N., 2003. *Psykhoanaliz i literaturoznavstvo* [Psychoanalysis and Literary Criticism]. Kyiv: Akademydav. (in Ukrainian)
- Zengwa, V. O., 2012. *Khudozhnia antropolohiia prozy M. Khvylovoho: heroi yak fenomen kultury* [Art Anthropology of the Prose of M. Khvylovyu: A Hero as a Phenomenon of Culture]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Kharkiv. nats. un-t im. V. N. Karazina.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2022.

Є. Лепьохін

**АМБІВАЛЕНТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОГО ТА ОСОБИСТОГО У КІНОТЕКСТІ
«ГАТТАКА» ЕНДРІО НІККОЛА ТА ПОВІСТІ «ІВАН ІВАНОВИЧ»
МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**

Зіставлення досліджуваних дискурсів здійснено за ознакою спорідненості гетеромедіальних семіотичних одиниць, що мають статус естетичних об'єктів. Стаття висвітлює діалектику сучасних міжмистецьких досліджень і спирається на засади так званої постструктуралістської теорії (передусім у творчості Мішеля Фуко та Жюльєн Делеза). Вона є своєрідним ідейним продовженням опису неочевидних інтермедіальних перегуків на прикладі творчості Миколи Хвильового, що вже

здійснювалося автором у дослідженні «Наратологічні контрасти і психоделічні полюси художнього тексту Миколи Хвильового і кінотексту Міхаеля Ганеке» (Кременецькі компаративні студії, вип. VIII, 2018). У статті розглянуто питання формування «політичного тіла», використано окремі аспекти аналітичного психоаналізу Карла-Густава Юнга, поняття «плоть світу» Моріса Мерло-Понті, уявлення Жан-Поль Сартра про погляд. Різноманітні концепції та ідеї, які можна приписати кінематографу та літературі через їх «трансмедіальність» (медіальну неочевидність, що виникає в середовищі без вказівки на відповідне медіальне джерело), пояснюють загальне, спільне у вигаданому світі як на екрані, так і в полі друкованої книги, а також у системах, що існують за межами екрана та книги. Відтак, у статті представлено концепцію рекурентності (повтору), висвітлено архетип тіні, експліковано дихотомію понять хвороба / недуга, розтлумачено значення понять режим / діста. Аналіз персонажів здійснено з огляду на їхні вчинки та цілі крізь призму вищезазначених категорій. Результати проведеного аналізу будуть корисними усім, хто досліджує: дискурс українського літературного процесу 20-х – 30-х рр. ХХ ст., особливості розвитку української прози означеного періоду у співвіднесенні із загальноєвропейським контекстом, проблематику міжмистецької взаємодії, художні механізми творення прозотекстів Миколи Хвильового й порівняння його художньої манери з іншими мистецтвами, зокрема в оперуванні інструментами кінематографічної експресії. Перспективою подальших розвідок може стати аналіз прозотекстів українського письменника для фокусування на новаторських й сміливих формальних рішеннях митця; аналіз психологічного контексту експресивного творення художніх образів у «Повісті про санаторійну зону» крізь призму поняття образ-рух Жюльєн Делеза для відстеження вчинків персонажів відповідно до ситуацій, що в них вони опиняються; аналіз експресіоністського ототожнення простору зони як простору смерті із простором її компонуванням травматичного тіла.

Ключові слова: тіло, ідентичність, повторюваність, персонаж, суспільство, оповідач, образ, ідеологія, трансмедіальність.

УДК 82.0

А. О. Ліпісівіцька

ORCID: 0000-0003-4772-3671

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЛІТЕРАТУРІ ЕПОХИ *FIN DE SIÈCLE*

У статті розглядаються три моделі жіночих образів в літературі епохи *Fin de Siècle*. Під час аналізу літературознавчих досліджень зарубіжних науковців було виявлено, що в літературних творах порубіжної доби домінують три моделі жіночності: *femme fatale*, *femme fragile* та *femme enfant*. Було з'ясовано, що перший образ – *femme fatale* – є образом демонічної спокусниці, яка доводить до згуби, жадає гедонічного кохання і вбиває його в екстремальному випадку. Другий образ – *femme fragile* – зображує білих, чистих жінок, подібних Мадонні, безгрішних. Третій образ – *femme enfant* – демонструє незвичайно гарну, невинно привабливу молоду дівчину з вираженими дитячими рисами зовнішності й характеру. Наукове дослідження надає детальний опис і порівняння трьох вищезгаданих художніх образів літератури.

Ключові слова: жіночі образи, *Fin de Siècle*, *femme fatale*, *femme fragile*, *femme enfant*.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-133-137

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Період, що охоплює останні два десятиліття XIX ст. і початок XX ст. до Першої світової війни, характеризувався своїм життєвим стилем і новими художніми напрямками у європейській літературі. Сюжети художніх творів були свідченням того, що час порубіжної доби відзначався переконливим домінуванням чоловіків у суспільстві. Молода жінка ставала товаром; вона була залежною від чоловіка і мусила берегти свої чесноти. Її честь і репутація повністю залежали від зв'язку з чоловіком. Незалежними й самостійними були лише жінки з «вищих соціальних верств населення, які отримали принаймні часткове просвітницьке виховання самостійного мислення і самостійної діяльності» (Gutt, 1978, s. 23). Вони мали можливість вести фрагментарно емансиповане і незалежне від чоловіка життя, оскільки володіли фінансовою незалежністю завдяки спадщині або трудовій діяльності.

У художній літературі можна зустріти багато жіночих образів, які однак є спрощеними, суперечливими та далекими від дійсності, як наприклад образи турботливої матері, відьми, непорочної красуні, а також вбивчої спокусниці чоловіків. Всі вони за аналогією до біблійного тлумачення жіночності зводяться до двох головних жіночих образів, а саме образу повії та святої. Французький германіст Жак Ле Рідер аргументує це у своїй праці так: «Жінка епохи *Fin de Siècle* має два обличчя: одне – згубної Саломе, а інше – блідої Офелії» (Le Rider, 1985, s. 155). Французька письменниця й феміністка Симона де Бовуар стверджує про два протилежних полюси образів і що саме таке протиріччя образів зачаровує чоловіків: «Вона янгол чи демон? Ця непевність робить її сфінксом» (Beauvoir, 1992, s. 252).

У літературних творах епохи *Fin de siècle* літературознавці виділяють три моделі жіночих образів незалежної жінки:

- *Femme fatale*
- *Femme fragile*
- *Femme enfant*

Спільним для цих образів є «прагнення до маргіналізації жіночності» (Pohle, 2000, p. 90), закладене у їхній основі. Ця маргіналізація може бути досягнута шляхом різних

методів: у випадку *femme fatale* мова йде про метод демонізації, у випадку *femme fragile* – про метод патологізації або одомашнення, і у випадку *femme enfant* – про метод інфантилізації або взяття під опіку (Pohle, 2000, s. 91).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У поданій статті проаналізовані праці європейських вчених Дж. Бауер, К. Гільмес, У. Хельдузер, Б. Полс, А. Томалла та інших, які піднімають питання жіночності та жіночих літературних образів на зламі XIX – XX століть. Цей напрямок в літературі почали досліджувати ще на початку XX століття. Найвагомішою науковою працею феміністичного літературознавства вважається двотомник Сімони де Бовуар «Друга стаття», виданий 1949 року, у якому дослідниця послідовно розвиває імагологічний концепт жінки як «Іншої».

Актуальність дослідження визначається потребою ґрунтовного аналізу й опису жіночих образів задля кращого висвітлення й розуміння мотивів та сюжетів літератури епохи *Fin de siècle*.

Мета статті – дослідження трьох моделей жіночих образів у літературних творах порубіжної доби та їх компаративний аналіз.

Завдання дослідження – описати та проаналізувати жіночі образи у літературі епохи *Fin de siècle*, класифікуючи їх за трьома моделями.

Виклад основного матеріалу.

Femme fatale (новія)

Образ *femme fatale* можна з впевненістю віднести до найпопулярніших образів в історії літератури, адже він повертає нас до тисячолітньої традиції з прикладами біблійних жіночих образів Саломе чи Юдіт. Однак жодне століття не зображувало жінку так послідовно, так програмно і оголено, як це робить XIX століття в образах жінки-вампіра чи вбивці (Meier, 1994, s. 156), і образ XX століття – *femme fatale* – також не поступається попереднім фігурам у своїй радикальності. Він несе у собі риси образу «іншої жінки», реконструйованого за працями Фрейда. Саме вона є тою, яка яскраво демонструє чоловікові «несуттєвість фалосу», яка лише своєю сутністю змушує чоловіка постійно сумніватися у своєму домінуванні над нею, за що він її боїться і водночас жадає (Rohde-Dachser, 1991, p. 110). Висловлене судження дозволяє дійти висновку, що образ *femme fatale* багато в чому йде на користь чоловічим потребам та здійснює «звільняючий вплив» на них (Pohle, 1998, p. 95).

В образі *femme fatale* перед нами постає здебільшого молода жінка з характерно вираженою сексуальністю. Це дуже таємнича, приваблива жінка з хвилястим, пишним білявим волоссям, блідим кольором обличчя й виразними очима. Сильна і життєздатна постать, яка своєю зовнішністю викликає у чоловіків сильний фізичний потяг. Впевнена у собі, не одомашнена, неприступна, з типовими «чоловічими» рисами характеру (поводиться по відношенню до інших холодно, домінантно і агресивно, має «зважаєний розум», діє активно: здебільшого овдовіла чи розлучена жінка сама вибирає собі партнера, замість того щоб бути вибраною – робить чоловіка об'єктом, виходить зі свого статусу об'єкта і є сексуально освіченою). Образ такої жінки є образом демонічної спокусниці, яка доводить до згуби, жадає гедонічного коханця і вбиває його в екстремальному випадку. Її надмірна й неконтрольована сексуальність стає «руйнівною і пагубною силою» для неї самої. Представниці цього образу домінують над чоловіками – своєю жертвою, володіють ними, але є водночас протилежністю образу «нові» жінки доби реалізму, адже не можуть звільнитися від класичної соціальної ієрархії. Вони бездітні, позбавлені емоцій, велику увагу приділяють збереженню своєї свободи. Це образ сирі і нецивілізованої жіночої натури – аморальної й інстинктивної, душевно більш пов'язаної з твариною, аніж з людиною (діють за інстинктами). Тому в літературі можна натрапити на такі підобрази *femme fatale*: жінка-собака (охоронець), жінка-кішка (жіночість характеру), жінка-змія (репрезентує гріх і спокусу). Персонаж цього типу зазвичай закінчує життя трагічно.

Образ *femme fatale* представлено у новелі Кларі Фібіг „*Die Schuldige*“ зі збірки новел „*Kinder der Eifel*“, де читач зустрічається з постаттю служниці Барбари, яка демонструє характерно виражені природні інстинкти жінки-домінантки. Іншим прикладом є образ Магдалени Дорніс з однойменного роману Фелікса Голлендера „*Magdalena Dornis*“ – нерозкаяна Магдалена, мов «колючка», у зовнішньо гармонійному соціальному фасаді: „*verdreht den Männern den Kopf und führt sie am Narrenseil herum*“ (Hollaender, 1926, s. 37); „*Dabei schimmerte in ihren Augen ein feuchter Glanz, der ihr etwas fieberhaft Erregtes gab. Ihre feinen Nasenflügel zitterten, und um den ... etwas breiten Mund zuckte es verräterisch. In ihrem ... Jäckchen ... lag so viel Widerspruchsvolles, dass es im Augenblick unmöglich schien, die Lösung dieses Rätsels zu finden*“ (Hollaender, 1926, s. 16).

Femme fragile (свята)

Образ 1890–1906 рр., але з’являється в окремих виявах й раніше (Bourget 1887/1888; Elemir Bourges 1884; у тривіальній (масовій) літературі після 1906 р.). На противагу образу *femme fatale*, що є об’єктом численних наукових праць, образів *femme fragile* приділяли значно менше уваги у дослідженнях жіночих літературних образів. Причиною цього може бути те, що образ *femme fragile* є менш порочним і скандальним, а тому й не таким вражаючим, як образ *femme fatale*. Та незважаючи на непоказовість, притаманну сутності цього образу, він є ключовим у багатьох літературних творах порубіжної доби, що у свою чергу вказує все ж на його значну популярність в епоху *Fin de Siècle*.

Літературознавці К. Гілмес і Б. Поле сходяться в думці, що між *femme fragile* і *femme fatale* існує «набагато тісніший зв’язок» (Hilmes, 1990, р. 28), ніж це здається на перший погляд. В обох випадках жіноча сексуальність піддається демонізації, і в обох образах мова йде про «сурогати витісненого Еросу» (Hilmes, 1990, р. 28). Змінюється лише вид «демонізації».

Образ жінки-святої був відтворенням ідеалу краси того часу. У цьому образі зображувались жінки зі старої аристократичної знаті (адже багатство і розкіш були обов’язковими передумовами цього жіночого образу), які вели життя у стані абсолютної пасивності і спокою. То були білі, чисті жінки (білий колір як символ чистоти, дитячої невинності), подібні Мадонні, безгрішні. Перед читачем поставала тендітна, неземна, майже «прозора» постать з худим тілом у м’якому, лагідному хутрі, вишуканих тканинах з пишними рукавами і шлейфом ароматів. В описах деяких творів трапляється багата квітка метафорика цього образу, що дозволяє стверджувати про *unio mystica* (таємничий союз) жінки-святої з природою.

Представниці образу святої у романах зазвичай виснажені, стомлені, нервовні та хворобливі – здебільшого туберкульоз легень (сухоти) або істерія, що сигналізує про їх «духовне підвищення», підносить їх до «неземної душевної краси». Через свою хворобливість вони мають дуже незначний сексуальний потяг, залишаються вічними дівами та боязко живуть у «гордій самотності». Літературний образ *femme fragile* був також свідченням «подвійного значення жінки»: «статева істота» і свята матір – алегорія поєднання непеєднуваного: вона є найбажанішою і найзабороненішою в одній особі.

Яскравим прикладом образу *femme fragile* є постать юної художниці Оллі з роману Гелени Бьолау „*Rangierbahnhof*“: „*Blütenjung – zierlich – fast schwächig – ein feines blasses Gesicht, dunkles lockiges Haar, das nachlässig in einen Knoten geschlungen war, und dunkle, heiße lebhaft Augen, sie erinnerte ihn ein wenig an die Mutter*“ (Böhlau, 2004, s. 34).

Оллі за сюжетом роману, як і належить жінці образу *femme fragile*, йде з життя, а її чоловік залишається на цьому світі і повертається до своєї батьківщини.

Femme enfant (жінка-дитя)

Майже таку ж популярність, як і два попередні образи, мав на зламі століть образ *femme enfant* – «жінки-дитини». Німецька дослідниця А. Томалла приписує популярність цього жіночого образу «загальному дитячому культу того часу» (Thomalla, 1972, s. 71), який вона згодом трактує як «давню тугу за втраченою “золотою епохою” чистоти,

невинності та безпосередності» (Thomalla, 1972, s. 71.). Подібно до *femme fatale* жінка в образі *femme enfant* наділена «необмеженою сексуальністю» від природи (Pohle, 1998, S. 110), яка часто поєднується з дитячою боязливістю та нарцисизмом. Чоловіки героїнь образу *femme enfant* належать переважно до вищої буржуазії і не тільки набагато старші, але й мають набагато кращу освіту.

Цей образ є варіацією образу *femme fragile* та зображує незвичайно гарну, невинно привабливу, але в жодному разі не асексуальну молоду дівчину з вираженими дитячими рисами. На прикладі образу *femme enfant* чітко видно, що стереотипні образи жіночності не завжди з'являються в чистому вигляді, а часто як змішана форма: героїня образу жінки-дитини має подібність до героїні образу *femme fragile*, чим викликає «інстинкт захисника» у чоловіка і, усвідомлюючи власну привабливість, спокушає та зваблює його, тому, власне, з самого початку є потенційною представницею образу *femme fatale*. Виступає інколи у ролі музи, яка перебуває у сексуальних відносинах з митцем. Героїні цього образу є недосвідченими і, тому, відносно небезпечними. Це дівчата, які рано подорослішали – вони уособлюють водночас постать і жінки, і дитини, будучи через це ні тою, ні іншою – так звана «проміжна сутність», що поєднує красу, сексуальність, молодість і невинність. Образ жінки-дитини нагадує також образ німфи чи русалки – спокусливих і містичних духів природи.

Зображення жінки в образі *femme enfant* можна зустріти у ранніх німецькомовних новелах Ольги Кобилянської, зокрема у новелі „*Schicksal oder Wille*“, де зображується героїня на ім'я Люсі М.: „*Das war ein Mädchen von 22 Jahren, hoch und schlank gewachsen, aschblond, mit wunderschönen „Taubenaugen“ und „Perlzähnen“. Das war ein eigentümliches Wesen. Sie sprach wenig, lachte viel...*“ (Kobylanska, 2015, s. 202); „*Von allen Gefühlen, die je in diesem Mädchenherzen gewohnt haben, schienen die für den Anstand und die Sittlichkeit am tiefsten ausgebildet zu sein... Sie selbst hatte sich nie in die Einzelheiten dessen [des Schönen und Erhabenen] versenkt, nie die Ursachen ergründet, nie tiefer nachgedacht... Bei dem Erscheinen eines jungen Mannes errötete sie stark... Sie hatte ... keine Ansichten, wohl aber Bergriffe voller Verkehrtheit von dem Verhältnisse des Mannes zur Frau*“ (Kobylanska, 2015, s. 203).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Три жіночих образи *femme fatale*, *femme fragile* та *femme enfant*, в яких перед читачем постають героїні художніх творів епохи *Fin de siècle*, тісно переплітаються і витікають один з одного. Ці три образи є відтворенням трьох стадій розвитку жіночності: жінка-дитя → жінка-свята → жінка-повія. Однак не кожному літературному персонажу судилося пройти всі три стадії свого жіночого переродження.

Аналіз поданих образів дозволить також показати їх в антитезі з чоловічими образами, що є важливим у подальшому процесі створення цілісної художньої картини світу постромантичної епохи в літературі.

References

- Beauvoir, S. de, 1992. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg.
- Böhlau, H., 2004. *Der Rangierbahnhof*. In: Herausgegeben von H. Herwig und J. Herwig (red.). Mellrichstadt.
- Gutt, B., 1978. *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Volker Spiess, Berlin.
- Hilmes, C., 1990. *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Hollaender, F., 1926. *Magdalena Dornis*. In Vol. V of *Gesammelte Werke, Frauenromane*. Rostock: Carl Hinckelmann.
- Kobylanska, O., 2015. *Deutschsprachige Erzählungen*. In: Herausgegeben von V. Antofijczuk, S. Kyryljuk; *Gesammelte Werke: in 10 Bänden*. Übersetzungen aus dem Deutschen von Elpidiphor Panczuk. Anmerkungen: S. Kyryljuk. Czernowitz : Bukrek. Band 3.

- Le Rider, J., 1985. *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*. Wien, München: Löcker.
- Meier, U., 1994. Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Hrsg. von Helmut Kreuzer. *Don Juan und Femme fatale. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*. München: Fink.
- Pohle, B., 1998. *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt a.M.
- Pohle, B., 2000. Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust. In: *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Rohde-Dachser, Ch., 1991. *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin; Heidelberg [u. a.]: Springer.
- Thomalla, A., 1972. *Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Band 15 von Literatur in der Gesellschaft. Bertelsmann-Universitätsverlag.
- Viebig, C., 1927. *Die Schuldige: Novelle aus d. Eifel*. M. Schauenburg.

Стаття надійшла до редакції 11.12.2022.

A. Lipisivitska

FEMALE IMAGES IN THE LITERATURE OF *FIN DE SIÈCLE*

The article examines three models of female images in the literature of the Fin de Siècle era. During the analysis of literary studies by foreign scientists, it was found that three models of femininity dominate in the literary works of the foreign era: *femme fatale*, *femme fragile* and *femme enfant*. The scientific study provides a detailed description and comparison of the three above-mentioned artistic images of literature.

The first image, the *femme fatale*, was found to be that of a demonic temptress who leads to ruin, lusts after a hedonistic lover and kills him in extreme cases. The image is mostly of a young woman with characteristically expressed sexuality. She is a very mysterious, attractive woman with wavy, lush blond hair, pale complexion and expressive eyes. A strong and viable figure, whose appearance causes a strong physical attraction in men. Self-confident, untamed, unapproachable, with typical "male" character traits. The characters of this image dominate men – their victim possess them but are at the same time the opposite of the image of the "new" woman of the era of realism, because they cannot get rid of the classical social hierarchy.

The second image – *femme fragile* – depicts white, pure women, like Madonna, sinless. The image of a holy woman was a reproduction of the ideal of beauty of that time. In this image, women from the old aristocratic nobility were depicted (wealth and luxury were mandatory prerequisites for this female image), who led a life in a state of absolute passivity and peace. Characters of the image of a saint are usually exhausted, tired, nervous and sick in novels – mostly pulmonary tuberculosis (tuberculosis) or hysteria, which signals their "spiritual elevation" and elevates them to "unearthly spiritual beauty".

The third image – *femme enfant* – shows an unusually beautiful, innocently attractive young girl with pronounced childlike features of appearance and character. The character of the image of *femme enfant* is similar to the character of the image of *femme fragile*, which causes the "defender instinct" in a man and, realizing her own attractiveness, tempts and seduces him, therefore, in fact, from the very beginning she is a potential representative of the image of *femme fatale*. Very direct and playful, has "unlimited sexuality" combined with childish timidity and narcissism.

The three female images of *femme fatale*, *femme fragile* and *femme enfant*, in which the characters of the literature of Fin de siècle are represented, are closely intertwined and flow from each other. These three images are a reproduction of three stages of the development of femininity: woman-child, woman-saint, woman-whore. However, not every literary character is destined to go through all three stages of their female transformation.

Key words: *female images, Fin de Siècle, femme fatale, femme fragile, femme enfant.*

УДК 82.09

І. В. Мельничук

ORCID: 0000-0002-5146-9453

ЛІТЕРАТУРНА ТА ЖУРНАЛІСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ОСЕРЕДКУ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА ЄРОФЕЇВА

У статті проаналізовано літературно-критичні праці Івана Єрофеїва, присвячені діяльності Василя Масловича, харківського письменника, журналіста, засновника часопису «Харківський Демокрит». Студійовані Єрофеївим рукописи містять цінні відомості, що достеменно визначають роль і місце В. Масловича у процесі становлення Харківського освітнього осередку, української літератури та журналістики. Увагу дослідника акцентовано на характері публікацій часопису, тематиці та характері художніх та публіцистичних творів, опублікованих у «Харківському Демокриті».

Ключові слова: Харківський освітній осередок, Василь Маслович, Харківський Демокрит, Іван Єрофеїв.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-138-145

Постановка проблеми. Як відомо, на початку ХІХ століття Харківський університет був центром слов'янофільських ідей і справді наукового інтересу до усної словесності, а Харків – осередком українського літературного руху. Саме тут зароджується й групується довкола університету вітчизняна преса, що надихалася з одного боку романтичними ідеями, а з іншого – інтересом до місцевого українського життя. Помітне місце у цих процесах належало В. Масловичу, але ім'я його, на жаль, надовго було забуте співвітчизниками.

І. Єрофеїву вдалося відшукати ряд рукописів, що послужили матеріалом для його статей, де містяться цінні відомості про роль і місце Масловича – талановитого літератора і журналіста – в процесі становлення Харківського університету, молодого слобожанського письменства, журналістики. Відповідно, **актуальним** бачиться спроба проаналізувати наукові розвідки літературознавця Івана Єрофеїва, присвячені діяльності одного з яскравих представників Харківського культурно-освітнього осередку початку ХІХ століття.

Аналіз основних досліджень. Діяльність В. Масловича як представника Харківського осередку журналістики початку ХІХ століття частково знайшла висвітлення у роботах І. Михайлина (Михайлин, 2003), статтях А. Алексеєнко (Алексеєнко, 2019), К. Махової (Махова, 2012). Однак відомості про літературно-критичну та дослідницьку діяльність Івана Єрофеїва, його роботу з численними архівними матеріалами залишилися поза увагою широкого кола науковців і обмежені наразі лаконічними довідками в енциклопедіях.

Мета статті. Проаналізувати літературно-критичні розвідки Івана Єрофеїва, присвячені письменницькій та журналістській діяльності Василя Масловича, постать якого репрезентує Харківський освітній осередок, що на початку ХІХ століття стає центром українознавчих студій, розвитку літератури, видавничої справи тощо.

Завдання дослідження. Здійснити аналіз статей Івана Єрофеїва «Перший журналіст на Слобожанщині (В. Г. Маслович)» (Єрофеїв, 1925), «Літературно-етнографічний твір В. Г. Масловича» (Єрофеїв, 1926–1927), «Харківські спогади В. Г. Масловича» (Єрофеїв, 1927); визначити світоглядно-естетичні засади літературно-критичної діяльності вченого.

Виклад основного матеріалу. Наразі привертає увагу цикл статей вченого, присвячених розвитку журналістської справи на Слобожанщині, літературній діяльності

харківської інтелігенції початку ХІХ століття та Харківському університетському осередкові. Ці статті об'єднані ім'ям Василя Масловича – харківського письменника і журналіста. Розвідки І. Єрофеїва («Перший журналіст на Слобожанщині», «Слобожанський журналіст ХІХ ст. про російських письменників», «Невський проспект» В. Г. Масловича», «Літературно-етнографічний твір В. Г. Масловича», «Харківські спогади В. Г. Масловича») друкувалися впродовж 1925-1928 років у Бюлетені Музею Слобідської України, Записках історико-філологічного відділу, журналі «Червоний шлях» – виданнях, що були досить помітними сторінками української культури тієї доби.

У розробці цієї проблеми Єрофеїв спирався на досвід (хай і невеликий) своїх попередників: статті Д. Багалія «Опыт истории Харьковского университета», «История города Харькова»; спогади сина письменника М. В. Масловича «Харьковские баснописцы»; замітка професора М. О. Маслова про видатних учнів першої Харківської гімназії та невеличка стаття В. Дорошенка «Забутий український поет з початку ХІХ століття». Як показує аналіз, особливий інтерес для дослідника становили праці Дмитра Багалія – видатного українського історика, члена ВУАН, професора, а згодом і ректора Харківського університету, що багато зробив для його розбудови і надання діяльності саме національного змісту.

Із розвідки І. Єрофеїва «Рукописний відділ Музею Слобідської України імені Г. Сковороди» (надрукована у Бюлетені МСУ 1926-1927 рр.) довідуємося, що з рукописів В. Масловича збереглися наступні: «Сказка про Фому, Марью, Авдотью и Дарью», «Мысли И. Н. Познанского, выбранные из писем и позаимствованные из разговоров его», рукописний збірник, що містив «Картины простой малороссийской жизни» та «Невский проспект», том творів, зміст якого становили балада про заснування Харкова, байки першої та другої книжок, вірші (епітафії, епіграми, підписи, вірші в альбоми), послання (Г. Ф. Квітці, епікурейцям, гімназисту, грації, фортуні, Й. Шаду, С. Любарському, І. Книгіну, В. Крестовському), пісні (Пісня Американська, лапландська, норвезька, французька, італійська, студентська і т.п.), комічна поема «Утаїда». Як бачимо, увесь представлений матеріал являв собою широке поле для дослідницької роботи.

Народився Василь Григорович Маслович у 1792 (за іншими відомостями – у 1793) році. Як твердить Єрофеїв, рід Масловича – сербський. Походив він з тих сербських сімей, що оселилися в Україні у другій половині ХVІІІ ст. По матері Маслович походив з Познанських, а І. Познанський був його дядьком та опікуном. Дядько, як гадає дослідник, мав великий вплив на становлення світогляду письменника, який з прихильністю згадує його в одному зі своїх рукописів: «Його імені немає по історичних словниках, він не вивчав по якихось академіях курсу філософії, ним не керували Платони, Аристотелі, Лейбніци, Канти... отже його вчителями були дяк, природа та досвід...» (Єрофеїв, 1925, с. 108). Маслович навіть уклав збірничок дядькових висловів, серед яких зустрічається низка цитат гумористичного, сатиричного і навіть дидактичного, моралізаторського характеру. Не розглядаючи у своїй розвідці увесь збірник, Єрофеїв відзначає, що І. Познанський висловив багато сміливих для свого часу думок.

З автобіографічних рукописів Масловича можна дізнатися про роки навчання у Харківських інтернатах В. Фотієва та П. Совінні. Яскраво зображено тут побут вихованців, порядок занять, характеризуються й учителі. В. Фотієва змальовано як типового вихованця місцевого колегіуму, мецената, людину з нахилом до поезії, освічену, закохану у свою працю, з почуттям гумору, хоч дещо круту на вдачу та скупеньку. Безперечно, пансіон Фотієва був на той час найкращим, і Маслович визнає позитивний вплив його хазяїна на себе. Василь Фотієв уважно стежив за першими літературними спробами свого учня, підтримував його, проорокуючи велике майбутнє на літературному Олімпі.

Перебування у пансіоні Совінні не збагатило Масловича знаннями. Сталося так, що він почав навіть втрачати вже набуті навички, оскільки керівник закладу тільки збирав за навчання з батьків великі гроші, не дуже-то турбуючись про якість знань учнів. Тому

Познанський, за порадою ректора університету О. Стойковича, віддав племінника до гімназії. Навчаючись у гімназії, Маслович продовжує і свої літературні спроби. Як правило, це були вірші сатиричного характеру, в яких викривалося хабарництво і невігластво деяких педагогів. Проте багатьох своїх наставників він згадує добрим словом, особливо вчителя економії, технології й комерції угорця Сегедварі. На випускних іспитах Маслович подав віршовану письмову роботу, яка сподобалася екзаменаторам. А на генеральному іспиті, який відбувався публічно, прочитав власну байку «Перо, чернильниця і чернило», що привернула увагу харківського губернатора І. Бахтіна, ректора університету, і зробила його відомим у колах харківських літературних аматорів.

Цікавими є спогади літератора і про університетські кола. З вдячністю згадуються професори І. Рижський («Наука російського стихотворства»), на заняттях якого студенти читали власні твори, Д. І. Книгін, Я. І. Громов, С. П. Любарський, Г. Ф. Квітка, багатьом з них Маслович присвятив послання («К Книгину», «К Шаду», «Послание Григорію Федоровичу Квитке»).

Після війни 1812 року демократичні ідеї Заходу поширюються і в Україні. Пристосовуючи власне поняття народності до західноєвропейських теорій, тогочасні діячі мусили перенести фокус зацікавлень з літературно-мистецької сфери на соціальну і політичну. Таким чином, під впливом ідей Фіхте й Шеллінга, професори Л. Якоб і Й. Шад виступили проти кріпацтва, за що твори останнього було спалено. У праці про природне право Шад зазначав, що людина як мисляча істота має бути абсолютно вільною й сама по собі виступати законом. Рабство, на його думку, суперечить праву особистості бути вільною і жити у злагоді зі своєю природою. Його сумна доля викликала особливе співчуття. У посланні до Шада Маслович висловлює впевненість, що:

*Где б ни был ты, всегда пребудешь славным,
Честь, украшение тем местам,
Где оснуешь свое жилище.
Найдешь признательность везде.
Хотя число и небольшое, но сердцу твоему драгое.
...И то России чести мало,
что истинно тебя не знала* (Єрофеїв, 1927, с.74).

Прихильно ставився до студентів і губернатор І. І. Бахтін, підтримуючи й захищаючи їхні літературні спроби перед занадто суворою цензурою з боку викладачів.

По закінченні університету, отримавши ступінь кандидата, Маслович готувався до докторського іспиту. Ним було прочитано пробну лекцію «Про найважливіших російських байкарів», написано дисертацію «О басне у всех народов» і «De natura pulchri et sublime» («Про природу прекрасного та високого»). Зустрічаються різні оцінки наукового доробку Масловича. Проте М. О. Маслов стверджує, що монографія харківського вченого для свого часу була визначним явищем, першою науковою спробою висвітлення жанру байки російською мовою. У роботі дається визначення байки й повна історія розвитку жанру від індійських байок Вішну-Сарма, арабських Бідпайя, закінчуючи творчістю Крилова. Проте дисертацією про байку закінчуються наукові пошуки молодого слобожанця.

Подальша його діяльність була пов'язана з виданням журналу «Харківський Демокрит». Не залишалися осторонь і літературні справи – вийшла низка віршів, поема «Сказка про Харька», дві книжки описово-мемуарного характеру, двічі було видано збірник оригінальних байок, багато матеріалу залишилося у рукописах.

Видавничу справу на Слобожанщині Єрофеїв пов'язує перш за все із заснуванням Харківського університету. Заснований не стільки за вказівкою «зверху», скільки за нагальної потреби, яку відчувало суспільство, університет узяв на себе ініціативу видавничої справи у глухій провінції, продовжуючи тим самим традиції колегіуму і користуючись свободою цензури. Серед університетських діячів і колишніх вихованців знайшлися співробітники для харківських періодичних видань. Університет друкував ці видання у своїй типографії. Йому ж належала і безпосередня цензура над виданнями,

цензура співчутлива, справедлива, неущиплива. Упродовж першого десятиліття існування навчального закладу за участю кращих професорів виходило кілька журналів («Український вісник» Є. Філомафітського, «Харківський Демокрит» В. Масловича, «Молодик» І. Бецкого, «Український журнал» О. Склабовського). Орієнтація цих часописів на висвітлення місцевого життя, історії рідного краю стала важливою частиною їх громадсько-літературної програми. У збірниках художніх, наукових творів студентів Харківського університету широкого обговорення набула проблема утвердження в літературі національної мови й національної культури. Кількість співробітників невпинно зростала, і чимало студентів пробували свої сили в літературі.

Молода слобожанська журналістика, на думку І. Єрофеєва, могла бути розмежована на дві течії: науково-етнографічну та сатиричну. До останньої, як він вважав, належав і журнал Масловича. Проте «Харківський Демокрит» містив не лише пародійні та сатиричні твори. Співробітники журналу були переважно людьми з письменницьким хистом, яких Маслович зумів перетягти до себе з «Українського вісника» і «Українського журналу». Сам редактор мав доволі оригінальну мету, що й оприлюднив в епіграфі до свого видання:

*Все в ежесечасны пустилися изданья,
И, словом, вижу я в стране родной –
Журналов тысячу, а книги ни одной* (Єрофеєв, 1925, с. 112).

Відповідно «Демокрит» являв собою не стільки журнал, як, радше, книжку для читання, створену колективом молодих літераторів Слобожанщини, серед яких Я. М. Нахімов і Г. Ф. Квітка, що увійшли в історію української літератури. Отже, характеризуючи видання, на думку Єрофеєва, слід шукати у його діяльності відображення тогочасного українського літературного процесу загалом. У журналі, а точніше літературному альманахові Масловича, не було хроніки, листування з читачами, майже не було критичного відділу, відчувалася деяка випадковість, розкиданість, притаманні й літературному процесові початку ХІХ ст. Представники цього письменства – провінційне дворянство, чиновництво середньої руки, сільське духівництво, літературні смаки яких йшли далі просто літератури північного сусіда – до творчості народної, анекдотів з сільського життя, п'єс із побуту селянства, романсів, складених українською мовою, ефектної приказки, історичного спогаду. Літературні і меценатські центри базувалися у поміщицьких маєтках, якими були Качанівка В. Тарнавського, Кибинці Д. Трощинського, Попівка О. Паліцина. Популярною у цих колах була романтизація минулого України та легкі, неглибокі картинки з її сучасності. Саме на цей стиль і мусив орієнтуватися перший слобожанський журналіст.

Шість книжок журналу вийшло упродовж 1818 р. Багато ненадрукованих творів залишилося у портфелі редактора. Журнал розподілявся на три частини: у першій – поетичній – містилися комічні поеми, гумористичні послання, веселі оди, байки, епіграми, епітафії; у другій – прозовій – оповідання, казки, анекдоти, афоризми, подорожні нотатки; у третій – пісні, мадригали, вірші штучного характеру, шаради. Матеріал подавався переважно російською мовою, проте сам редактор не раз вмщував твори українською мовою, вживав українські слова і вирази.

Найцікавішими матеріалами, вміщеними у виданні, Єрофеєв вважає: поему Масловича «Заснування Харкова», написану на матеріалі народних переказів про Харка; «Песнь луже» Я. Нахімова – славнозвісну сатиру на негативні сторони слобожанського провінційного життя; багато байок самого редактора, низку влучних епіграм. Цікавим щодо поглядів В. Масловича на художню творчість є «Послание к Демокриту с чердака бедного стихотворца». У третьому номері журналу було надруковано поему «Утаида», що являла собою «легку» сатиру на університетське життя. Слід також зазначити, що багато творів були позначені впливом традиції І. П. Котляревського. Не оминув цього і Маслович. Так, його сатирична поема багато в чому є даниною бурлескній традиції. В одному з номерів журналу редактор подає варіант вірша з «Москаля-чарівника», а в ненадрукованому творі

«Картина простой малороссийской жизни» вміщує пісні з «Наталки Полтавки». Війна 1812 року ще жила у народній пам'яті, тому в «Харківському Демокриті» з'являється ода «На мир Європи», сатира на Наполеона. До «наполеонівського» циклу сатир Масловича належить також «Воззвание к коням одного коня».

Велику увагу В. Маслович приділяв формальному боку поетичних творів, про що свідчить чимало приміток і зауважень, розкиданих у його друкованих та рукописних творах, а також надрукована сатира Я. Нахімова, спрямована проти штучних рим П.Сумарокова. До неї редактор власноруч підібрав дві сторінки уривків з творів поета, підкресливши найбільш невдалі місця щодо будови вірша.

Веселий, жартівливий характер письменника не приймав і обмеженого суворими рамками стилю класицизму. Його «Ода 1816 года» є пародією на високий класицистичний стиль і спрямована на висміювання тогочасних одописців:

*Коль призываю я Филиппку
Не лиру разумею – скрипку
И балалайку иногда.
На скрипке – у сусіда хата...
На балалайке – ой ребята.
Две эти песни я бренчу* (Єрофеїв, 1925, с.115).

Згадані твори, звісна річ, не вичерпували змісту «Харківського Демокрита». Численні епіграми, пародії, сатири були не лише легковажними жартами гострих на язик редактора та співробітників, а й торкалися актуальних суспільних проблем: життя молоді професури, студентства, дворянства, питання творчості тощо. Проте, на думку Єрофеїва, діяльність «Харківського Демокрита» не була належно оцінена сучасниками журналіста. Після переїзду Масловича до Петербурга журнал перестав виходити, а колектив співробітників розпався. Однак діяльність Масловича на літературній ниві не закінчилася з розпадом «Харківського Демокрита» та переїздом до північної столиці імперії.

У своїй другій розвідці І. Єрофеїв характеризує твір Масловича «Картины простого малоросійського життя», знайдений у рукописних фондах музею. Зацікавили дослідника форма і зміст твору, що являють собою типове явище українського письменства початку ХІХ століття. Розвиток вітчизняної літератури на межі ХVІІІ-ХІХ ст. був тісно пов'язаний із зародженням української фольклористики й етнографії. Фольклористика стала тією галуззю знання, в якій було зроблено перші спроби поєднати теорію з практичними потребами розвитку нової української літератури. Найголовнішим висновком, сформульованим М. Максимовичем, було утвердження самостійного характеру поетичної творчості кожного народу як засобу пізнання дійсності та встановлення органічної єдності народної і професійної творчості. Оскільки народні пісні являли собою не реліктове, а живе, побутуюче явище, вони стали для літератури не лише естетичним взірцем, а й достовірним джерелом для осмислення народного характеру. Майже кожен письменник того часу, як зазначає вчений, був водночас фольклористом і етнографом. Ця літературна та етнографічна зацікавленість існувала на чуттєвому рівні і мала виключно сентиментально-передромантичний характер. На думку Єрофеїва, В. Маслович підтримував цю літературну традицію, постійно акцентуючи на народній творчості. Він змушений був подавати пісні в російському перекладі, оскільки ще у «Харківському Демокриті» неодноразово скаржився на те, що деякі читачі не розуміють чи не хочуть розуміти народної мови. Уся складність відбору матеріалу полягала ще й у тому, що літератору доводилося працювати з російськими пісенниками, адже професійно здійснене видання М. Максимовича «Малоросійські пісні» побачило світ лише у 1827 році.

І. Єрофеїву вдалося з'ясувати, якими саме збірниками користувався автор «Картин малоросійського життя». Це пісенник, виданий московським купцем С. Петровим у 1805 році та пісенник типографії Глазунова 1819 року. Три пісні віднайти не вдалося, з чого дослідник робить висновок, що їх Маслович записав власноруч. Існувала ще одна проблема, яка хвилювала не тільки письменника, але й усіх тогочасних фольклористів –

псування й перекручування текстів пісень у російських пісенниках. Проти цього разом з Масловичем рішуче виступили М. Цертелєв, М. Максимович і О. Павловський.

Помічає Єрофеїв у слобожанця й спроби критичного аналізу народних пісень, чого на той час ще не було ні у Цертелєва, ні у Склабовського. Маслович розумів значення народної поезії, зазначаючи: «Скажу сміливо, що той, хто хоче бути гарним вітчизняним письменником і особливо вітчизняним поетом, хто хоче надати народного колориту своїм творам, той не повинен вважати непотрібом легенди та пісні, а зобов'язаний вслухатися у них якомога глибше» (Єрофеїв, 1926-1927, с. 35). Робить він і спробу аналізу пісенного матеріалу з боку художньої форми, що сам Єрофеїв вважає впливом професора І.Рижського. Одним з найяскравіших образів «Картин малоросійського життя» є образ співця-бандуриста, який пізніше стане одним з ключових у творах поетів-романтиків.

Для того, щоб визначити місце і роль «Картин...» Масловича у тогочасному літературному процесі, Єрофеїв робить огляд творів етнографічного характеру. Одними з перших зі змалюванням українського побуту та звичаїв виступили І. Кулжинський і О. Склабовський. «Малороссийская деревня» Кулжинського (1827), яка за своїм художньо-етнографічним спрямуванням стала предтечею «Вечорів на хуторі...» М. Гоголя, була сприйнята неоднозначно. І Гоголь, і Максимович суворо оцінили твір Кулжинського: «зібрання нісенітниць» з відсутністю «глибини пошуку». Вказуючи на відхід автора від життєвої правди, на фальшивість сентиментальних оцінок життя українського селянства, М. Максимович відносить твір до групи псевдонародних описів України типу «Путешествия в Малороссию» князя Шалікова. Проте вже М. Дашкевич вважав «Малороссийскую деревню» «визначним явищем малоросійської етнографії», оскільки остання входила до низки творів етнографічної української літератури, разом із листами М. Цертелєва і «Піснями» М. Максимовича. У 1824 році побачили світ «Тройцын день или русальная неделя» та «Іван Купала» О. Склабовського.

Представлений Масловичем твір, на рік старший від розвідки його земляка, зображує українське життя, супроводжується українськими піснями, хоч і написаний російською мовою. Проте українська національна стихія початку ХІХ століття на перших стадіях свого літературного втілення часто з'являлася не як національне письменство українською мовою, а як регіональна література мовою російською. І, на думку Єрофеїва, Масловича слід визнати одним з перших письменників-етнографів, попередником Кулжинського і Склабовського. Його твір, може, не був досконалим з художнього боку, проте виявився вдалішим за «Деревню» Кулжинського. Справжніми майстрами у відтворенні народної стихії на Слобожанщині згодом показали себе Г. Квітка-Основ'яненко та М. Гоголь. «Картини малоросійського життя» не стали визначним явищем в українській літературі, однак підготували ґрунт для того, щоб прості етнографічні малюнки ставали сюжетами художніх творів.

Ще одному твору письменника-слобожанця присвячена стаття І. Єрофеїва – «“Невський проспект” В. Масловича». Рукопис його також зберігався в архівах Музею Слобідської України. В одному з зошитів, поряд зі спогадами про харківське життя, було знайдено твір, присвячений петербурзьким літераторам. Сам Маслович був людиною життєрадісною, відкритою, обертався у колах літераторів і журналістів, постійно перебував на хвилі громадського життя, поспішав відгукуватися на події місцеві і столичні, усе занотовувати, ділився враженнями. Знайдений його твір є цікавим, з одного боку, як свідчення інтересу діяча української культури до представників культури російської, а з іншого – як цінний фактичний матеріал.

«Невський проспект» Маслович написав за схемою тогочасних оглядів, частково – на взірць «Невського проспекту» М. Гоголя. Це прогулянка, під час якої автор зустрічається з низкою знайомих йому осіб, дорогою висловлює свої думки з приводу побаченого, подає власні літературні враження. Крізь повагу до представників старої класичної школи часом проступає іронія, така характерна для слобожанського літератора. Згадується тут,

приміром, і О. Шишков, якого не можна було тоді не згадати. Згадано Д. Хвостова, який всім дарував свої книжки, не оминаючи навіть шкільних бібліотек. Висміюючи таку нав'язливість, Маслович все ж віддає належне поетичним творам літератора, зараховує його до «другого ешелону» російських поетів, вважаючи, що, скажімо, Майков і Облесімов значно слабші за свого колегу. Зустрічає Маслович близького йому за діяльністю байкаря і журналіста О. Ізмайлова, журналіста М. Греча, якого характеризує як талановиту людину-митця. У 1808-1809 роках М. Греч разом з Ф. Шредером видавали журнал «Геній часу», у наступні два роки – «Журнал найновіших подорожей», а з 1816 року – «Європейський музей», що являв собою колаж іноземних видань. Але найбільшого успіху Греч досяг виданням з 1812 року журналу «Син Вітчизни». Маслович з іронією розповідає історію успіху цього видання, що з'явилося на хвилі патріотичного піднесення в країні, проте не применшує при цьому журналістського таланту видавця. Зустрів письменник і своїх земляків – М. Цертелєва, М. Гнедича та Ф. Глінку. З князем М. Цертелєвим автор підтримував дружні стосунки, вони разом вчилися і працювали у Харківському університеті. Прихильно відгукується Маслович про М. Гнедича, відзначаючи його гострий езопівський розум та обдарованість. Гнедичу належить один з найбільш вдалих перекладів творів Гомера російською мовою. Окрім того, перекладач мав неабиякі ораторські здібності.

Окрім оцінки творчості і літературних уподобань знайомих, В. Маслович обов'язково подає детальний, з умінням вловити яскраве й найпоказовіше, опис зовнішності зустрінутого літератора або журналіста. Зримо, виразно постає перед читачами описувана людина. Проте не тільки український автор цікавився культурними діячами північної столиці. У перші десятиліття XIX віку літературні інтереси росіян скеровувалися саме на Південь імперії, і Україна була об'єктом зображення багатьох художніх творів.

Осмысливши «Невський проспект» Масловича, дослідник подає широкий перелік творів «малоросійської» тематики, серед яких «Путешествие в полуденную Россию» (1800) і «Сироты в Малороссии или цветы Иван-да-Марья» (1814) В. Ізмайлова, «Досуги крымского судьи» (1803) П. Сумарокова, «Новое путешествие в Малороссию» (1803) П. Шалікова, «Малороссиянка» «Вечер в Малороссии» невідомого автора та інших.

Висновки та перспективи. Отже, можемо беззаперечно стверджувати, що розвідки І. Єрофеєва про В. Масловича мають цінність насамперед тому, що вчений звернув увагу на далеко не «хрестоматійну» постать, внесок якої у розвиток української культури, проте, заслуговує високого поцінування. Слід зазначити, що у своїх студіях про В. Масловича І. Єрофеєв часто наголошує на патріотичному характері діяльності письменника та журналіста, який стояв в обороні прав найупослідженішої верстви українського населення. Перспективною в подальшому бачиться робота з рукописними фондами наукових напрацювань Івана Єрофеєва, що може суттєво збагатити історію української літературно-критичної думки першої половини XX століття.

Бібліографічний список

- Алексєєнко, А., 2019. Сковородинівське розуміння реалізації людиною «турботи про себе» й сучасність. *Новий колегіум*, 2(96), с. 67–73.
- Єрофеєв, І., 1925. Перший журналіст на Слобожанщині (В. Г. Маслович). *Червоний шлях*, № 10, с. 107–117.
- Єрофеєв, І., 1926–1927. Літературно-етнографічний твір В. Г. Масловича. *Бюлетень МСУ*, Харків, № 2–3, с. 33–39.
- Єрофеєв, І., 1927. Харківські спогади В. Г. Масловича. *Записки історико-філологічного відділу*. Кн. XIII–XIV, с. 70–75.
- Махова, К., 2012. В. Г. Маслович: байкар, теоретик, літературний діяч. *Мова і культура*. 15(5), с. 309–316.
- Михайлин, І., 2003. Період становлення: від журналістики в Україні до української

журналістики. В: *Історія української журналістики XIX століття*: підручник. 2-е вид., доп. Київ: Центр навчальної літератури, 2003. Т. 1.

References

- Alekseienko, A., 2019. Skovorodynivske rozuminnia realizatsii liudynoiu «turboty pro sebe» y suchasnist. [Skovorodinov's understanding of the realization of «taking care of yourself» by man and modernity]. *Novyi kolehium*, 2(96), p. 67–73. (in Ukrainian).
- Yerofeiv, I., 1925. Pershyi zhurnalist na Slobozhanshchyni (V. H. Maslovych). [The first journalist in Slobozhanshchyna (V. H. Maslovych)]. *Chervonyi shliakh*. № 10. P. 107-117. (in Ukrainian).
- Yerofeiv, I., 1926–1927. Literaturno-etnografichniy tvir V. H. Maslovycha. [Literary and ethnographic work by V. H. Maslovych]. *Biuletyn MSU*. Kharkiv., № 2-3. P. 33-39. (in Ukrainian).
- Yerofeiv, I., 1927. Kharkivski spohady V. H. Maslovycha. [Kharkiv memories of V.H. Maslovych.]. *Zapysky istoriko-filolohichnoho viddilu*. Kn. III–IV. P. 70–75. (in Ukrainian).
- Makhova, K., 2012. V. H. Maslovych: baikar, teoretyk, literaturnyi diiach. [V. H. Maslovich: fable writer, theoretician, literary figure]. *Mova i kultura*, 15(5), p. 309–316. (in Ukrainian).
- Mykhailyn, I., 2003. Period stanovlennia: vid zhurnalistyky v Ukraini do ukrainskoi zhurnalistyky. In: *Istoriia ukrainskoi zhurnalistyky XIX stolittia: pidruchnyk*. [History of Ukrainian journalism of the 19th century: textbook]. 2-e vyd., dop. Kyiv: Tsentri navchalnoi literatury, vol. 1. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 29.11.2022.

I. Melnychuk

LITERARY AND JOURNALISTIC ACTIVITIES OF THE KHARKIV EDUCATIONAL CENTER AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY IN THE RESEARCH OF IVAN YEROFEIV

The article analyzes the literary and critical works of Ivan Yerofeiv, dedicated to the activities of Vasyl Maslovich, a Kharkiv writer, journalist, founder of the Kharkiv Demokrit journal. The manuscripts studied by Erofeiv contain valuable information that determines the role and place of V. Maslovych in the process of the formation of the Kharkiv educational center, Ukrainian literature and journalism. The researcher's attention is focused on the nature of the journal's publications, the subject matter and nature of the artistic and journalistic works published in "Kharkiv Demokrit".

I. Erofeiv singled out two currents in young Slobojan journalism which are scientific and ethnographic and satirical. Maslovich's journal also belonged to the latter. However, not only parodic and satirical works were published in Kharkiv Demokrit. The employees of the journal were mostly people with writing skills, whom Maslovich managed to drag to him from "Ukrainian Herald" and "Ukrainian Journal".

Therefore, "Demokrit" was not so much a journal as a book for reading, created by a group of young writers from Slobojan. Among them are Y.M. Nakhimov and G.F. Kvitka who entered the history of Ukrainian literature. Therefore, when evaluating the publication, according to Yerofeiv, one should look for the "imprint" of contemporary Ukrainian literature in general in his work. Literary and philanthropic centers were located in landowners' estates, such as V. Tarnavskiy's Kachanivka, D. Troshchynskiy's Kibintsi, and O. Palitsyn's Popivka. Popular in these circles was the romanticization of Ukraine's past and light, shallow pictures from its present. It was this style that the first Slobozhan journalist had to focus on.

I. Erofeiv's investigations about V. Maslovych are valuable primarily because the scientist drew attention to a far from "textbook" figure whose contribution to the development of Ukrainian culture deserves high appreciation. It is characteristic that in the studies about V. Maslovych I. Yerofeiv often emphasizes the true Ukrainian patriotism of the writer and journalist who stood in defence of the rights of the most disadvantaged strata of the Ukrainian population.

Keywords: Kharkiv educational center, Vasyl Maslo

УДК 821.111

О. О. Моргунова

ORCID: 0000-0002-9145-4432

РОЛЬ ДЕТЕКТИВНОГО НАПАРНИКА В СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНІВ РОБЕРТА ГАЛБРЕЙТА (АКА ДЖ. К. РОУЛІНГ)

У статті проаналізовано образ Робін Еллакотт у контексті її відповідності образу класичного напарника детектива. Дослідження видається актуальним, оскільки на сьогодні не маємо серйозних спроб проаналізувати героїв романів Р. Галбрейта з точки зору канонів детективного жанру. Виокремлено ознаки, що дозволяють класифікувати героїню романів більш однозначно – або як помічника детектива, або як детектива, – тому що механічні спроби зведення головної пари героїв до класичних канонів, зокрема Холмса і Ватсона, стикаються або з їх повною невідповідністю, або зі зміною їх приналежності. Сформульовано підстави для однозначного твердження про те, що образ Робін не можна тлумачити як репрезентанта класичного напарника детектива, і від роману до роману ця теза підкріплюється більшою кількістю аргументів. Найбільш показовими ознаками, що класифікують Робін Еллакотт як детектива, а не помічника, вважаємо наступні: професійний підхід до різних видів діяльності, вміння перевітлюватися й видавати себе за інших людей, вміння потрапляти в місця, недоступні для інших героїв, здатність до інтуїтивного осягнення правди. У статті докладно пояснюється, яке значення мають ці навички для розгортання сюжету і яким чином вони пов'язані з позитивними «ігровим аспектом» детективних романів. Також акцентовано, що позитивний «ігровий аспект» дозволяє врівноважувати його негативний еквівалент, який завжди наявний у сюжетах Р. Галбрейта і відіграє ключову роль у розгортанні детективної інтриги. Доведено, що образ Робін Еллакотт не тільки врівноважує детективний сюжет, але й дає можливість читачу вибирати, котрий з детективів прочитувати: процесуальне слідство Корморана Страйка з елементами інтуїтивної здогадки чи інтуїтивно-ігрове розслідування Робін Еллакотт з елементами процесуального.

Ключові слова: Дж. Роулінг, Корморан Страйк, детектив, класичний детектив, детективний напарник, ігровий аспект.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-146-152

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Детективний жанр з точки зору літературознавства, мабуть, один з найбільш суперечливих. Давно точаться дискусії навколо визначення самого жанру, проблеми, які твори вважати детективами, а які ні. Хоча це, напевно, один з небагатьох жанрів, в якому авторів намагалися офіційно змусити писати в межах усталених шаблонів (йдеться про кодекси типу «Двадцять правил детективних історій» С.С. Ван Дайна, «Десять заповідей детективу» Р. Нокса тощо). Проте автори детективних історій неодмінно виривалися зі штампів, намагаючись додати в шаблон нове. Саме ці суперечності, на нашу думку, і зумовлюють своєрідну амбівалентність сприйняття детективу читачами: з одного боку, читач неодмінно очікує чогось нового і несподіваного, а з іншого – завжди вишукує ознаки класичних схем у сюжеті й зображенні головних героїв.

Саме так прочитується серія романів Роберта Галбрейта, яку втім оминули літературознавчі дослідження. Та оскільки ці твори користуються сталою популярністю серед прихильників сучасної детективної літератури, то можна припустити, що в цих

романах спостерігаються якісь нові жанрові тенденції розвитку. Зокрема, авторка запропонувала нам нову детективну пару, яка досі не стала об'єктом спроб проаналізувати цих героїв з точки зору канонів детективного жанру. Тут варто додати, що тема детективних напарників взагалі має доволі мало досліджень і сконцентровані вони переважно навколо постаті детектива, а постать напарника в багатьох аспектах значно спрощена. Звісно ж, цьому сприяла відверта схематизація персонажів-помічників у ранніх репрезентантах жанру детективу. Хоча й сучасні автори детективів іноді також вдаються до відтворення таких канонів. Наприклад, у романі «The Killings at Badger's Drift» (1987) Керолайн Грехам проникливого інспектору Барнабі допомагає сержант Трой – людина напрочуд обмежена і примітивна. Але, вочевидь, подібний канон уже погано сприймається читачами, бо при написанні сценарію до своїх романів для серіалу «Midsomer Murders» (у нашому прокаті «Суто англійські вбивства») Грехам зробила Троя людиною, не позбавленою інтелекту й емпатії.

Подібний підхід спостерігаємо й у нечисленних роботах, присвячених аналізу творів Галбрейта: ті спроби, що робилися, були зосереджені виключно на образі Корморана Страйка, хоча роль його напарниці від роману до роману серії стає все більш вагомою. Та й усі спроби зведення головної пари героїв до класичних канонів неодмінно стикаються з тим, що ми, якщо і відшукуємо їх, то точно не там, де вони мали б бути.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Романи Галбрейта частіше стають об'єктами літературних рецензій на сайтах, форумах і в блогах, ніж літературознавчих досліджень (зауважимо, що з дослідженнями мовно-стилістичної специфіки романам Р. Галбрейта пощастило більше. Наприклад, Степанова С.Ю. аналізує ці тексти як багате джерело лінгвокультурологічної інформації, а Тихонова Н.Ю. дослідила засоби збереження еквівалентності при перекладі роману «Бентежна кров» тощо). Серед останніх спроб варто зазначити роботу Пітера С. Моліни про образ «пораненого воїна» в сучасній британській літературі, де серед інших аналізується й образ Корморана Страйка. Автор зауважив, що саме каліцтво героя виводить його на межу соціуму, де зазвичай перебувають і типові літературні приватні детективи (Molin Peter, 2015). Була також наша спроба розглянути образ Страйка як маргінала, «неправильного героя», в результаті якої ми з'ясували, що саме ця особливість робить можливим розкриття детективної загадки: «...в ситуації, коли у складно організованому соціумі необхідно відновити справедливість чи виникає потреба показати світові небезпечність його ідеології, тільки такі маргінальні, «неправильні» герої, як Корморан Страйк чи Ньют Скамандер виявляються здатними запропонувати якесь рішення і дати хоч якусь надію» (Моргунова, 2020, с. 15).

Що ж до спроб висвітлити образ напарниці детектива Робін Еллакотт, то вони здійснюються поки тільки фрагментарно і лише в рецензіях. Хоча в них вже можна простежити тенденцію до ототожнення героїні не з постаттю класичного помічника, а з постаттю детектива. Так Б. Романцова зауважує: «Тимчасова секретарка Робін, звісно, стане постійною, а в наступних романах серії про Страйка – майже рівноцінною партнеркою Корморана» (Романцова, 2019). Це й зумовлює **актуальність** нашої роботи.

Мета статті – це аналіз образу Робін Еллакотт та функцій героїні як помічника детектива і як детектива у романах Р. Галбрейта.

Завдання: всебічне дослідження образу Робін Еллакотт та виокремлення тих ознак, що дозволили б класифікувати її або як помічника детектива, або як детектива; з'ясування її ролі для розвитку сюжету в романах Р. Галбрейта.

Виклад основного матеріалу.

Від появи першого роману Р. Галбрейта читачі часто асоціюють напарників Страйка і Робін (крім очевидної алузії на Бетмена і Робіна) з класичною парою – Холмс і Ватсон. Та й сама Дж.К. Роулінг в інтерв'ю час від часу висловлюється в такому контексті, наголошуючи на несхожості між персонажами Галбрейта і Конан Дойла. Але гадаємо, неправильно було б заперечувати певні перегуки між ними. Як і його літературний

попередник, Корморан Страйк має яскраву до гротескності зовнішність (двометровий зріст, зайва вага, обличчя професійного боксера, надзвичайно густе й курчаве волосся, яке всім кидається у вічі, та ще й ампутована нога), неабиякі інтелектуальні здібності й перебування ніби поза соціумом (з одного боку, він знаходить знайомих і серед мешканців Хайгейту або Воксхоллу, і в нічних клубах Сохо, і серед неформалів Кемдену, а з іншого – герой усюди відчуває себе чужинцем, маргіналом). Але він позбавлений особливих здібностей до перевдягання й маскуванню. До того ж, деякі читачі вгледіли в образі Страйка й алюзії на Ватсона: повернення з Афганістану, проблема з ногою. У цьому контексті однозначний розподіл ролей виглядає сумнівним.

Отже, і його партнерку Робін Еллакотт не можна потлумачувати як репрезентанта класичного напарника детектива, цього знаменитого «відкритого рота». Хоча, як уже зазначалося, Дж. Роулінг іноді провокує таке припущення. Так в одному з інтерв'ю вона зауважила: «Робін – не Ватсон, адже вона повноцінно бере участь у розслідуванні й стає повноцінним партнером Страйка. Але вона все ще відповідає класичному уявленню про Ватсона: у романах вона представник читача, який ставить детективу ті запитання, відповіді на які хотіли б отримати ми, адже Страйк завжди перебуває на крок попереду нас» (Азбука, 2020). Гадаємо, що авторка певною мірою спростила для читачів пояснення, оскільки вже у фіналі другого роману дії та слова Еллакотт не стають підказкою для читачів. Більше того, Робін сама є частиною плану, що реалізує прийом замовчування в сюжеті: аби уникнути небезпеки, Страйк викриває вбивцю Елізабет Тассел і ніби дає їй втекти, але за кермом першого ж таксі, що трапляється злочинниці, сидить замаскована Робін, чого деякий час не розуміє і читач. Тож знання правди відгороджує від читача не лише Страйка, а й саму Еллакотт. Є й інші суттєві відмінності.

Уже в першому романі Робін Еллакотт позиціонується як людина, яка виявляє високий професійний рівень, що можна вважати доволі сильним контраргументом проти зведення образу героїні до класичного варіанта детективного помічника, оскільки він мав відтінити саме професіоналізм детектива, перебуваючи в ролі профана. Щойно з'явившись в офісі Корморана Страйка, вона облаштовує роботу так, ніби це офіс успішного підприємця, а не детектива, який перебуває на межі банкрутства. При цьому її винахідливість дивує самого Страйка: «Робін поставила на стіл дві чашки, молочник і цукорницю, вазочку із шоколадним печивом (усе це Страйк бачив уперше)...» (Galbraith, 2013). Згодом Робін виявляє ще більше професійних навичок, необхідних вже для роботи детектива. Наприклад, з'ясовується, що вона знається на психології, бо провчилася деякий час на психологічному факультеті (у романі «Убивчий білий» її вміння викликати людей на відверту розмову на деякий час відволікає вбивцю, що дозволило Страйку врятувати героїню), а ще має сертифікат курсів екстремального водіння. І коли героїня приймає рішення працювати в детективному агентстві, то проходить курси і складає іспит для отримання ліцензії приватного детектива.

Крім того, саме на сюжетну лінію Еллакотт припадає той самий «ігровий аспект», до якого, на думку Н. Кириленко, в інтелектуальному детективі залучаються лише детектив і злочинець. Дослідниця протиставила «ігровий аспект» «чесній грі» (fair play), проголошеній Р. Ноксом та Д. Сеєрс: гра, «яка стосується поведінки персонажів, виявляється у змаганні між злочинцем і детективом, переодяганні, підмінах, пастках, жартівливих діалогах тощо» (Кириленко, 2016, с. 37).

Від першого роману і протягом всієї серії прийоми переодягання, перевтілення і проникнення може виконувати лише Робін (як вже зауважувалося раніше, Страйк для цього просто непридатний через свої характерні фізичні дані, а потім і через добру знаність у масмедіа). У романі «Кувала зозуля» ще зовсім не досвідчена у слідчій справі Робін Еллакотт артистично виманює інформацію в продавчині дорогого бутіку, видавши себе за клієнтку. У романі «Шовкопряд» героїня завжди має при собі шарф і шапочку, аби швидко приховувати своє яскраве волосся і ставати непомітною. А в романі «Убивчий

білий» її навички до зовнішніх перетвілень стають настільки вправними, що дивують навіть саму Робін: «Робін обернулася до дзеркала. Так дивно: зміни колір очей – і ти зовсім інша людина. Карі лінзи вона збиралася прикрити окулярами з простим склом» (Galbraith, 2021). Тим більше, що протягом твору їй доводиться удавати із себе спочатку аристократку, хрещену міністра Венецію Холл, а згодом гота Боббі Канліфф з Кемдену. І до другої ролі вона готується не менш ретельно: «Вона обрала темно-карі лінзи, намалювала чорною підводкою жирні стрілки, нафарбувала губи блідо-рожевою помадою, а нігті покрила сіро-сталевим лаком. У Робін були проколоти вуха – по одній делікатній дірочці в кожній мочці, але вона прикупила дешеві сережки-кафи, щоб удати сміливий підхід до пірсингу. Цього погожого ранку на ній була коротка чорна сукня з найближчого благодійного секонд-хенду «Оксфам», яка навіть після машинного прання зберігала специфічний запах, щільні чорні колготки й високі чорні черевики на шнурівці» (Galbraith, 2021).

Та чи не більш важливий для перетвілення героїні елемент – вміння Робін говорити з різними акцентами і використання різних говірок із певною психологічною настановою. Наприклад, у «Кар'єрі лиходія» для отримання важливої інформації від свідка вона видає з себе адвокатесу з півдня країни («a ronsy southerner»), пригнічуючи цим свою співбесідницю – робітницю з діалектною вимовою мешканки глухої північної провінції. І такий самий акцент Робін використовує, коли потрапляє до парламентського секретаріату в романі «Убивчий білий». Тільки в цій ситуації подібна вимова змушує всіх одразу визнати її за свою. Зате в ролі гота з робітничих районів Лондона Боббі Канліфф героїня використовує північний акцент.

У романах послідовно простежується й неабияка здатність Робін потрапляти в потрібні місця. Вже зауважували, що її здібності до маскуванню дозволяли героїні працювати під прикриттям, але крім того, саме вона змогла сформулювати звернення до керівництва закритої психіатричної лікарні так, що Страйку дозволили поговорити із серійним вбивцею Деннісом Кридом (усі спроби самого Страйка виявилися марними) у романі «Бентежна кров». Отже, як бачимо, постать Корморана Страйка в плані реалізації «ігрового аспекту» значно поступається Робін Еллакотт.

Натомість упродовж всієї серії романів Галбрейта в зображенні злочинців та організації їх злочинів гра відіграє важливу роль. Тут спроба уникнути покарання шляхом простого приховування фактів чи втечі від правосуддя трапляється лише в другорядних сюжетних лініях. Основну детективну історію авторка завжди будує як гру злочинця з детективом. Так у «Шовкопряді» Елізабет Тассел влаштовує грандіозну містифікацію зі смерті письменника-невдахи Овена Квайна, підкинувши всім знайомим від його імені чудернацький роман «Бомбікс морі», де серед іншого описано й подробиці смерті письменника. Та й саму смерть Тассел організовує напрочуд театральню й огидно-вищадливо. Хоча мотивами злочину виявився банальний шантаж. У романі «Кар'єра лиходія» Дональд Лейнг, він же Рей Вільмс, надсилає до офісу Страйка шматки тіла із записаними на папері цитатами з пісень групи Blue Öyster Cult. Але мотив злочинів тут більш драматичний: Лейнг сподівається в такий спосіб помститися за своє давнє ув'язнення. В «Убивчий білий» сюжет взагалі роздвоюється: психічно хворий юнак Біллі Найт стверджує, що в дитинстві бачив убивство, і тому хоче, аби Страйк знайшов убивцю (факт убивства згодом виявляється травматичним осмисленням інших подій у житті Біллі). А міністр культури Джаспер Чізвелл звертається по допомогу детектива, щоб уникнути шантажу. Дивним чином ці дві лінії виявляються переплетені, чим успішно користується молодший син міністра, хитро облаштувавши убивство батька і викрадення дорогої картину, про цінність якої ніхто не здогадувався. Гра настільки захоплює злочинця, що один з етапів підготовки злочину Рафаель і його поплічниця проводять прямо перед камерами відеоспостереження, але на довгий час цей запис сприймається як доказ непричетності вбивць. У романі «Бентежна кров», де розслідується справа про

зникнення жінки більше сорока років тому, найбільш адекватним свідком довго видається колишня медсестра Дженіс Бітті. Та в результаті з'ясовується, що вона багато років труїла людей, здебільшого жінок її колишнього коханця Стіва Даутвейта, аби поліція постійно підозрювала саме його. Також ледве не отруїла і Страйка. Крім того, лише в фіналі з'ясувалося, що вона вміло маніпулювала іншим свідком зі справи просто на очах у детективів. Свою гру намагається нав'язати Корморану і серійний вбивця Денніс Крид, обіцяючи, що труп однієї з його досі не знайдених жертв знаходиться на «ем – п'ятдесят чотири» (Galbraith, 2020).

Тут саме вміння Робін додавати такий «ігровий аспект» сюжетно врівноважує вигадки злочинців, уникаючи перетворення романів на процедурні детективи. Зауважимо, що в останньому романі Робін Еллакотт не лише залучає гру для отримання інформації, яка мала б стати матеріалом для роздумів Страйка, а сама стає її суб'єктом. Отримавши підказку від Крида (яка первинно призначалася виключно для Страйка), саме героїня розгадує її, застосовуючи інтуїтивне мислення. Згадавши, що Крид захоплювався астрологією, вона припустила, що «ем – п'ятдесят чотири» – це скупчення зірок у сузір'ї Стрільця, що англійською звучить як «арчер», і з цього робить висновок: «На початку сімдесятих Денніс Крид регулярно відвідував іслінгтонський готель «Арчер», куди доставляв замовлення з хімчистки. На території, у внутрішньому дворі, знаходиться криниця. Уже тоді забита дошками, а тепер додатково похована під оранжересею...» (Galbraith, 2020).

Якщо прийняти припущення, що саме Робін Еллакотт перебирає на себе «ігровий аспект» з боку слідства, то це дає несподівані мотивування діям злочинця з першого роману про Стайка «Кувала зозуля»: Джон Брістоу винаймає Страйка для розслідування самогубства його зведеної сестри Лули Лендрі. На момент початку дії справу закрито, самогубство визнано офіційно. У результаті розслідування Страйк з'ясовує, що замовник і є вбивцею. І, на перший погляд, дії Брістоу видаються нелогічними, адже він знає, що Страйк – досвідчений армійський слідчий і має за плечима чималу кількість розкритих справ. Але якщо подивитися на ці взаємини крізь призму гри, то все стає на свої місця: Страйк – людина процедури і суворої мотивації, типовий герой процесуальних детективів. Крім того, Страйк не міг залишатися об'єктивним, бо зустріч із Брістоу пробуджує болючі дитячі спогади про старшого брата замовника, який був шкільним другом Корморана і загинув юним. Тож злодій мав підстави вважати, що його дії також будуть тлумачитися прямолінійно, а значить факт звернення до детектива виведе його з кола підозрюваних. І сюжетною причиною для порушення такої логіки могла бути лише поява позитивного «ігрового аспекту» і спроба інтуїтивного осмислення явищ. Саме це і привнесла поява в офісі детектива Робін Еллакотт.

Висновки і перспективи. Здійснений аналіз дозволяє стверджувати, що в романах Р. Галбрейта образ Робін Еллакотт категорично не зводиться до типових рис детективного напарника в класичному детективі. Тут більш обґрунтованим буде визначення героїні як іншого типу саме детектива: якщо сюжетна лінія Страйка частіше виявляє ознаки поліцейського детектива (його поліцейське минуле, організація роботи, що максимально уникає інтуїтивних припущень, фізична непридатність до перевдягання і перевілення тощо), то лінія Еллакотт – модернізовані ознаки класичного детектива (у романах ми не маємо одразу готового генія, але від твору до твору дії Робін стають все більш професійними). Більше того, в образі Робін Еллакотт реалізується позитивний «ігровий аспект» детективного сюжету. Вона володіє майстерністю зміни зовнішності, легко імітує різні акценти, що дає їй змогу перевілюватися й видавати себе за іншу людину, аби отримати важливу інформацію чи здобути ключовий речовий доказ. Також героїня не відмовляється від інтуїтивного зіставлення фактів, що дає можливість розв'язати загадку там, де раціональне осмислення Страйка відповіді не дає. А враховуючи той факт, що в усіх романах Галбрейта злочинець неодмінно залучає елемент гри (звісно ж, гри зі знаком

«мінус»), то саме образ Робін Еллакотт, її гра зі знаком «плюс» дозволяють врівноважити детективний сюжет у творах письменника. Таким чином, читач ще й має можливість вибирати, котрий з детективів прочитувати: процесуальне слідство Корморана Страйка з елементами інтуїтивної здогадки чи інтуїтивно-ігрове розслідування Робін Еллакотт з елементами процесуального. Тож аналіз ігрового аспекту зазначених творів видається перспективним і продуктивним напрямом подальших досліджень.

Бібліографічний список

- Азбука, 2020. *Путеводитель по детективам Роберта Гэлбрейта* [онлайн]. Доступно: <<https://azbooka.ru/articles/putevoditel-po-detektivam-roberta-gelbreyta>> (Дата звернення: 03.02.2022).
- Кириленко, Н. Н., 2016. *Жанровый инвариант и генезис классического детектива*. Кандидат наук. Диссертация. Москва.
- Моргунова, О. О., 2020. Специфіка маргінального героя у романі Роберта Гелбрайта (ака Дж.К. Роулінг) «Кувала зозуля». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 45(2). Одеса : МГУ, с. 13–16.
- Романцова, Богдана, 2019. «Кувала зозуля» Роберта Галбрейта: повільніше, нижче, слабше. *Літакцент* [онлайн]. Доступно: <<http://litakcent.com/2019/04/09/kuvala-zozulya-roberta-galbreyta-povilnishe-nizhche-slabshe/>> (Дата звернення: 28.01.2022).
- Galbraith, R., 2013. *The Cuckoo's Calling*. New York, Boston London: Mulholland Books. Доступно URL: <https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robort-galbraith-j-k-rowling.pdf> (Дата звернення: 05.02.2022).
- Galbraith, R., 2020. *Troubled Blood*. London: Sphere Books. Доступно: <<https://novel80.com/troubled-blood/page-226-2037303.html>> (Дата звернення: 01.02.2022).
- Galbraith, R., 2021. *Lethal White* [online]. Доступно: <<https://novel80.com/245512-lethal-white.html>> (дата звернення: 25.01.2022).
- Molin, Peter C., 2015. A «phrase too cute to do our ugliness justice»: portraying «wounded warriors» in contemporary war fiction. The Free Library [online]. Доступно: <<https://www.thefreelibrary.com/A+%22phrase+too+cute+to+do+our+ugliness+justice+%22%3A+portraying+%22wounded...-a0438949744>> (Дата звернення: 28.01.2022).

References

- Galbraith, R., 2013. *The Cuckoo's Calling*. New York, Boston London: Mulholland Books. [online] Available at: <https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robort-galbraith-j-k-rowling.pdf> (Accessed 05.02.2022).
- Galbraith, R., 2020. *Troubled Blood*. London: Sphere Books. [online] Available at: <<https://novel80.com/troubled-blood/page-226-2037303.html>> (Accessed 01.02.2022).
- Galbraith, R., 2021. *Lethal White*. [online] Available at: <<https://novel80.com/245512-lethal-white.html>> (Accessed 25.01.2022).
- Kirilenko N. N., 2016. *Zhanrovyi invariant i genesis klassicheskogo detektiva [Genre invariant and genesis of the classic detective story]*. Ph.D. Dissertatsiia (Ph.D. Thesis). Moskva. (in Russian).
- Molin Peter C., 2015. A «phrase too cute to do our ugliness justice»: portraying «wounded warriors» in contemporary war fiction. [online] Available at: <<https://www.thefreelibrary.com/A+%22phrase+too+cute+to+do+our+ugliness+justice+%22%3A+portraying+%22wounded...-a0438949744>> (Accessed 28.01.2022).
- Morgunova, O. O., 2020. Spetsyfika marginalnogo heroia u romani Roberta Galbraitha (aka J.K. Rowling) «Kuvala Zozulia» [The specifics of the marginal hero in the novel by Robert Galbraith (also known as J.K. Rowling) «The Cuckoo's Calling»]. *Naukovyi visnyk*

- Mizhnarodnoho humanitarnoho universitetu. Series Philology.* 45(2). Odesa : MGU, p. 13-16. (in Ukrainian)
- Azbuka, 2020. *Putevoditel po detektivam Roberta Galbraitha [Guide to the detectives by Robert Galbraith]* [online] Available at: <<https://azbooka.ru/articles/putevoditel-po-detektivam-roberta-gelbreyta>> (Accessed 03.02.2022). (in Russian).
- Romantsova, Bohdana, 2019. «Kuvala Zozulia» Roberta Galbraitha: povilnishe, nyzhche, slabshe. Litaktsent [«The Cuckoo's Calling» by Robert Galbraith: slower, lower, weaker. Literary accent]. *Litaktsent* [online] Available at: <<http://litakcent.com/2019/04/09/kuvala-zozulya-roberta-galbreyta-povilnishe-nizhche-slabshe/>> (Accessed 28.01.2022). (in Ukrainian)

Стаття надійшла до редакції 20.11.2022.

O. Morgunova

THE ROLE OF DETECTIVE PARTNER IN THE PLOT AND COMPOSITION ORGANIZATION OF THE NOVELS BY ROBERT GALBRAITH'S (AKA J. ROWLING)

The article analyzes the image of Robin Ellakot in the context of its correspondence to the image of a classical detective partner. We consider this study relevant because there are currently no serious attempts to analyze the heroes of Galbraith's novels, at least not with regard to the canon of the detective genre. The subject of detective partners has not been adequately researched, and works have focused mainly on the character of the detective. A similar approach can be observed in individual samples of the analysis of Galbraith's works. Therefore, the present work makes an attempt to elaborate those features which allow to classify the novel heroes more clearly - either as detective assistants or as detectives. All previous mechanical attempts to reduce the main pair of characters to the classical canon, including Holmes and Watson, faced either their complete inconsistency or a change in their affiliation. For instance Strike, often identified with Holmes, is unexpectedly associated with Watson because of his military past in Afghanistan and leg injury. Therefore, the presented work formulates grounds for the unequivocal statement that the image of Robin cannot be interpreted as a representative of the classic detective partner, and this thesis is supported by more arguments from novel to novel. The most telling features that classify Robin Ellakot as a detective rather than an assistant are the following: a professional approach to various activities, the ability to disguise and pretend to be other persons, the ability to get to places inaccessible for other characters, the ability to intuitively grasp the truth. The article explains in detail the importance of these skills for the development of the plot and how they relate to the positive "game aspect" of detective novels. It is also emphasized that the positive "game aspect" allows us to balance its negative equivalent, which is always present in the works of R. Galbraith. It plays a key role in the development of detective intrigue. Thus, the article proves that the image of Robin Ellakot does not only balance the detective story but also allows the reader to choose which kind of detective story to read: Cormoran Strike procedural investigation with elements of intuitive guessing or Robin Ellakot intuitive-game investigation with elements of procedural investigation.

Key words: J. Rowling, Cormoran Strike, detective, classical detective story, detective partner, game aspect.

УДК 821.161.2Неч7Кай:791

Н. В. Нікоряк

ORCID: 0000-0001-6658-0114

АКТУАЛІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО ТЕКСТУ В ЖАНРІ РИМЕЙКУ: ТЕЛЕСЕРІАЛ «СПІЙМАТИ КАЙДАША» (2020)

Аналізується жанрова специфіка телесеріалу «Спіймати Кайдаша» (2020) сценаристки й продюсерки Наталії Ворожбит та режисера Олександра Тіменка. Ідентифікуються маркери його успіху. Кінотекст максимально зберігає фабульну матрицю повісті «Кайдашева сім'я» (1878) І. Нечуя-Левицького. Водночас, класична фабула виразно осучаснюється, набуває нових соціальних акцентів: тут творчо переосмислюються вже здавна знайомі «традиційні образи» та «вічні питання». Першоджерело актуалізується не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та історичного контексту, але й на рівні стильових парадигм нової епохи. Суттєві модифікації епічного сюжету також відбуваються й на жанровому рівні. Автори ввели додаткові сюжетні фрагменти з участю нових персонажів, значно збільшуючи обсяг (текст класика на півтори сотні сторінок перетворився на дванадцятисерійну міні-епопею). Це розгорнуло проблематику першоджерела, за рахунок акторської гри стало більш виразним психологічне розкриття внутрішнього світу персонажів. Соціально-побутова сатирично-гумористична повість-хроніка, трансформуючись відносно специфічних вимірів іншого виду мистецтва, перетворилася на успішний «трагікомічний» кінороман. Констатовано, що наявний ресурс «Кайдашевої сім'ї» виявив тенденцію актуалізуватися в часі та просторі за рахунок пародіювання стереотипів, певною мірою – завдяки деміфологізації і десакралізації звичних культурних кодів. Римейк «Спіймати Кайдаша» підтвердив потенційний ресурс першоджерела, можливості його успішного переспіву.

Ключові слова: *І. Нечуй-Левицький, «Спіймати Кайдаша», телесеріал, римейк, хронотоп, персоносфера, жанровий код.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-153-163

Постановка проблеми. Поняття відтворення й повторення (за У. Еко) в значенні домінуючої специфічної форми постмодерністського та постпостмодерністського дискурсу оприявнюють себе у низці жанрових типів, де жанротворчою домінантою постає опора на відомий класичний зразок. У. Еко, взявши за основу ці два поняття, у праці «Інновація і повторення» виокремив наступні основні типи їх реалізації: ретейк, римейк, серія, сага, інтертекстуальний діалог (Еко, 1996). З розглянутих вченим типів зупинимось детальніше на римейку. Первісне значення цього терміну – переробка, тобто конкретне втілення відомого раніше сюжету в новій формі, в новому варіанті. На думку У. Еко, суть «римейку» полягає в тому, щоб «розповісти по-новому історію, яка мала успіх» (див.: Еко, 1996). Вважається, що «ознак римейку твір набуває лише тоді, коли є факт ґрунтовної переробки того, що стає поштовхом для подальшої творчості» (Кохан, 2017, с. 191). Римейк також трактується як «найбільш універсальне» явище в сучасному мистецтві, яке являє собою «виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору», характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва (Васильєв, 2017, с. 409–410).

Ключовим жанротвірним принципом твору-римейку, за твердженням Є. Васильєва, є його «опора на відомий, класичний текст» (Васильєв, 2017, с. 410). Проте втручання в тканину класичного твору, будь-які спроби «переробити» його, як справедливо

вважається, «досить ризиковані передусім тому, що є шляхом до руйнування певних критеріїв, які прийняті людством» (Кохан, 2017, с. 191). Також акцентується осучаснення першотвору, вказується, що це є «переписуванням відомого тексту, найчастіше – «перекладом» класичного твору на мову сучасності» (Загидуліна, 2004). «Римейк цікавий тому, – наполягається сьогодні, – хто знайомий зі зразком, <...> чим глибше знання «оригіналу», тим більше буде відзначено тонкостей у римейку (новий текст буде сприйматися максимально адекватно)» (Загидуліна, 2004). Зауважимо, що в кіномистецтві римейк тлумачиться як фільм, що «повторює сюжет раніше знятого фільму», метою якого є «використання сюжету, котрий комерційно вже себе зарекомендував, у поєднанні з новими технічними засобами» (Миславський, 2007, с. 31).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З середини ХХ ст. у західному кінознавстві, на відміну від української теорії, римейк досліджувався досить послідовно, позаяк у кіновиробництві через комерційну привабливість жанру йому приділялася посиленна увага. Серед досліджень, що вирізняються своєю теоретичною обґрунтованістю й вагою, слід назвати праці А. Зангер («Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley»), Р. Муан («Remakes: les films français à Hollywood»), Е. Хортон і С. Макдугла («Play it again, Sam: retakes on remakes»), Я. Шпеккенбаха («The Remake. A cinematic phenomenon. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre»).

Методологічною основою для класифікації різних типів римейків американський дослідник Т. Лейч обирає передусім інтертекстуальність. Він говорить про «інтертекстуальний трикутник», утворений між римейком, першоджерелом (оригіналом) та літературним текстом/сценарієм. У наслідок різновекторних стосунків в середині цього трикутника з'являється «повторна екранізація» (re-adaptation), «осучаснення» (updating), «пошана» (hommage), «справжній римейк» (true remake) (Leitch, 2002, р. 29–32). Показово, що заключний різновид фактично вбирає у себе всі попередні, постає своєрідною універсальною формою. Таким чином, на сьогодні ця термінологічна парадигма постає свідченням своєрідного діалогу мистецтва із класичним першотекстом, що актуалізує й осучаснює його на новому етапі розвитку культури, виступає своєрідною формою повторення й культурного пригадування. Звідси **метою** нашої розвідки є аналіз актуалізації класичного тексту в жанрі кіноримейку. **Завдання** – окреслити контури кінорецепції текстів українського класика І. Нечуя-Левицького та виокремити маркери успіху телесеріалу «Спіймати Кайдаша» (2020) сценаристки й продюсерки Наталії Ворожбит та режисера Олександра Тіменка.

Виклад основного матеріалу. Дискурс щодо кінорецепції творчого доробку І. Нечуя-Левицького доволі давній. Проте кінорежисери дуже спорадично зверталися до його творчості, презентуючи жанрово різноманітні фільми. У 1927 р. на екрани вийшов «німий» фільм «Микола Джеря», знятий за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького режисерським тандемом – німецьким кінематографістом Йосипом Роною та українським режисером Марком Терещенком на ВУФКУ (Одеса). Сценарій написав Микола Бажан (Тримбач, 2019, с. 39). Микола Платонович головну увагу у фільмі зосередив, за словами дослідника, «на пекучих соціальних проблемах тогочасного суспільства, що перегукувалися з найважливішими моментами знаменитої повісті» (Хаврус, 2006, с. 5). Однак, на думку цього ж дослідника, до сценарію були «штучно» включені сцени, яких не було у творі повістяра, а це, «хоч і загострювало соціальне звучання кінострічки, проте значно знецінювало її». Кінематографічним процесом керував Марк Терещенко, який все ж з успіхом «втілює на екрані найкращі сторінки класичного твору І. Нечуя-Левицького» (Хаврус, 2006, с. 5). Успіх цієї німий кінострічки забезпечили не лише режисери, а й талановиті актори. Зокрема, роль Миколи Джері зіграв видатний Амвросій Бучма, котрий на той час вже вдало знявся у фільмах ВУФКУ «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило».

Вже наступного 1928 р. на тій таки Одеській кінофабриці ВУФКУ вийшов на екрани новий фільм «Василина» («Кіноповість в 6 частинах» (див.: ВУФКУ. Lost&Found, 2019a))

режисера Фавста Лопатинського. Сценарій написаний Михайлом Яловим за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка» (1880). Фільм було сприйнято критично: «Порушуючи важливу соціальну проблему, прагнучи розкрити важку долю селянської дівчини-кріпачки, постановник однак не зумів з належною повнотою показати жахливі умови життя селянської бідноти і фабричних робітників. Зате в кінотворі яскраво постала проблема покритки, її морального падіння й повернення до щасливого сімейного життя» (Хаврус, 2006, с. 6). Не лише дослідники, а й тогочасна критика досить жорстко відгукнулася про фільм, означивши його як чергову «кіномелодраму» (ВУФКУ. Lost&Found, 2019b). Разом з тим акцентувалися «технічні досягнення української кінематографії» та професійність режисерської роботи: «Режисер Лопатинський дивиться на життя, як естет» (ВУФКУ. Lost&Found, 2019b). На жаль, дана кінокартина, як і попередня, збереглася лише фрагментарно, проте відомий факт – у тогочасного глядача вона мала значний успіх (Скрипник, (ред.), 2016, с. 57).

Ще один текст І. Нечуя-Левицького на шляху до тетрального, а пізніше й кіноглядача спіткала майже детективна історія. У доробку автора є комедія на п'ять дій «На Кожум'яках» (1875) – вона не отримала належного успіху через «малосценічність». У 1883 році за згодою автора її переробив Михайло Старицький, а в 1890 вперше надрукував під назвою «Панська губа, та зубів нема (За двома зайцями). Комедія із міщанського побиту. З співами й танцями і чотирьох діях». Фактично, перші дві дії Нечуєвого тексту були залишені без змін, проте дописані ще дві М. Старицьким. Після таких трансформацій п'єса нарешті отримала успішне театральне життя, а згодом – й кінематографічне. У 1961 році на Київській кіностудії імені О. П. Довженка було знято художній комедійний фільм «за мотивами однойменної комедійної п'єси Михайла Старицького». Ані на афішах п'єси, ані в титрах фільму, на жаль, не було вказано імені першого її автора І. Нечуя-Левицького, хоча в перших книжкових виданнях зазначалися обидвоє (див.: Назаренко, 2021, с. 263).

У 1992 році на екрани вийшов художній фільм, знову знятий за твором І. Нечуя-Левицького. Підкреслюється, що, «незважаючи на сучасну урбанізацію нашої столиці, авторам вдалося вибрати прекрасну натуру. Золотоверхі церкви, монастирські печери, старовинні вулиці й будівлі, – все це переносило глядача в ХІХ століття» (Хаврус, 2006, с. 9). Йдеться про екранізацію оповідання «Київські прохачі», «в якому, – за словами дослідника, – автор реалістично показав побут і життя жебраків із середовища київських інтелігентів-пролетарів як справжніх, так і шахраїв-ледарів» (Хаврус, 2006, с. 9). Режисером і сценаристом стрічки виступив Ростислав Синько, у своєму доробку на той час він вже мав «Страх» (1980) і «Народного Малахія» (1991).

Доля екранізації «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького виявилася надзвичайно складною. Ще у далекому 1967 р. Валентиною Проценко був створений кіносценарій для майбутнього фільму, робота над ним мала розпочатися на Київській кіностудії імені О. Довженка. Однак сценарій забракували і відклали на довгі роки, допоки Олександр Сизоненко і Володимир Городько не взялися переписати його «заново». Однак 90-ті роки були надзвичайно важкими для кіноіндустрії, позаяк грошей на зйомки не вистачало, фільм було знято на спонсорські пожертвування (5 листопада 1993 р. відбулася прем'єра художнього фільму-дилогії «Кайдашева сім'я»). Акторський склад містив як відомих артистів (Богдан Ступка – Кайдаш, актриса Людмила Лобза – Кайдашиха), так і молодих (О. Тарашук – Мотря, С. Кучеренко – Карпо, Т. Коришевич – Мелашка, В. Тарасов – Лаврін). І це, зауважимо, посприяло успіхові дилогії. Попри досить спорадичне звертання кіномитців до спадщини письменника, згадані зразки, будучи самостійним естетичним фактом, мали чималий успіх у глядача, стали своєрідним продовженням буття літературного першоджерела. Ще однією спробою втілити відомий сюжет І. Нечуя-Левицького на екрані став телеспектакль «Кайдашева сім'я» в театрі одного актора, відтвореного народним артистом України Анатолієм Паламаренком.

Й, нарешті, третя спроба кінопрочитання «Кайдашевої сім'ї» відбулася вже у XXI ст.: у 2020 р. на телеекрани вишла дванадцятисерійна «трагікомедія» під назвою «Спіймати Кайдаша». Сценаристкою та виконавчою продюсеркою телепроекту виступила письменниця, драматургиня, режисерка й сценаристка Наталія Ворожбит, режисером – режисер-постановник та режисер монтажу Олександр Тіменко. Спочатку Н. Ворожбит за повістю І. Нечуй-Левицького створила п'єсу, її вистава «Спіймати Кайдаша» була здійснена у київському «Дикому театрі» (режисер Максим Голенко). Згодом авторка перетворила свою першу версію на п'єсу «Кайдаші 2.0». В даному випадку маємо унікальну ситуацію для аналізу, що презентує ускладнений ланцюг творчого процесу: літературне першоджерело – досвід попередніх екранізацій/ театральних інтерпретацій – римейк.

Зауважується, що на межі ХХ–ХХІ ст. в кіномистецтві «використання практики римейку зумовило процес перенесення його принципів у багатосерійні телефільми» (Кохан, 2017, с. 204). Проте щодо саме «кіноосучаснювання» української класики, то численного досвіту, на жаль, бракує: має місце мінісеріал «Украдене щастя» (2004) режисера Андрія Дончика, знятий за мотивами однойменної п'єси І. Франка (у ньому сценаристи Марина та Сергій Дяченки перенесли франковий сюжет і персонажів у хронотоп Українських Карпат середини 1990-х), а також чотирисерійний телесеріал «Катерина» (2016) режисера Олександра Тименка, що є адаптацією однойменної поеми Т. Шевченка, пристосованою до сучасних реалій.

Телесеріал «Спіймати Кайдаша» є третьою спробою такого роду. Критики назвали його «сучасною версією «Кайдашевої сім'ї»», «дзеркалом життя» (Нове українське кіно, 2020), більше того – «вічним сюжетом» (Терехова, 2020), «гучним хітом» виробництва компанії «ПроКіно» (Земленіт, 2020). Серіал потрапив прямісінько «у «нерв» суспільства», позаяк частина аудиторії – «класично обурилася» ставленням до класики й «забрудненим мовленням персонажів і персонажок», інші ж побачили в цьому «живу не плакатну українську сучасність, яка вгрузла в традиційне суспільство значно глибше, ніж нам здається» (Терехова, 2020).

В будь-якому випадку телесеріал «Спіймати Кайдаша» став справжньою художньою подією, отримавши значний успіх у телеглядачів. Дослідниками справедливо наголошувалося на тому, що «осучаснення відбулося шляхом не спроби переказати історію в декораціях 2000-х», а через «дбайливу деконструкцію конфліктів і архетипів» (Терехова, 2020). Широку підтримку серіалу глядацьким середовищем можна пояснити тим, що «творці наважилися на сміливе прочитання, за яким традиційне суспільство – це не певний історичний тип, що віджив своє, а світоглядна настанова, тип мислення, рецидиви якого призводять до болісних наслідків і нині» (Терехова, 2020).

Поглянемо детальніше на «маркери успіху» римейкування класичного зразка. Слід, насамперед, констатувати, що творці телесеріалу максимально намагалися зберегти і відтворити *фабульну матрицю* повісті «Кайдашева сім'я»: незважаючи на всі привнесені новації у сюжетну тканину першоджерела, фабульні ключові коди збережено (віковічна проблема протистояння двох поколінь однієї родини). Водночас, класична фабула максимально осучаснюється, наповнюється новим соціальним змістом: тут творчо переосмислюються вже здавна «традиційні образи» та «вічні питання». Першоджерело актуалізується не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжетотворення та історичного контексту, але й на рівні стильових парадигм нової епохи.

Певною мірою можна говорити навіть про трансгресію авторського нарративу. Чимало епізодів та діалогів буквально «перенесено» на екран із тексту. Вважається, що кожний автор римейку як вдумливий реципієнт «тонко й бережливо ставиться до слів, з яких зіткане старе полотно», він розмірковує над «кожним характером, кожним сюжетним поворотом, вдивляється у знайомі рядки і, подібно досліднику, занурюється в транс «повільного читання»»; позаяк вдалий римейк «відсвічує у своєму «попереднику»

те, що першотекст ретельно приховував і від читачів, і від самого себе» (Загидуллина, 2004). Завдяки означеному прийому кіноінтерпретаторам вдається передати стилістичні особливості першотексту в розгортанні сюжетної канви за принципом інтенсифікації, нанизування епізодів, сцен, колізій та численних діалогів, які також несуть особливе смислове навантаження. Цитація (переважно редукована) тут є природною: римейк сьогодні пропонується розглядати і як «розгорнуту художню цитату, яка уможливило існування цілісного художнього явища у плині часу завжди, як «тепер» і «зараз»» (Гуменюк, 1997, с. 138).

Водночас, спостерігаємо певну зміну наративного дискурсу першоджерела. Зокрема фіксуємо чітко виражений жіночий наратив, що вступає у своєрідний діалог з чоловічим (авторським). Він оприявнюється вже на рівні багатозначної назви тексту: «Спіймати Кайдаша». Авторка сценарію підкреслює сленгово-фразеологічне тлумачення даної синтагми, що означає «занепасти духом» чи «раптово зажуритися». Крізь призму сюжетики її також можна тлумачити як вказівку на зміну гендерного курсу оповіді – жінкам і дівчатам (чи то Кайдашисі, чи то Мотрі, чи Мелашці, чи Тетяні), доклавши чималих зусиль, таки вдається «спіймати» свого Кайдаша. Зауважимо: увагу глядача спрямовано все ж на Лавріна, на що вказує своєрідне сюжетне кільце композиції серіалу – з цього образу фільм розпочинається (приїжджає з армії), ним і завершується (йде на війну) (Спіймати кайдаша, 2020).

Таким чином, констатуємо, що сучасна кіноверсія тексту І. Нечуя-Левицького засвідчує ряд «інновацій» та «повторень» (за У. Еко) на різних рівнях форми. Зокрема, відносно *часопростору* літературної повісті фіксуємо змалювання побуту і психології українського селянства на тлі перших двох десятиліть після скасування кріпащини. Натомість «сучасні Кайдаші» вписані в інший хронотоп і презентують українське пострадянське, постколгоспівське українське село Семигори кінця ХХ – початку ХХІ ст. У кіносеріалі сюжетна подієвість має підкреслено точне датування, охоплюючи десятиріччя початку ХХІ ст. – червень 2005–2014 рр. Допомагають простежити хронологію подій написи на окремих кадрах, календар, листки якого систематично відриває Кайдашиха, політичні перипетії української історії.

Проте кінотекстова часова ідентифікація чіткіша й «красномовніша», позаяк у перших серіях глядач має можливість спостерігати за «типовими 90-ми», з усією їхньою «колеритною» атрибутикою. Це і сільська дискотека з відповідним репертуаром (наприклад, пісня «Дым сигарет с ментолом» (1992) групи «Ненсі»), і її невід'ємний супровід – п'яні хлопці, що з приводу чи без нього постійно лізуть в бійку, і «старенькі» волги й мерседеси, що весь час грузнуть чи ламаються на непрохідних сільських дорогах, і сільські застілля з музиками та співами та масовим засиллям суржику.

Глобальним кодом серіалу «Спіймати Кайдаша» постає саме світоглядний розлом після розпаду Радянського Союзу, крах комуністичної доктрини. Це, жалкуючи, артикулює старий Омелько: «І ферма при Союзі працювала, і кіно в клубі показували» (Спіймати Кайдаша, 2020). Римейкування світоглядного коду, поданого в якості актуального соціального фону, чітко «прочитується» реципієнтом: він розуміє, що вихід з-під ярма – кріпацького чи тоталітарного – завжди «болісна процедура». Кіноглядача «затягує», «прив'язує» до екрану саме момент «впізнання», який максимально експлуатується у кінотексті.

Разом з трансформацією хронотопу відбуваються певні трансформації й на рівні *персоносфери*. Відомо, що Кайдаші І. Нечуй-Левицького мали реальних прототипів – сім'ю Мазурів із села Семигори, що славилися на весь повіт постійними чварами, сварками та бійками. Однак у І. Нечуя-Левицького ці реальні постаті перетворилися на показову «метафору української родини». Серіал осучаснив Кайдашів (герої тут прямо асоціюються з самими акторами), персонажі постають більш індивідуалізованими та психологічно «глибокими», однак у підсумку також сприймаються як традиційні образи,

що яскраво ілюструють специфічну органічність українського менталітету.

Образ *Омелька Кайдаша* (актор Віктор Жданов) і в телесеріалі не втрачає своєї трагікомічної суті. Він постає звичайним селянином з «жилавими руками» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 153), який весь час при ділі, хоча тепер має власну автомаїстерню, де працює зі старшим сином Карпом. Він такий же богобоязливий, як у тексті письменника: палко вірує, хороший батько. Однак не може прийняти природного бажання синів займатися власною справою і жити власним життям, тобто бути справжніми господарями на «своїй землі» (у конотації з повістю). Розчарування спонукають Омелька «заглядати в чарку», своєрідну розраду старого. Нечуєвий Омелько страшенно боявся наглої смерті (Нечуй-Левицький, 1986, с. 155). Кіноверсія повторює демонстрацію його страхів – приміром, боязнь втопитися нетверезим. У такий спосіб, навіть осучаснюючи побутовий і світоглядний дискурс персонажа, першоджерельні коди дуже чітко зберігаються і проступають по всьому кінотексту.

Дружина Омелька, «причина всіх його нещастя» – *Маруся Кайдашиха* (у виконанні Ірини Мак) – образ яскравий, сформований, як і Омелько, презентує ціле покоління українського селянства. У кіноримейку зберігається Нечуївський колорит, з присутністю іншого характеру деталізації. Чутки про її походеньки ще замолоду з головою села (у повісті – «терлася коло панів» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 157)) отруюють життя старому. Хоча за Омелька Маруся вийшла дійсно по любові, однак рутинна й постійні докори чоловіка не сприяли сімейному затишку. Кайдашиха часто хвалиться, що замолоду куховарила у голови: «Де ті сили бралися?» (Спіймати Кайдаша, 2020). Сучасна версія образу зберігає ключові риси прототипу: сварлива, жорстка, конфліктна, гордовита жінка, егоїстична й лицемірна свекруха, з солодким улесливим голоском. Водночас – це любляча мати («Лаврін у мою породу пішов», «Серце моє було з Лавріном на службі» (Спіймати Кайдаша, 2020)), здатна навіть вірші складати улюбленому синові. Пізніше й любляча бабуся, працьовита хазяйка: «У вас ж он – руки золоті», – зауважує сусідка Тетяна (Спіймати Кайдаша, 2020). Глядач відчуває співчуття до цієї жінки (на відміну від читача). Коли Лаврін запитав її, чи хотіла б вона кращого життя, Маруся відповіла – «в мене хіба був вибір» (Спіймати Кайдаша, 2020). Привабливість цього персонажа полягає також у його впізнаваності в контексті інших часів, позаяк Кайдашиха буквально «списана» з типових сучасних сільських жіночок.

Старший син Кайдашів *Карпо* (грає Тарас Цимбалюк) відповідає повістевому прототипу І. Нечуй-Левицького навіть зовнішністю. Він – кремезний, серйозний, насуплений, мовчазний, замкнутий, «з батьківськими карими гострими очима» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 154), гордий й іноді навіть жорстокий, проте не настільки, як у першоджерелі. Всупереч батьковій і братовій думкам завжди має власну. Закохавшись у Мотрю, яка сподобалась йому своїм норомом, не бачить перешкоди в особі головихиноного сина.

Мотря (гра Антоніни Хижняк) – сільська дівчина, яка навчалася у місті, набралася міського «колориту» (палить цигарки, ходить в шортах) й далі мріє про міське життя. Як і її літературний прототип, переїжджаючи до будинку Кайдашів, Мотря також з часом жорстокішає: «не з таківських, щоб комусь покорятись» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 175). Апогеєм її «хижацької подоби» і, водночас, першим кроком до вміння співчувати живому стає епізод з живцем похованими нею цуценятами, про що в тексті І. Нечуя-Левицького не йшлося. Незважаючи на численні сюжетні оновлення, образ «брикливої», «з перцем», «кусливої, як муха в Спасівку» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 154), дівчини, а згодом молодиці парадоксальним чином зберігається у кіноверсії і сприймається відповідно до першотексту. Проте сюжетна динаміка стосунків Мотрі і Карпа відсилає нас і до відомого шекспірівського сюжету – «Приборкання норавливої», отже має чітко виражений інтертекстуальний характер. Карпо і Мотря «гармонійно» доповнюють один одного, заради дружити Карпо весь час конфліктує з батьками, проте постійне з'ясування

першості між собою драматизує стосунки цього подружжя, починаючи від самого весілля.

Відповідно до першоджерела, повною протилежністю цій парі постають молодший з Кайдашів Лаврін та його жінка Мелашка. *Лаврін* (актор Григорій Бакланов) – добрий, чуйний, «ласий» до дівчат парубок, який щойно повернувся з армії. Він із сумом зауважує батькові: «Рік дурної муштри. Я краще б цей рік... там десь... не знаю... з дівчатами по це...» (Спіймати Кайдаша, 2020). Як зізнається сам, навіть в армії тричі лягав у лазарет, бо до «медсестри позалицяється хотів» (Спіймати Кайдаша, 2020). Такі несподівані акценти у побудові образу-персонажа окреслюють характер цього привітного, веселого, балакучого парубка по-новому. Незважаючи на свої походеньки, Лаврін мріє про цнотливу дівчину і, зрештою, до безтями закохується у таку – це Мелашка. Йому здається, що вродливішої дівчини він ніколи не бачив. Він мріяв, як говориться в повісті, взяти за себе дівчину «гарну, як квіточка, червону, як калина в лузі, а тиху, як тихе літо» (Нечуй-Левицький, 1986, с. 156). Дівчина в кіноримейку виявляється надто юною, навіть школу не закінчила. Стосунки цієї пари можуть сприйматися як інтертекстуальна адресація ще до одного відомого шекспірівського сюжету про «Ромео і Джульєтту», але, що цікавіше, – відтворюється його альтернативне продовження (по суті, сиквел): Лаврін віддано любить свою тиху дружину, може за дітьми доглянути і навіть виконати всю хатню роботу за неї, проте фатальність шекспірівського сюжету перетворюється на фатальність впливу буденності на романтичне кохання.

Мелашка (актриса Дарина Федина) – постає своєрідним антиподом Мотрі. Спочатку романтично закохана в Лавріна школярка, вона рішуче прямує до щастя і шлюбу. Батьки обох родин «не в захваті» від такого союзу, пізніше й сама дівчина усвідомлює, що зарано вийшла заміж. Замість подальшого навчання і улюбленого мистецтва (вона пише вірші, співає, виступає в клубі) – свекруха, діти, Кайдашеве господарство. За логікою характеру сучасна Мелашка, як і її літературний прототип, їде на прощу до Києва й залишається там, раптом закохується в іншого. Автори кіносеріалу не зупиняються лише на «гіркому сумі за Лавріном», дівчину розраджують сучасні реалії життя: конкурси, несподівані залицання кавалера. Слід також зауважити, що у змалюванні образу Мелашки як романтичного простежується своєрідний інтермедіальний діалог із живописом: окремі кадри (наприклад, Мелашка біля води) алюзивно відсилають до хрестоматійної картини В. Васнецова «Альонушка».

Цікавим творчим кроком стало введення у сюжетику кіноримейку нової важливої персони – сусідки *Тетяни* (грає Юлія Врублевська), яка з'являється практично у перших сценах телесеріалу. Вона – мати-одиначка, що виховує маленького хлопчика Іванка, намагається в усьому допомагати Кайдашисі, бо має «види» на Карпа. Хлопець, хоч частенько і навідувався до молодиці, однак женитися не планував. Прийшовши з армії, Лаврін також «забігає» до сусідки. Надалі стосунки з родиною Кайдашів надто ускладнюються, позаяк Тетяна вагітна, але хто батько – Карпо чи Лаврін – не відомо. Лаврін, вважаючи дитину своєю, усіяко допомагає жінці. Після одруження хлопця, Тетяна починає товаришувати і з його Мелашкою. Ситуація ще більше ускладнюється, коли колишній Мотрин хлопець Артем Головашин (теж нова персона римейку), стає не тільки кумом, а пізніше й «чоловіком». Безперечно персоносфера телевізійної версії значно ширша: перелік другорядних персонажів нараховує близько двадцяти осіб, серед яких знаходимо й улюблених письменника й читачів – бабу Палажку й бабу Параску.

Підкреслимо, що успіх кінематографічним персонажам не в останню чергу забезпечили вдало підібрані актори, які, беручи за зразок поведінку знайомих, а інколи – й самих себе, «багато імпровізували на зйомках, особливо під час діалогів, оживлюючи мову персонажів» (Нове українське кіно, 2020).

Окрім персоносфери, ще одним маркером успішності телесеріалу є відтворення авторського нарративу в аспекті *засобів комічного*. Приміром, змальовуючи сварки та

бійки між Кайдашами, І. Нечуй-Левицький використовував гоголівський прийом: створення виразного комічного ефекту за рахунок підсилення контрасту між «високим» пафосним стилем і дріб'язковістю зображуваних проблем. Контрасти між формою та змістом, діями та обставинами тут надзвичайно яскраві, іронія й сарказм доповнюють загальний комічний ефект римейкування класики. Сміх як в повісті, так і в її кіноверсії не позбавлений суму та співчуття, прийом «сміх крізь сльози» стає стрижневим. Зауважується, що «гумористичні сцени лише загострюють контраст трагічних моментів, підсилюють гірке відчуття від тої безодні, у яку заглиблюються головні герої» (Нове українське кіно, 2020).

Суттєві модифікації епічного сюжету відбуваються також на *жанровому* рівні. Значно збільшуючи обсяг подій (текст класика на півтори сотні сторінок перетворився на дванадцятисерійну міні-епопею), автори ввели додаткові сюжетні епізоди з участю нових персонажів. Це розгорнуло проблематику першоджерела, психологічне розкриття внутрішнього світу персонажів за рахунок акторської гри увиразнилося. Митці соціально-побутову сатирично-гумористичну повість-хроніку перетворили на успішний «трагікомічний» кінороман. За словами критики, народився «новий епос», на який «ми заслуговуємо, й той, якого потребуємо» (Терехова, 2020), «сімейну сагу» з 12 серій «за мотивами «Кайдашевої сім'ї»» (Земленіт, 2020). Хоча за кінематографічною жанровою класифікацією цей телесеріал означають драмою, трагікомедією. Відносно жанрового визначення серіалу висловлювалися різні думки, наприклад: композиційна специфіка телесеріалу така, що «за структурою, способом розгортання сюжету, художньою манерою та мовою телесеріал ближче до епічного твору, ніж до драматичного» (Пархоменко, 2011). По факту цей кіноримейк постає поліжанровим утворенням, творці якого «постійно балансують на хиткій лінії між усіма можливими стилістичними й концептуальними нішами», позаяк окрім «сімейної саги, мелодрами й комедії з трагедійним підтекстом, тут є навіть елементи еротики й фільму жахів», до того ж, як стверджується, «до цієї буремної суміші додали трохи замріяної романтики, розбавили натяком на соціальну критику – й нарешті поставили кульмінаційний національно-патріотичний акцент» (Земленіт, 2020). Авторі зберегли ключову сюжетну специфіку літературного першоджерела – епос повсякденного життя родини Кайдашів у найрізноманітніших побутових сценах, що переважно передаються в сатирико-гумористичному ключі.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Практично кожне нове покоління робило спробу адаптувати класичний текст до свого світосприйняття, подавало свою рецептивну версію першоджерела. Ця тенденція не випадкова, позаяк фільми за текстами українського класика незмінно привертала увагу як глядачів, так і критиків. Серіал «Спіймати Кайдаша» є виразним полемічним діалогом авторів з класиком. Між текстом І. Нечуя-Левицького і розглянутим тут сучасним кіноримейком пролягла відстань майже в півтора століття, проте їхнє порівняння демонструє непорушну цілісність національного менталітету. Наявний рецептивний ресурс «Кайдашевої сім'ї» виявив тенденцію актуалізуватися в часі та просторі за рахунок пародіювання стереотипів, певною мірою – деміфологізації і десакралізації звичних культурних кодів, водночас зберігаючи їхню присутність. Римейк «Спіймати Кайдаша» підтвердив також стійкий успіх першоджерела, можливості успішного переспіву не тільки цього зразка, але й інших класичних текстів нашої літератури, їхньої креативної трансгресії у свідомість наступних поколінь. Цей аспект постає доволі перспективним для подальших наукових розвідок.

Бібліографічний список

- Васильєв, Є., 2017. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня».
- ВУФКУ. Lost&Found, 2019b. *Василина. Преса про фільм «Василина»*. [онлайн]. Доступно за: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder2.pdf>> (Дата звернення 9 жовтня 2022).
- ВУФКУ. Lost&Found, 2019a. *Василина. Монтажні листи*. [онлайн]. Доступно:

- <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder1.pdf>> (Дата звернення 9 жовтня 2022).
- Гуменюк, Т. К., 1997. Культура ХХ століття у постмодерністському відображенні. *Художня культура: історія, теорія, практика*: зб. наук. ст. Київ : ІПК працівників культури, с. 126–141.
- Загидулліна, М., 2004. Ремейк, или Экспансия классики. *Новое литературное обозрение*. [онлайн], 5. Доступно за: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html>> (Дата звернення 5 листопада 2022).
- Земленіт, О., 2020. «Спіймати Кайдаша»: в пошуках пропавшої родини [онлайн]. Доступно за: <<https://commons.com.ua/uk/spijmaty-kajdasha/>> (Дата звернення 17 жовтня 2022).
- Кохан, Т., 2017. *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття*: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України.
- Миславський, В. Н., 2007. *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харків.
- Назаренко, М., 2021. *Крім «Кобзаря». Антологія української літератури 1792–1883: у 2 частинах*. Київ : Laugus, частина 1.
- Нечуй-Левицький, І., 1986. Повісті та оповідання В: *Твори: в 2 томах*. . Київ : Наукова думка, т. 2.
- Нове українське кіно, 2020. «Спіймати Кайдаша»: в чому магія популярного серіалу *Наталки Ворожбит*. [онлайн]. Доступно: <<https://www.cinema.in.ua/spiimaty-kaidasha-natalky-vorojbyt/>> (Дата звернення 12 вересня 2022).
- Пархоменко, Я. А., 2011. *Художественная природа ремейка*. Москва : ИПК работников телевидения и радиовещания.
- Скрипник, Г. (ред.), 2016. 1930–1945. В: *Історія українського кіно: у 5 т.* Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, т. 2.
- Спіймати Кайдаша*, 2020. [серіал]. [онлайн]. Доступно: <<https://www.stb.ua/serial/ua/issue/spiimaty-kaydasha-smotret-serial-onlayn-vse-serii/>> (Дата звернення 8 вересня 2022).
- Терехова, Л., 2020. *Кайдани Кайдашів: розірвати чи змиритися?* [онлайн]. Доступно: <<https://genderindetail.org.ua/library/retsenzii/kaydani-kaydashiv-rozirvati-chi-zmiritisya-1341412.html>> (Дата звернення 5 жовтня 2022).
- Тримбач, С. В. 2019. *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Київ : Саміт-книга.
- Хаврусь, С. 2006. *На екрані – твори Нечуя-Левицького та його Стеблів : літературно-мистецькі розвідки, нариси та замальовки*. Черкаси : Кур'єр.
- Еко, У., 1996. Інновація и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск : Красико-Принт, с. 57–63. [онлайн] Доступно: <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php> (Дата звернення 12 листопада 2022).
- Leitch, T., 2002. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. In: J. Forrest and L. R. Koos (eds), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. New York : State University of New York Press, pp. 37-62.

References

- Еко, У., 1996. Innovatsiya i povtoreniye. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between modern and postmodern aesthetics]. *Filosofiya epokhi postmoderna*. Minsk : Krasiko-Print, pp. 57–63. [online] Available at: <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php> (Accessed 12.11.2022). (in Russian).
- Humeniuk, T. K., 1997. Kultura XX stolittia u postmodernistskomu vidobrazhenni [The XX century culture in postmodernist reflection]. *Khudozhnia kultura: istoriia, teoriia, praktyka: zb. nauk. st.* Kyiv : IPK pratsivnykiv kultury, pp. 126–141. (in Ukrainian).

- Khavrus, S. 2006. *Na ekrani – tvory Nechuii-Levytskoho ta yoho Stebliv : literaturno-mystetski rozvidky, narysy ta zamalovky* [On the screen – works by Nechuy-Levytsky and his Stebliv: literary and artistic researches, essays and sketches]. Cherkasy : Kurier, 56 p. (in Ukrainian).
- Kokhan, T., 2017. *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia: monohrafiia* [Cinema in the context of the XX century cultural space: monograph]. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy. (in Ukrainian).
- Leitch, T., 2002. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York : State University of New York Press, pp. 37–62.
- Myslavskiy, V. N., 2007. *Kinoslovnyk. Terminy, vyznachennia, zharhonizmy* [Film dictionary. Terms, definitions, jargon]. Kharkiv.
- Nazarenko, M., 2021. *Krim «Kobzaria». Antolohiia ukrainskoi literatury 1792–1883 [Apart from «Kobzar». The anthology of Ukrainian literature of 1792–1883]*: in two parts. Kyiv : Laurus, part 2. (in Ukrainian).
- Nechui-Levytskyi, I., 1986. Povisti ta opovidannia. In: *Tvory [Writings]: in 2 volumes*. Kyiv : Naukova dumka, vol. 2 (in Ukrainian).
- Nove ukrainske kino, 2020. «*Spiimaty Kaidasha*»: v chomu mahiia populiarnoho serialu *Natalky Vorozhbyt* [«To Catch the Kaidash»: what is the magic of the popular TV series by Natalka Vorozhbyt?]. [online] Available at: <<https://www.cinema.in.ua/spiimaty-kaidasha-natalky-vorozhbyt/>> (Accessed 12 September 2022). (in Ukrainian).
- Parkhomenko, Ya. A., 2011. *Khudozhestvennaya priroda remeyka* [The literary nature of a remake]. Moskva : IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya. (in Russian).
- Skrypnyk, H. (red.), 2016. 1930–1945. V: *Istoriia ukrainskoho kino [The history of Ukrainian cinema]*: in 5 volumes. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE im. M. T. Rylskoho, vol. 2.
- Spiimaty Kaidasha [To Catch the Kaidash]*, 2020. [serial]. [online] Available at: <<https://www.stb.ua/serial/ua/issue/spiimaty-kaydasha-smotret-serial-onlayn-vse-serii/>> (Accessed 8 September 2022). (in Ukrainian).
- Terekhova, L., 2020. *Kaidany Kaidashiv: rozirvaty chy zmyrytysia?* [The Kaidash's shackles: to break or to accept?]. [online] Available at: <<https://genderindetail.org.ua/library/retsenzii/kaydani-kaydashiv-rozirvati-chi-zmiritysia-1341412.htm>> (Accessed 5 October 2022). (in Ukrainian).
- Trymbach, S. V. 2019. *Kino narodzhene Ukrainoiu. Albom antolohii ukrainskoho kino* [Cinema born in Ukraine. The anthology of Ukrainian cinema]. Kyiv : Samit-knyha. (in Ukrainian).
- Vasyliiev, Ye., 2017. *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii: monohrafiia* [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : PVD «Tverdynia». (in Ukrainian).
- VUFKU. Lost&Found, 2019a. *Vasylyna. Montazhni lysty* [Vasylyna. Mounting sheets]. [online] Available at: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder1.pdf>> (Accessed 9.10.2022). (in Ukrainian).
- VUFKU. Lost&Found, 2019b. *Vasylyna. Presa pro film «Vasylyna»* [Vasylyna. Mass media on the film «Vasylyna»]. [online] Available at: <<https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Binder2.pdf>> (Accessed 9.10.2022). (in Ukrainian).
- Zagidullina, M. 2004. Remeyk, ili Ekspansiya klassiki [Remake or the expansion of classics]. *Novoye literaturnoye obozreniye*. 5. [online] Available at: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html>> (Accessed 5 November 2022). (in Russian).
- Zemlenit, O., 2020. «*Spiimaty Kaidasha*»: v poshukakh propashchoi rodyny [«To Catch the Kaidash»: in the search of a lost family]. [online] Available at: <<https://commons.com.ua/uk/spijmati-kajdasha/>> (Accessed 17 October 2022). (in

Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 13.11.2022.

N. Nikoriak

**THE UPDATE OF THE CLASSIC TEXT IN THE GENRE OF REMAKE:
TV SERIES “TO CATCH THE KAI DASH” (2020)**

According to U. Eco, the notions of reproduction and repetition, in the sense of the dominant specific form of postmodern and postpostmodern discourse, manifest themselves in a number of genre types, where the genre-creating dominant is the reliance on a well-known classical sample. Hence, the article suggests a theoretical discourse regarding the concept *remake*.

It outlines the boundaries of cinematic reception of the texts by the Ukrainian classic I. Nechuy-Levytsky: “Mykola Dgeria” (1927), “Vasylyna” (1928, based on the story “Burlachka”), “Chasing Two Hares” (based on the comedy “On Kozhumiaky”, 1961), “Kyiv Beggars” (1992), “Kaidash’s Family” (1993), “To Catch the Kaidash” (2020).

The article surveys the genre specificity of the TV series “To Catch the Kaidash” (2020) by screenwriter and producer Natalia Vorozhbyt and director Oleksandr Timenko, it also identifies the markers of its success. The film text preserves the plot matrix of the novel “Kaidash’s Family” (1878) by I. Nechuy-Levytsky as much as possible. At the same time, the classical plot is definitely modernized and acquires new social accents: here the familiar “traditional images” and “eternal questions” are creatively rethought. The primary source is updated not only at the level of chronotope, personosphere, plotting and historical context but also at the level of style paradigms of the new era.

Significant modifications of the epic plot also occur at the genre level. The film-makers have introduced additional plot fragments with the participation of new characters, in this way significantly increasing the volume (the original text of one hundred and fifty pages turned into a twelve-part mini-epic). This expanded the problems of the prototext, while due to the acting, the psychological disclosure of the inner world of the characters became more expressive. The social-everyday satirical-humorous story-chronicle (transforming in relation to the specific dimensions of another art form) turned into a successful “tragicomic” cinema novel.

The article claims that the existing resource of “Kaidash’s family” has shown a tendency to be updated in time and space by parodying stereotypes, to some extent – due to the demythologization and desacralization of the usual cultural codes. The remake “To Catch the Kaidash” confirmed the potential resource of the original text, the possibility of its successful re-interpretation.

Key words: I. Nechuy-Levytsky, «To Catch the Kaidash», TV series, remake, chronotope, personosphere, genre code.

УДК 821 (091) 161.2'38

Ю. Ю. Павленко

ORCID: 0000-0003-4157-2550

МОТИВ СВОБОДИ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ДІАЛОГ ПОЕТІВ-«ХАТЯН» З Г.С. СКОВОРОДОЮ

У статті розглядається мотив свободи у поезії митців журналу «Українська хата» в інтертекстуальній площині з «Садом божественних пісень» Г.С. Сковороди. Були виявлені такі тематичні вектори інтертекстуального мотиву свободи в поезії «хатян»: індивідуальна свобода, свобода творчості, свобода духу, мотив боротьби за свободу народу. Було експліковано, що переплетення мотивів свободи та природи у творчості поетів «хатян» має генетичну спорідненість з «Садом божественних пісень». Прочитання поетичних творів журналу у міжтекстовому діалозі (за умовною аналогією до єдності пісень у збірці Сковороди) дозволило пояснити єдність індивідуальної свободи та загальної за принципом єдності видимої та невидимої натури у філософії Сковороди.

Ключові слова: мотив свободи, поезія, журнал «Українська хата», Сковорода, інтертекст, міжтекстовий діалог.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-164-171

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Історична доля України привнесла в нашу поезію мотив свободи, що проходить червоною ниткою крізь епохи та стилі. Думки, виражені понад сто років тому на сторінках часопису «Українська хата», звучать як коментар сучасності. «Ми бажали дати в доступній формі середньому читачеві, переважно, провінційному, можливо кращий, добірніший матеріал, потрібний для національного освідомлення ширших кругів суспільства ... Передовсім, ми звертали увагу читачів на те, що тільки національна свідомість, національна просвіта, взагалі національна культура визволить нас з злиднів, підніме з багна некультурности на рівень розуміння життя і своїх безпосередніх задач... (Сріблянський, 1909, с. 563). Діяльність журналу зупинила світова війна, за якою йшли буремні доленосні події для українського народу. Україна майже на століття втратила можливість бути незалежною державою. Дослідження поезії «хатян» покликане виявити розуміння свободи в період зародження ідеї вільної України, в період «перед війною», до того, як революція змусила зазвучати інші ритми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри достатньо велику науково-критичну увагу до творчості Сковороди та діяльності поетів-хатян, до тематичних модусів інтертекстуального мотиву свободи у поезії журналу «Українська хата» з «Садом божественних пісень» Г.С. Сковороди раніше не зверталися. Дослідження, представлене у даній статті, ґрунтується на дискурсивних положеннях письменників-критиків журналу «Українська хата» (Сріблянський М. (Шаповал), 1909, 1912; Стогній, 2003; Товкачевський, 1913), що дозволяє осмислити інтертекстуальний мотив свободи у площині критики та поетичного втілення водночас.

Актуальність дослідження. Ювілей Г.С. Сковороди припав на рік війни, коли Україна вкотре бореться за свою незалежність. Російські загарбники зруйнували музей Сковороди на Харківщині. На початку ХХ ст. вони провадили схожу політику, намагаючись знеславити Г.С. Сковороду, занизити його місце в історії української культури. У той час, як відбувалися спроби забрати в українців великого мандрівного

філософа, саме на сторінках часопису «Українська хата» в 1913 році статтею М. Сріблянського наголошувалося на важливості постаті Сковороди в давній українській літературі (на противагу думці С. Єфремова, очільника «радян»: «не своєю філософією й невисокої вартості творами цікавий нам тепер Сковорода» (Кліщ, Максимов та Гуцуляк, 1994, с. 51–52). М. Сріблянський перший виступив за переклад творів Сковороди українською мовою з відповідними коментарями. Вочевидь, це рішення не можна назвати примхою, адже в культурно-історичних умовах та пошуках українського літературного мистецтва це був важливий крок самоствердження та самопізнання. Творчість «хатян», як і Г. С. Сковороди, мала перехідний, пограничний характер, і цим особливо цікава нам сьогодні.

Мета статті полягає у виявленні та осмисленні змістового наповнення мотиву свободи в поезії журналу «Українська хата» як актуалізації та трансформації концепту свободи в поезії Г. С. Сковороди.

Завдання дослідження:

- здійснити відбір поетичних творів, що друкувалися в журналі «Українська хата», в яких простежується мотив свободи;
- простежити генетичну спорідненість мотиву свободи в поезії «хатян» з поезією Г. С. Сковороди;
- розкрити тематичні вектори мотиву свободи в поезії «хатян» (індивідуальна свобода, свобода творчості, свобода духу, мотив боротьби за свободу народу) через код свободи у збірці «Сад божественних пісень».

Виклад основного матеріалу. Переплетення мотивів свободи та природи у творчості поетів «хатян» має генетичну спорідненість з «Садам божественних пісень». Як зазначає О. Шупта-В'язовська: «Співзвучність з природою дає можливість людині зосередитися на собі, відчутти свою свободу, тобто себе» (Шупта-В'язовська, 2003, с. 494). Цей сковородинівський мотив прослідковується в поезіях П. Тичини «Де тополя росте», О. Неприцького-Грановського «В полі», Я. Мамонтова «Зворот» з циклу «Весняні ритми». Перш за все, впадає в око спорідненість образів природи в піснях Сковороди та віршах «хатян». Образ зеленої діброви (Пісня 12-а, Пісня 13-а) в «Саду божественних пісень», що постає простором спокою, має своїм відповідником образ поля у текстах Тичини та Неприцького-Грановського. Поле в поезії «хатян» можна вважати інтертекстуальною проекцією образу поля в Пісні 13-й, на якому вівчар випасає вівці, над яким дзвенить жайворонок та співає соловейко. Контраст природи та міста в збірці Сковороди повторюється в поезії Я. Мамонтова: «Я покину мудре Місто: / Од добра і зла утік» (Мамонтів, 1914, с. 360). Епітет «мудре» та написання слово «місто» з великої літери не стають запереченням філософського наповнення опозиції «природа» – «місто» в поезіях Сковороди. Ліричний герой Я. Мамонтова відчуває внутрішню піднесеність, свободу духу виключно на лоні природи, протиставляючи псевдо-знання міста («Я позбудусь всіх законів, / Я забуду все, що знав» (Мамонтів, 1914, с. 360)) і нові можливості, що відкриваються людині, коли вона стає природною, а, отже, вільною («Я зіллюся з світом милим / В світло-радісний потік» (Мамонтів, 1914, с. 360)).

У 17-тій Пісні збірки Сковороди горе життя асоціюється з кипінням моря, знаходить вираження ідея про блукання в житейському морі проблем («не хочу їздити в море») за умов відсутності високих ціннісних орієнтирів, і навпаки осягнення мудрості зеленої діброви як тиші життя в розумінні впорядкованості та впевненості. Слова «шум», «шумить» в поезії Тичини та «море» у Я. Мамонтова не стають відходом від художньої образності «Саду божественних пісень». Шумить у вірші Тичини не місто, а жито, обов'язковим уточненням до цього шуму виступає слово «співає». У вірші Мамонтова невпинний рух морем асоціюється не з метушнею, а з нестримною життєвою енергією «в морі саява і пісень».

Про Сковороду як автора «Саду божественних пісень» пишуть в критичних джерелах як про особистість суверенну і універсальну, «яка володіє світом, вступає з ним у рівноправні відносини» (Шупта-В'язовська, 2003, с. 490). Це зауваження вичерпно характеризує і ліричного героя поезії П. Тичини. Жито співає його думку, але природа при цьому зовсім не займає підрядної ролі, адже водночас у свою чергу «заохочує жить»: таким чином герой та природа ніби обмінюються імпульсами. Внутрішню свободу, що досягається єдністю з природою, передає

безмежність простору (про що сповіщає жито): «І тремтить в даліні / Й потопа виднокруг» (Тичина, 1912, с. 126). Синтаксичний візерунок вірша підкреслює відкритість простору як вираз почуття повної свободи ліричного героя. Поетичний ландшафт сповнений повторами («А то все, все жита, – / Колоски, колоски» (Тичина, 1912, с. 126)), адже за умови безмежної відкритості (єдиним посиланням на межу виступає розмитий контур лісу на горизонті, що «ніби дим») створюється відчуття танення слів, вони розчиняються у ласкавому вітерці і потребують повторення, щоб закріпитися на папері, але разом з тим не обмежити свободу героя.

Художня образність картин природи в поезії «хатян» дозволяє говорити про наближення цих поетичних творів до «космічної свідомості», якою позначені перші пісні (1-а, 2-а) «Саду божественних пісень». Відчуття повної свободи на лоні природи ліричному герою вірша «В полі» Неприцького-Грановського дозволяє побачити, як «Поле з небом з'єднались в одно» (Неприцький-Грановський, 1913, с. 213). Вибір на користь природи перед містом у поезії «хатян», як і в Сквороди, не означає втечу поета. Промовистими у цьому контексті виступають рядки з поезії «В полі»:

Хочеться крикнути з екстазу:

– «Що мені, люди, до вас?!»

Голос ростанув ... лиш зразу

Вогником блиснув і ... згас... (Неприцький-Грановський, 1913, с. 213).

Як бачимо, досягнення стану безмежної свободи, що стає можливим у злитті зі світом природи, потрібне не як самоціль. Абстрагування від важливих питань народу та країни, серед яких свобода посідає чільне місце, вичерпує поетичне слово, зводить його до трьох крапок.

«Саме існування в лоні природи декларувалось Сквородою як таке, що забезпечує гармонійне духовне життя, дає змогу прилучитись до істини, віри, щастя» (Шупта-В'язовська, 2003, с. 493-494). Скворода вклав своє знання, філософію в поезію, яку перевідкривають покоління знову і знову. Слідуючи за ним, поети-«хатяни» повернули поетичне слово від усвідомленої внутрішньої свободи на лоні природи до загальнонаціональної свободи.

Попри відсутність у поезії «хатян» прямих звернень до поезії Сквороди, розгортання мотиву свободи в їхніх творах може бути прочитане у світлі поетики цього мотиву в творах Григорія Савовича каврайського періоду, адже, як показує Н. П'єге-Гро на прикладі теорії М. Ріффатера, джерелом інтертекстуальності є голова читача.

Поетичні твори Ол. Неприцького-Грановського «Нема одради в цім житті» (Неприцький-Грановський, 1913а, с. 523), Вас. Алешка «Я не з вами» (Алешко, 1912, с. 224), Я. Мамонтова «Творчий вогонь» (Мамонтів, 1912, с. 141), Г. Чупринки «Гульвіса», «Наші теми» піднімають питання індивідуальної свободи. «Служителем одній красі і одній правді, борцем за визволення душі з обіймів громадсько-гнобительської малпи виступає найбільш яскраво Грицько Чупринка», – стверджує М. Сріблянський (Сріблянський, 1912, с. 101). У вірші «Наші теми» ліричний герой Чупринки утверджує думку про те, що індивідуальна свобода є запорукою досягнення щастя: відкидання «шаблонів» та «умовин» дозволяє розгорнути крила, стріпонутися щирому серцю.

Розгортання мотиву свободи в цій поезії виступає інтертекстуальною паралеллю до пісень 2-гої та 14-гої у збірці Сквороди, в яких образ крил розуму та птаха (орла) несуть значення висоти як величі досконалої людини. У художній образності поетів-«хатян», як і в поезії Сквороди, свобода пов'язана з висотою та включена в гру протилежностями. Наприклад, у вірші Чупринки «Гульвіса» ліричний герой, в якому вгадується образ поета, зображується як самотній одинак («Ні сім'ї нема, ні роду»), і одразу стверджується думка про те, що свобода для нього втілення усіх бажань («Він дістав свою свободу, / Ніби зірку з небозводу» (Чупринка, 1914, с. 127)). У просторі міжтекстового діалогу поетичних творів «хатян» розкривається семантика такого трактування свободи. Слідом за Сквородою поети «Української хати» зображають світське життя як ярмарок, на якому поет (вільна окрилена людина) відчувається самотнім та незрозумілим («Кобзарю!» Чупринки, «Нема одради в цім житті» Неприцького-Грановського). В умовах, коли «Скрізь рабська подлість фарисеїв», ліричний герой Неприцького-Грановського не бачить себе на базарі життя, наголошує власну свободу як безцінний скарб: «Душа моя – не їхній крам. / Вже краще з торбою блукати», але сумління нізащо не продавати (Неприцький-Грановський, 1913, с. 214). У творчому огні прагне жити ліричний герой поезії Я. Мамонтова, проголошуючи: «Що поетові за діло / До обставин, до людей?» (Мамонтів, 1912, с. 141). Мабуть, саме за такі рядки, прочитані буквально, а не в світлі метафор, значення яких вияскравлюється в

інтертекстуальному коридорі, поетам «хатянам» закидали відчуження від громадського життя. Утім, якщо провести міжтекстові паралелі, стає очевидним зовсім інше семантичне наповнення. Не можна не побачити, що однією з найбільш повторюваних метафор поезії «хатян» є метафора вогню, яка пов'язана з творчістю, але разом з тим і з переживанням та стражданням.

Вірш Чупринки «Гульвіса» закінчується закликком до поета повернутися з надхмарних вершин: «Є в нас скарб з тобою спільний, / Скарб у доленці невилній» (Чупринка, 1914, с. 127). Ліричний герой поезії «хатян», в яких звучить мотив свободи, відчуває зобов'язання «без криків» розбити кайдани рабів. «Я не з вами. Я з рабами. / Сам я раб: я їх співець» (Алешко, 1912, с. 224), – ці рядки поезії Вас. Алешка в міжтекстовому діалозі з вище згаданими творами пояснюють, одночасну відчуженість та глибоку спорідненість ліричного героя – поета з іншими. Поетові немає діла до законів та шаблонів тих, кого Чупринка в поезії «Пророк» називає сліпцями, але за український народ поет відчуває відповідальність. В. Поліщук стверджує, що саме в Кавраях кристалізувався світоглядний пріоритет Григорія Савовича: «Доведено, що Сквороді зовсім не чужі були громадянські (національні) сентименти, «світ» цим своїм боком його тривожив постійно» (Поліщук, 2012, с. 11). Поети «Української хати» розуміють поетичне слово як оберіг для українців за аналогією до поезії як саду, в якому людина захищена від нечистого світу.

Рядки з поезії Вас. Алешка («Ліру з ніжними квітками / Я приніс їм, щоб піснями / Гнів прогнать з усіх сердець!» (Алешко, 1912, с. 224)) не стоять окремо від проекту журналу «Українська хата». У поезії «Щедрівка» Сидора Твердохліба у контексті звернень до Пісні 5-тої (Різдво), Пісні 6-тої (Хрещення) збірки Сквороди та в інтертекстуальному коридорі з біблійним письмом (як і у автора «Саду божественних пісень») звучить заповіт Сина Волі «вивести люд мій з дому неволі» (Твердохліб, 1909, с. 293) як відповідь на прохання дати «Україні добру пораду» (Твердохліб, 1909, с. 293).

Свобода в загальнонаціональному контексті в поезії «хатян» також має своїм відповідником творчість Сквороди каврайського періоду. Як Скворода в «De libertate» апелює до «батька вольності» як метонімії колишньої свободи України, поети «Української хати» звертаються до славетних сторінок української історії. У вірші Марійки Донцов «Були колись і в нас» (Донцов, 1913, с. 682) ліричний герой звертається до народної пам'яті, де зберігаються «вольні пісні», ідея вільної країни, що передається образами «ясними днями на яві і у сні». Поезія спонукає поглянути у власну пам'ять («Пригадуєш собі?..»), стверджуючи у такий спосіб, що кожен українець, в який би складний час він не жив, є нащадком вільних людей. Цю думку важливо нагадувати, щоб ідея свободи не лише «ввижалася», а й ставала реальністю. Прикметним у цьому контексті є вірш М. Вороного «На зустріч 13-му», де замість привітань і поздоровлень стверджується віра в свободу українців: «Багато бурь зазнала Україна, / Та не схилилася і не схилитись їй!» (Вороний, 1913, с. 1).

Характер звернення до історичного минулого в поезії «хатян» також є інтертекстом до поезії Сквороди. Ю. Барабаш переконливо довів, що за іменем «Богдан» у Сквороди не стоїть конкретна людина (Барабаш, 2006, с. 306). Так і поети-«хатяни» реалізують «абстрактне» потрактування мотиву колишньої волі України. І хоча не знайти в їхніх віршах конкретних імен історичних постатей, дат, мотив свободи в ідеї колишньої волі країни, яку потрібно відродити, звучить та утверджується.

Як становище Гетьманщини викликало у Сквороди нудьгу та печаль, що гризла його так, «як міль плаття чи ржа сталь» (у цьому аспекті «Пісня 19-та» переформується з «De libertate»), так само чутливо поети-«хатяни» ставляться до долі України на початку ХХ ст., виражаючи своє ставлення в мотиві боротьби за волю. Зауважмо, що історична ситуація років, у які виходив журнал, не була безпосередньо пов'язана з революційними

настроями, тим більш виразніше звучить мотив свободи в поезії «хатян» для нас, читачів початку ХХІ ст. Лірична героїня Христі Алчевської ніби поза часом проголошує думку про те, що в країні, якій українці віддавали «найкращий цвіт свого життя», люди живуть в неволі (навіть слово «живуть» поетеса випускає, замінюючи його на тире, адже без свободи справжнє життя неможливе): «Де духа їхнього свобода?» (Алчевська, 1910, с. 15). Відповідь на це питання прямо відсилає до ідеї Сковороди про те, що справжній скарб у серці (ані десь на землі, ані на небі). Свобода українського Духа «живе закована в душі / Колись свобідного народа» (Алчевська, 1910, с. 15). І як зернятко в піснях Сковороди (наприклад, Пісня 7-а) проростає, утверджуючи зв'язок видимої та невидимої натур, так героїня Х. Алчевської переконана, що свобода українського народу «зросте в його думках».

Інтертекстуальне продовження цієї ідеї відбувається в поезії Олександра Олеся «І де ми сили беремо», де вона набуває дзеркального вираження. Фігура іронії дозволяє одночасно передати і зовнішній, і внутрішній стан українського народу, який лише в думках вітає волю та крізь літа продовжує тягти своє ярмо. Яскраво виражена контрастність між вільним минулим та закованим в кайдани теперішнім продовжує розгортання мотиву свободи в поетичному просторі «хатян» у вірші Олексія Недолі «Не так давно ще зеленіли». За аналогією до поєднання опозицій в Пісні 10-тій збірки Сковороди відбувається зіткнення полярних образів у вірші О. Недолі, серед яких кульмінаційною опозицією є «Україні сини» (на позначення лицарів волі, яких колись знала українська земля) та «сини нікчемні, хилі», що чекають, «щоб кинули шматок» (на позначення теперішнього стану). У тій же стилістиці контрастів, поєднання опозицій («Наша заповідь – фальш, наша віра – брехня ...» (Рильський, 1912, с. 242)) розгортається мотив свободи у надзвичайно сильному вірші Максима Рильського «Небесний меч». Метафоричний ряд на позначення ставлення українського народу в ХХ ст. до свободи в поезії «хатян» Рильський продовжує метафорою похмілля («І всі мрії тяжкі ... як похмілле» (Рильський, 1912, с. 242)). У невольницькому краї люди не можуть творити, адже творчість і свобода в розумінні «хатян» невіддільні («Ми не вмієм творити, ми покірно ідем» (Рильський, 1912, с. 242)).

Важливо, що поети «Української хати» не лише змальовують образами кайдан, ярма, в'язниці стан вільного колись духа українського народу – поетичні твори «хатян» мають обов'язковим своїм закінченням утвердження думки про швидкі зміни існуючого стану. «Піднімуться бурхливі хвилі / І змиють вас немов пісок!» (Недоля, 1910, с. 331) – в поезії О. Недолі; заклик збудити від сну забуття, від несправжнього життя (за умови відсутності волі) в поезії М. Філянського «Гукайте їх!». Допоки ідея свободи живе в душі народу, герой Філянського переконаний, що сонце ще не зайшло, «з півночі тумани не спустились», а тому поетичне слово, звернене до найбільшої цінності українського народу здатне вивести людей, що заблудись, на правильний шлях. Як і кожна ідея в піснях Сковороди, ця ідея розгортається в міжтекстовому вимірі поезії «хатян» через опозиції. Піднесений настрій поезії Філянського врівноважує вірш Рильського «Я їм казав»: «Я їм казав колись про велич світла й волі, / Я звав на новий шлях, я кликав їх на бій, <...>/ Вони ж ... сміялися у пошлости своїй» (Філянський, 1911, с. 137). У таких обставинах відкривається нова грань свободи ліричного героя – поета, який не тікає від людей, а постає самотнім та незрозумілим, оскільки його ідеали не знайомі тим, хто живе заради кинутого шматка. Але навіть відчужений натовпом поет не відвертається від народу. Його поетичне слово незмінно служить ідеалу свободу українців: повертає читача до пам'яті про історичне минуле, закликає до боротьби за волю в теперішньому, а коли не чують, перетворюється на прокляття, як у фіналі вірша «Небесний меч» М. Рильського: «Так нехай хоч прокляте небесним мечем / Пролетить над невольницьким краєм!» (Рильський, 1912, с. 242).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Першою з художніх паралелей між мотивом свободи в поезії «хатян» і «Садом божественних пісень», як показує проведене дослідження, потрібно назвати індивідуальну свободу, зокрема свободу творчості як ціннісний орієнтир. Яскравого вираження мотив індивідуальної свободи набуває в поезіях, де представлені картини природи або враження від них як метафора внутрішнього стану ліричного героя. Художня образність цих поезій засвідчує засвоєння традиції поетичного письма Сковороди без прямих запозичень. У творах, де ліричний герой представлений як поет, особливо гостро постає питання суті поняття свободи. Проведене дослідження показало, що прочитання поетичних творів

журналу у міжтекстовому діалозі (за умовною аналогією до єдності пісень у збірці Сквороди) дозволяє пояснити єдність індивідуальної свободи та загальнонаціональної за принципом єдності видимої та невидимої природи у філософії Сквороди. До комплексу художніх паралелей між поезією «хатян» та Сквороди також можна віднести біблійні алюзії, які у творах журналу працюють виключно заради утвердження мотиву свободи, стилістику контрастності, поєднання опозицій з метою утвердження волі як ціннісного ідеалу та світоглядного орієнтиру.

Завдяки об'єднанню під спільною палітуркою журналу «Українська хата» текстове повідомлення поезій, що розгортають мотив свободи, набуло кристалізації. У майбуття транслюють ці твори висновок, що має глибоке коріння в історії української поезії: прагнення кожної людини до свободи власного духу невіддільне від роздумів про свободу народу та нації, з якими вона себе співвідносить, розуміння себе пов'язане з переживаннями єдності власної свободи з незалежністю своєї країни.

Сьогодні можемо стверджувати, що потужність недеklarованого у відкрито нав'язливій формі мотиву свободи в поезії «хатян» як інтертекст поезії Сквороди дає підстави вважати, що стан національної свідомості українців був би значно вищим, якби діяльність «Української хати» не була зупинена війною, а її поети не були репресовані у 30-ті, розстріляні чи не емігрували. І якщо минулу долю України вже не змінити, то майбутнє залежить від нас. У час, коли українські військові «сповнюють гордий заповіт / Усіх гетьманів» (Твердохліб, 1909, с. 293), поезія «хатян» надиhaє рядками С. Твердохліба.

Проведене дослідження засвідчує, що поети-«хатяни» йшли тим шляхом розвитку, який намітив Скворода, для них його творчість стала дорогою до правди. Мотив свободи як дороговказ на цьому шляху спрямовує рух української поезії крізь віки. Представлене у статті дослідження відкриває горизонт подальших студій інтертекстуального мотиву свободи у сучасній поезії.

Бібліографічний список

- Алешко, Вас., 1912. Я не з вами. *Українська хата*. Березіль, с. 224.
- Алчевська, Х., 1910. Найкращий цвіт свого життя. *Українська хата*. Січень, с. 15.
- Барабаш, Ю., 2006. *Вибрані студії. Скворода. Гоголь. Шевченко*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Вороний, М., 1913. На зустріч 13-му. *Українська хата*. Січень, с. 1.
- Донцов, М., 1913. Були колись і в нас. *Українська хата*. Листопад, с. 682.
- Кліщ, Л., Максимов, Л. та Гуцуляк, О., 1994. Гр. Скворода в оцінці Сергія Єфремова. *Г. Скворода і сучасні проблеми відродження України. Тези*. Івано-Франківськ, с. 51-52.
- Мамонтів, Я., 1912. Творчий огонь. *Українська хата*. Березіль, с. 141.
- Мамонтів, Я., 1914. Весняні ритми. *Українська хата*. Серпень, с. 360.
- Недоля, О., 1910. Не так давно ще зеленіли. *Українська хата*. Травень. Книга 5, с. 331.
- Неприцький-Грановський, Ол., 1913. В полі. *Українська хата*. Квітень–Травень, с. 213-214.
- Неприцький-Грановський, Ол., 1913а. Нема одради в цім житті. *Українська хата*. Листопад, с. 523.
- Поліщук, В., 2012. Від Каврайських джерел. В: *Від Григорія Сквороди до Раїси Троянker. Статті. Книга друга*, с. 5–17.
- Рильський, М., 1912. Небесний меч. *Українська хата*. Травень, с. 242.
- Сріблянський, М., 1909. До читачів. *Українська Хата*, 10, с. 563.
- Сріблянський, М., 1912. Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911). *Українська Хата*, 2, с. 96–108.
- Стогній, І. Г., 2003. Скворода про свободу і справедливість. В: І. Г. Стогній (ред.), *Скворода Григорій: ідейна спадщина і сучасність*. Київ, с. 179–194.
- Твердохліб, С., 1909. Все золото пісень моїх. *Українська хата*. Червень, с. 293.
- Тичина, П., 1912. Де тополя росте. *Українська хата*. Лютий, с. 126.
- Товкачевський, А. Г., 1913. Г. С. Скворода. *Українська хата*, 3, с. 170-186; 5, с. 258-275; 6, с. 350-362; 7-8, с. 479-496.
- Філянський, М., 1911. Гукайте їх. *Українська хата*. Лютий, с. 137.
- Чупринка, Г., 1914. Гульвіса. *Українська хата*. Лютий, с. 127.
- Шупта-В'язовська, О., 2003. Часопросторова образність «Саду божественних пісень» Сквороди як

вияв формування літератури нового типу. В: І. Г. Стогній (ред.), *Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність*. Київ, с. 489–494.

Reference

- Alchevska, Kh., 1910. Naikrashchyi tsvit svoho zhyttia [The best period of your life]. *Ukrainska khata. Sichen*, p.15.
- Aleshko, Vas., 1912. Ya ne z vamy [I am not with you]. *Ukrainska khata. Berezil*, p. 224.
- Barabash, Yu., 2006. *Vybrani studii [Selected studios]. Skovoroda. Hohol. Shevchenko*. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia».
- Chuprynka, H., 1914. Hulvysa [Playboy]. *Ukrainska khata. Liutyi*, p.127.
- Dontsov, M., 1913. Buly kolys i v nas [We used to have them]. *Ukrainska khata. Lystopad*, p.682.
- Filianskyi, M., 1911. Hukaite yikh [Call them]. *Ukrainska khata. Liutyi*, p. 137.
- Klishch, L., Maksymov, L. and Hutsuliak, O., 1994. Hr. Skovoroda v otsyntsi Serhiia Yefremova [Skovoroda's work in the estimation of Serhiy Efremov]. *H. Skovoroda i suchasni problemy vidrodzhennia Ukrainy: Tezy*. Ivano-Frankivsk, pp. 51-52.
- Mamontiv, Ya., 1912. Tvorchyi ohon [Creative fire]. *Ukrainska khata. Berezil*, p.141.
- Mamontiv, Ya., 1914. Vesniani rytmy [Spring rhythms]. *Ukrainska khata. Serpen*, p.360.
- Nedolia, O., 1910. Ne tak davno shche zelenily [Not so long ago they were still green]. *Ukrainska khata. Traven. Knyha 5*, p.331
- Neprytskyi-Hranovskyi, Ol., 1913. V poli [In the field]. *Ukrainska khata. Kviten-Traven*, pp. 213–214.
- Neprytskyi-Hranovskyi, Ol., 1913a. Nema odrady v tsim zhytti [There is no joy in this life]. *Ukrainska khata. Lystopad*, p.523
- Polishchuk, V., 2012. Vid Kavraisyykh dzherel [From Kavrai origin]. In: *Vid Hryhorii Skovorody do Raisy Troianker. Statti. Knyha druha*, pp.5-17.
- Rylskyi, M., 1912. Nebesnyi mech [Heavenly sword]. *Ukrainska khata. Traven*, p.242.
- Shupta-Viazovska, O., 2003. Chasoprostorova obraznist «Sadu bozhestvennykh pisen» Skovorody yak vyiv formuvannia literatury novoho typu [Spatio-temporal imagery of Skovoroda's "Garden of Divine Songs" as a manifestation of the formation of a new type of literature]. In: I. H. Stohnii (ed.). *Skovoroda Hryhorii: ideina spadshchyna i suchasnist*. Kyiv, p. 489–494.
- Sriblianskyi, M., 1909. Do chytachiv [To the readers]. *Ukrainska Khata*, 10, p.563.
- Sriblianskyi, M., 1912. Borotba za individualnist (z literaturnoho zhyttia r. 1911) [The struggle for individuality (from the literary life of 1911)]. *Ukrainska Khata*, 2, pp. 96-108.
- Stohnii, I. H., 2003. Skovoroda pro svobodu i spravedlyvist [Skovoroda about freedom and justice]. In: I. H. Stohnii (ed.) *Skovoroda Hryhorii: ideina spadshchyna i suchasnist*. Kyiv, pp. 179–194.
- Tovkachevskyi, A. H., 1913. S. Skovoroda. *Ukrainska khata*, 3, pp.170-186; 5, pp. 258-275; 6, pp. 350-362; 7-8, pp. 479-496
- Tverdokhlib, S., 1909. Vse zoloto pisen moikh [All the gold of my songs]. *Ukrainska khata. Cherven*, p.293.
- Tychyna, P., 1912. De topolia roste [Where the poplar grows]. *Ukrainska khata. Liutyi*, p.126.
- Voronyi, M., 1913. Na zustrich 13-mu [See you on the 13th]. *Ukrainska khata. Sichen*, p.1.

Y. Pavlenko

THE MOTIVE OF THE FREEDOM IN THE INTERTEXTUAL DIMENSION OF UKRAINIAN POETRY: A DIALOGUE OF «KHATIAN» POETS WITH H. S. SKOVORODA

The article examines the motif of freedom in the poetry of the "Ukrainska Khata" journal in the intertextual space with "The Garden of Divine Songs" by H. S. Skovoroda. Having selected the poetic works published in the "Ukrainska Khata" journal, it was found that the motif of freedom appears in its polysemantic expression in the poetry of the following authors: Maksym Rylskyi, Pavlo Tychyna, Oleksandr Neprytskyi-Hranovskyi, M. Dontsiv, O. Nedolia, Yakiv Mamontov, Sydir Tverdokhlib, Mykola Voronnyi, Oleksandr Oles, Khrystyna Alchevska, Hryhorii Chuprynka, Mykola Filianskyi. The following thematic vectors of the intertextual motif of freedom in the "Khatyan" poetry were identified: individual freedom, freedom of creation, freedom of spirit, and the motif of a struggle for the freedom of the people. It was explained that the interweaving of motifs of freedom and nature in the works of "Khatyan" poets has a genetic relationship with the "Garden of Divine Songs". The intertextual parallels of artistic

originality of the freedom motif in the poets of "Ukrainska Khata" and songs 2 and 14 of the collection of H.S. Skovoroda. In the artistic imagery of the «Khatyan" poets, as in Skovoroda's poetry, freedom is connected with highness and is included in the game of opposites.

The combination of poetic works of different poets in the «Ukrainska Khata» journal allows you to read their works in an intertextual dialogue. For example, the elevated mood of Mykola Filianskyi's poetry is balanced by Maksym Rylskyi's poem. In such circumstances, a new dimension of freedom for a lyrical hero opens up: a poet who does not run away from people is aware of his responsibility for the people's fate. The crowd may not understand the poet with his ideals of freedom, but there is no romantic conflict on the pages of the «Ukrainska Khata» journal. A poet's image in the poems of the authors of the beginning of the 20th century is deeply socially involved. A poet believes that his word always serves the freedom ideal of Ukrainians: it returns the reader to the memory of the historical past, and calls for the fight for freedom in the present. Reading the poetic works of the journal in an intertextual dialogue (according to a conditional analogy to the unity of songs in Skovoroda's collection) made it possible to explain the unity of individual freedom and national freedom according to the principle of the unity of visible and invisible nature in Skovoroda's philosophy.

The conducted research proves that the "Khatyan" poets followed the path of development marked out by Skovoroda, for them his work became a path to the truth. The motif of freedom as a signpost on this path guides the movement of Ukrainian poetry through the centuries. The experience of the poets of the "Ukrainska Khata" should not be forgotten, because just as the "Khatyans" drew from the tradition of Ukrainian poetry, modern art, thanks to the turn to the poetry of the beginning of the 20th century, has the opportunity to take a constructive path. It is possible to take a constructive path in the early twentieth century. The research presented in this article opens the horizon for further studies on the intertextual motif of freedom in modern poetry.

Keywords: «Ukrainian Khata» journal, poetry, Skovoroda, national freedom, intertextual dimension.

УДК 82.0

А. Р. Тичініна

ORCID: 0000-0001-6316-2005

ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ: МОТИВАЦІЯ ЗМІНИ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ТРАЄКТОРІЇ У ДОСВІДІ МІШЕЛЯ ФУКО

***Анотація.** Кризові стани, зумовлюючи зміну і навіть руйнування усталених способів тлумачення тексту, впливають на продукування нових явищ у культурі, науці та мистецтві. Взятий до аналізу досвід Мішеля Поля Фуко (1926–1984) постає типовим зразком впливу зовнішніх подій на радикальну зміну методологічної позиції науковця. М. Фуко, мислення якого, за Ж. Дельозом, «не еволюціонувало, а проходило через кризи», неодноразово зазначав, що революційні події виступають наслідком загальної перебудови епістемі. Спираючись головню на розвідки М. Бланишо, Д. Ерібона, Дж. Міллера, П. Вена, у науковій біографії М. Фуко можна виокремити три етапи: археологія знання (до 1968), генеологія влади (1968-1980), естетика існування (1980-ті). Епістемологічною межею «археологічного» та «генеологічного» етапів виступає 1968 рік – період зміни методології його досліджень. 1968 р. читаючи курс «Людина в західній думці» у Тунісі, де, як і в Парижі, розвивався ряд студентських протестів, М. Фуко стає їх свідком і учасником. В цей час М. Фуко, володіючи виразною «політичною інтуїцією» (Ж. Дельоз), усвідомлює міфотворчу функцію політичної ідеології, акцентує вагу «революційної енергії». У відкритому на вимогу демонстрантів, експериментальному Венсенському університеті він очолив відділ філософії, живлячись бунтарським ентузіазмом комуністів, троцькістів та лівих. На думку, Д. Ерібона, саме в цей час «народився новий Фуко», що втілює образ інтелектуала-борця. Отже, саме події Травня 68-го, зумовили «вихід структури на вулицю» і навіть сформували нові способи інтерпретації. У таких умовах М. Фуко, намагаючись позбутися «ярликів» і «пільг структуралізму», змінює свою методологію, артикулює «нову суб'єктивність» у річищі постструктуралістської поетики, що стала провідним методологічним напрямком у літературознавстві другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.*

***Ключові слова:** методологія, літературознавство, структуралізм, постструктуралізм, Мішель Фуко.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-172-179

Постановка проблеми. Методологічна траєкторія у гуманітаристиці, зокрема літературознавстві, майже ніколи не постає одновекторною. Зміна методологічної стратегії науковця нерідко провокується кризовими станами, як персональними, так і суспільними. Це пов'язано з порушенням методологічної рівноваги, пробудженням «безмежних можливостей» та креативності дослідника. Однією із прикмет сучасного світу, зауважила Т. Гундорова, постає «актуалізація розривів», які акцентують не тривання, а деформацію, порушення первинної цілісності і початок нового. Така порожнеча, на думку дослідниці, «заповнюється фантазмагорією і грою уяви» (Гундорова, 2013, с. 110), і, вважаємо, спроможна активізувати креативні модули людської діяльності.

Роль криз у науковому дискурсі докладно окреслено Т. Куном у праці «Структура наукових революцій» (1962), де наголошується на тому, що кризи «говорять про своєчасність зміни інструментів», «є необхідною передумовою виникнення нових теорій» (Кун, 2001, с. 111–112). Тому формування, становлення і розвиток літературознавчої методології, зокрема еволюція індивідуального наукового методу в інтервалах історичних

криз, постає вкрай актуальною проблемою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми методології (від грец. *methodos* – шлях дослідження) від її усвідомлення у ролі одного із розділів літературознавства до розгляду оновленого комплексу методів і методик в Україні активно розглядається в останнє двадцятиліття (див. Тичініна, 2018а). Проте, специфіка і трактування наукового методу як такого аргументувалася ще у працях античних теоретиків (ідеї Піфагора, Платона, Аристотеля, Горація). До сьогодні не втрачає своєї актуальності праця Р. Декарта «Міркування про метод» (1637) та Ф. Бекона («Новий органон», 1620). Останній виокремив три методи (шляхи) наукового пізнання: схоластичний метод «мурахи» (накопичення фактичного матеріалу), метод «павука» (поспішний, необґрунтований розвиток від первинних фактів до «найзагальніших аксіом»), метод «бджоли» (виробництво меду (теорії) з нектару та пилку від чуттєво-досвідного матеріалу). Загальні межі здатності до пізнання були проінтерпретовані у вченні І. Канта, зокрема у праці «Критика чистого розуму» (1781), що справедливо була визнаною «трактатом про метод». Звісно, не можна проігнорувати універсальну «методологічну» систему наукового знання, розроблену у вченні Г. Гегеля («Лекції з естетики», 1835). Отож поступове виокремлення літературознавчої методики аналізу із філософських студій вкотре засвідчує, що первісною методологічною базою літературознавства постає саме філософія.

Специфіку літературознавчої методології одним із перших охарактеризував В. Перетц у праці «Короткий нарис з методології історії російської літератури» (1922). Окреслення методологічного контуру гуманітарних наук у книзі М. Бахтіна «Естетика словесної творчості» (Розділ «До методології гуманітарних наук», 1979). Вагомість практичного літературознавчого дослідження як діалогу теорії літератури, філології та філософії акцентував відомий літературознавець М. Гіршман. Характеристику сучасної методологічної ситуації з абрисом перспективних напрямків методологічних досліджень в українському літературознавстві здійснено у працях Т. Гундорової (Гундорова, 2002), І. Козлика (Козлик, 2004), С. Павличко (Павличко, 2002), О. Червінської (Червінська, 2010). Особливості методології М.Фуко в цілому вивчали імениті європейські дослідники: М. Бланшо, П. Вен, Ж. Дельоз, Ф.Гваттарі, Д. Ерібон, Дж. Міллер.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю і водночас необхідністю літературознавчих розвідок, що розглядають причини і мотивації зміни методологічних стратегій одного науковця, зокрема від структуралізму до постструктуралізму.

Метою даної статті є розгляд причин перелому у методологічній траєкторії на прикладі досвіду французького філософа і літературознавця Поля Мішеля Фуко (1926-1984).

У зв'язку із цим у дослідженні було поставлено такі завдання:

- розглянути досвід французького теоретика культури Мішеля Фуко як типовий зразок впливу зовнішніх подій на радикальну зміну методологічної позиції науковця;
- проаналізувати вплив біографічних подій на методологію літературознавця;
- з'ясувати вплив історичних подій на зміну методологічних тенденцій від структуралізму до постструктуралізму;
- зробити висновки щодо мотивації змін методологічної траєкторії у досвіді Мішеля Фуко.

Виклад основного матеріалу. Досвід французького філософа і теоретика культури та політики Поля Мішеля Фуко (1926-1984) виступає типовим зразком впливу зовнішніх подій на радикальну зміну методологічної позиції науковця. Простежуючи динаміку європейської історії шляхом епістемологічного підходу, М. Фуко розглядав т. зв. розриви іманентним станом історичного процесу.

Проте подібні кризові стани були притаманні і самому Фуко. Називаючи себе не

Полем, а Мішелем, у підлітковому віці Фуко пережив цілу низку криз ідентичності (складні стосунки із батьком, гомосексуальність, самоприйняття). Знаковим для його особистості став вплив неомарксиста Л. Альтюссера та вступ до Французької комуністичної партії (1950). Однак, він майже не приймав їхньої ідейної програми, особливо у питаннях толерантності.

Прославила М. Фуко робота «Слова і речі. Археологія гуманітарних наук» (Foucault, 1966), де окреслено специфіку так званих епістем – історично змінюваних структур («історично-пізнавальних апріорі»), що зумовлюють хід думок, теорій або навіть наук у кожний окремий історичний період. Основним принципом «археологічного дослідження» і стратифікації всередині кожного подібного проблемного поля виступає співвідношення «слів» і «речей» (Foucault, 1966). М. Фуко, мислення якого, за переконанням Ж. Дельоза, «не еволюціонувало, а проходило через кризи» (Deleuze, 2006), неодноразово зазначав, що саме революційні події виступають наслідком перебудови епістемі (Foucault, 1966, р. 365). Постаючи біфуркаційними точками, вони скеровують динаміку історичних змін у відповідне річище.

Спираючись головню на розвідки Ж. Дельоза, М. Бланшо, Д. Ерібона, Дж. Міллера, П. Вена, у науковій біографії М. Фуко виокремлюють три етапи: археологія знання (до 1968), генеологія влади (1969-1980), естетики існування (1980-ті), що ознаменовані відповідними змінами у його науковій свідомості.

Зазначимо, що межею першого (археологічного) та другого (генеологічного) етапів наукової діяльності виступає саме 1968 рік – період радикального розриву з його попередньою методологічною настановою. Події 1968 р., свідком яких він став у Тунісі, читаючи курс «Людина в західній думці» (1966-1968), були суголосними зі студентськими протестами в Парижі, що чимдалі набували радикальнішого характеру.

У Туніському університеті сутички почалися в грудні 1966-го із жорстокого побиття студента поліцейськими, який відмовився платити за проїзд. Студентство збунтувалося. У червні 1967 року ситуація ускладнилася ще більше. Після розгрому ізраїльтянами арабської армії під час Шестиденної війни по столиці Тунісу прокотилася хвиля насильства: пропалестинські демонстрації переросли в єврейські погроми.

Ці жахливі події надзвичайно вразили Фуко. Володіючи виразною «політичною інтуїцією» (Ж. Дельоз), він усвідомлює міфотворчу функцію політичної ідеології, а ще більше переймається долею студентів, які за його словами «не робили революцію, а самі стали революцією»: «Ці хлопчики і дівчатка, які йшли на страшний ризик, виготовляючи і поширюючи листівки, закликаючи до страйку <...> справили на мене величезне враження. Для мене це був реальний політичний досвід» (Foucault, 2001, р. 261).

У даному випадку філософ акцентує вагу ще й «революційної енергії», що мотивує всі екзистенційні акти: «Всі вони з вражаючою силою, енергією і пристрастю оголошували себе марксистами. Вони вважали, що це <...> надає певний моральний імпульс, особливий сенс існування» (Foucault, 2001, р. 250). На думку Д. Ерібона, саме в цей час «народився новий Фуко» (Eribon, 1991), що втілює образ інтелектуала-борця. Ці події постали радикальним розривом у його свідомості, змінивши і світогляд, і методологію, і імідж.

Перейнявшись долею своїх учнів, Фуко стає активістом, переховує студентів вдома, допомагаючи виготовляти революційні листівки, через що потерпає від погроз: «Я став свідком потужних студентських виступів, що на кілька тижнів випередили травневі події у Франції. <...> Йшов березень 1968 року. Заворушення тривали цілий рік: страйки, скасування занять, арешти. <...> Хтось отримав вісім років в'язниці, хтось – десять, хтось – чотирнадцять. Я склав собі досить чітке і точне уявлення про те, якими були ставки в боротьбі, що охопила багато університетів світу» (Foucault, 2001, р. 261).

М. Фуко вважав, що пережиті революційні події можуть бути результатом загальної *перебудови епістемі* (Foucault, 2001). Неомарксист А. Лефевр одним із завдань

революційної діяльності серед іншого вбачає доведення до межі «наслідків цього якісного стрибка» (Lefebvre, 1986, p. 348), що постає одним із способів формування суспільного простору поряд із війнами, політичними і дипломатичними хитрощами. Студентські виступи у даному разі стали детонатором ширшого революційного процесу.

1968 р. Фуко повертається до Франції, фіксує «гіпермарксизацію» дискурсу. Так званий «червоний травень» став частиною загальної суспільної кризи, імпульсом для численних молодіжних рухів. Зміни, спровоковані Червоним травнем 68-го, призвели не лише до суспільно-політичних реформ (відставка Шарля де Голля), але й кардинальну перебудову наукового дискурсу. Ці події, на погляд Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі (Дельоз, Гваттарі), породжують новий образ життя, нову суб'єктивність, ставлення до часу, тіла, сексуальності, середовища, культури, роботи.

У методологічному трактаті «Археологія знання» (1968 р.) задля роз'яснення міркувань, окреслених у роботі «Слова і речі», філософ застосовує принцип *епістемологічного сумніву*, виголошує непричетність до структуралізму. Поряд із цим авторство зводиться лише до функції і перебування у «транс-дискурсивній» позиції: «Творіння, завданням якого було приносити безсмертя, тепер отримало право вбивати – бути вбивцею свого автора» (Фуко, 2003). У такий спосіб відбувається усвідомлений перехід М. Фуко від структуралізму до постструктуралізму.

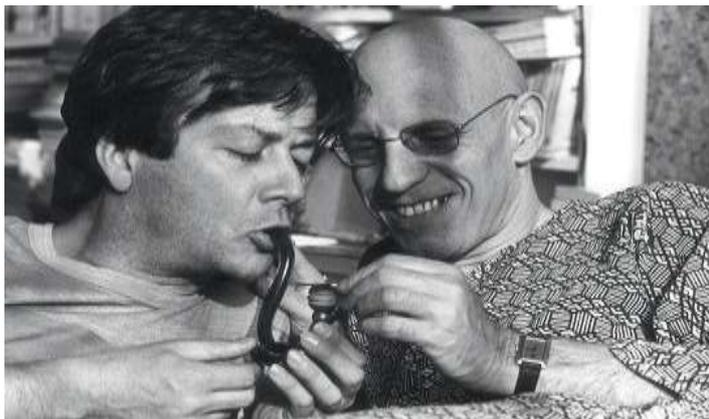
Другий період наукової діяльності М. Фуко пов'язаний із викладацькою практикою у навчальних закладах «магічного квадрата» (Сорбонна, Еколь Нормаль, Венсена, Колеж де Франс), де він став кумиром паризького інтелектуального середовища (на його лекції приходило до шестисот слухачів). У відкритому на вимогу демонстрантів, експериментальному Венсенському університеті він очолює відділ філософії, залучає провідних теоретиків, приміром Дельоза і лаканівців, створює першу французьку кафедру психоаналізу, живлячись бунтарським ентузіазмом протестуючих колег А. Глюксманна та А. Бадью, студентів комуністів, троцькістів та лівих гошистів.



Cartoon by Maurice Henry, published in La Quinzaine Litteraire, 1 July 1967.

«Плем'я структуралістів». Мішель Фуко, Жак Лакан, Клод Леві-Строс, Ролан Барт. Карикатура Алехандро Гамеро. Джерело: <https://www.cairn.info/histoire-du-structuralisme--9782707174659.htm>

Згодом, у 1970-х рр., М. Фуко, разом із Ж.П. Сартром, К. Моріаком, Ж. Жене, бере участь у демонстраціях проти расизму та ущемлення прав мігрантів, а з 1971 р. очолює «Групу інформації про в'язниці» – комісію із спостереження за умовами утримання людей у тюрмах, зокрема заарештованих студентів. Офіційною адресою групи стала квартира М. Фуко, звідки спільно із Д. Дефером вони координували роботу.



Мішель Фуко та Даніель Дефер. Джерело: <http://surl.li/ezghs>

Ж. Дельоз відзначає, що Фуко завжди все розглядав у якості експерименту, починаючи із студентських років, коли він регулярно відвідував психіатричні лікарні. Ця практика наштовхнула на дослідження станів суспільства («Наглядати і карати», 1975) – генеалогічний етап його наукової діяльності також пов'язаний із радикальним оновленням дослідницької оптики вченого.



Мішель Фуко та Жан-Поль Сартр. Джерело: <http://surl.li/ezghx>



Мішель Фуко на демонстрації працівників-мігрантів, 1973.
Фото Жюля Переса. Джерело: https://monoskop.org/Michel_Foucault

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, саме події Травня 68-го, що, за Ж. Дельозом, виступили чинником зміни парадигм, «послідовністю нестабільних станів і висхідних флуктуацій» (Deleuze, 2006), сформували нові способи мислення і навіть зумовили «вихід структури на вулицю» (див. Тичініна, 2018, с. 161). Звідси, епістемологічний розрив посвідчив якісну зміну дослідницької траєкторії європейського наукового дискурсу.

У таких умовах М. Фуко, намагаючись позбутися «ярликів» і «пілг структуралізму», не лише «переживає минуле», а артикулює «нову суб'єктивність» у річищі постструктуралістської поетики, зумовлюючи подальші дискурси знакових теоретиків – Р. Барта, Ж. Деріда, Ж. Дельоза, Ж. Бодрійяра, Е. Саїда та Г. Співак, намітивши диспозитивні матриці гуманітарних методологій.

Так, у літературознавстві 1960-70 х рр. ґрунтовно оновлюється методологія, з'являються знакові праці К. Леві-Стросса («Міфологіки», 1964-1971), Г. Башляра («Поетика простору», 1958), Г. -Г. Гадамера («Істина і метод», 1960), У. Еко («Відкритий твір», 1962), Ж. Дерріда («Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук», 1966). У цей час відбувається перехідна стадія у науковій діяльності Р. Барта («Смерть автора»), П. Рікера («Конфлікт інтерпретацій») до подальших методологічних практик, означених появою нових понять – інтертекстуальність (Ю. Крістева), деконструкція (Ж. Лакан), наратологія (Цв. Тодоров), імагологія (Х. Дізерінк). Розгляд появи цих нових методологічних напрямків постає перспективою наших подальших досліджень.

Бібліографічний список

- Гундорова, Т., 2013. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. Київ: Грані-Т.
- Гундорова, Т., 2002. Чи потребує Україна нової методології із Заходу, або криза академічного літературознавства. *Вісник Програми академічних обмінів ім. Фулбрайта в Україні*, 8, с. 10–14.
- Дельоз, Ж. та Гваттарі, Ф. Травня 68-го не відбулось. *Спільне*. [онлайн]. Доступно: <<https://commons.com.ua/uk/travnya-68-go-ne-vidbulos/>> (Дата звернення: 9 грудня 2022).
- Козлик, І., 2004. Методологія літературознавства як актуальна проблема. *Зарубіжна література в навчальних закладах*, 1, с. 57–58; 5, с. 60–62.
- Кун, Т., 2001. *Структура наукових революцій*. Київ: Port-Royal.
- Павличко, С., 2002. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. В: *Теорія літератури*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Тичініна, А., 2018. Епістема розриву в методології Мішеля Фуко. *Інтервали: 1918 – 1968 – 2018 (література/літературознавство)*. Матеріали XV Міжнародної літературознавчої конференції. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, с. 161–164.
- Тичініна, А., 2018а. *Сучасні методологічні практики*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича.
- Фуко, М., 2003. *Археологія знання*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Червінська, О., 2010. Після Потебні, після Білецького, після Чижевського, після Затонського: сучасна українська літературознавча думка в межах ідей герменевтики та рецептивної теорії. *Питання літературознавства*, 81, с. 3–23.
- Deleuze, G., 2006. *Foucault*. In: Sean Hand (ed.). A&C Black. [online]. Available at : <https://books.google.com.ua/books?id=ywgy9PAoVS4C&redir_esc=y> (Accessed 9 December 2022).
- Eribon, D., 1991. *Michel Foucault. Trans. Betsy Wing*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Foucault, M., 1966. *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris,

- Gallimard. [online] Available at:
<https://www.academia.edu/8254777/Les_mots_et_les_choses_Foucault_> (Accessed 9 December 2022).
- Foucault, M., 2001. *Dits et Écrits I (1954-1969)*. Paris, Gallimard.
- Lefebvre, H., 1986. *La production de l'espace*. Éditions Anthropos.

References

- Chervinska, O., 2010. Pislia Potebni, pislia Biletskoho, pislia Chyzhevskoho, pislia Zatonskoho: suchasna ukrainska literaturoznavcha dumka v mezhakh idei hermenevtyky ta retseptivnoi teorii [Після Потебні, після Білецького, після Чижевського, після Затонського: сучасна українська літературознавча думка в межах ідей герменевтики та рецептивної теорії]. *Pytannia literaturoznavstva*, 81, pp. 3–23. (in Ukrainian).
- Deleuze, G., 2006. *Foucault*. In: Sean Hand (ed.). A&C Black. [online]. Available at : <https://books.google.com.ua/books?id=ywgy9PAoVS4C&redir_esc=y> (Accessed 9 December 2022).
- Deloz, Zh. and Hvattari, F. *Travnia 68-ho ne vidbulos [May 1968 did not happen]*. Spilne. [online] Available at: <<https://commons.com.ua/uk/travnya-68-go-ne-vidbulos/>> (Accessed 9 December 2022). (in Ukrainian).
- Eribon, D., 1991. *Michel Foucault*. Trans. Betsy Wing. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Foucault, M., 1966. *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines*. Paris, Gallimard. [online] Available at: <https://www.academia.edu/8254777/Les_mots_et_les_choses_Foucault_> (Accessed 9 December 2022).
- Foucault, M., 2001. *Dits et Écrits I (1954-1969)*. Paris, Gallimard. 840 p.
- Fuko, M., 2003. *Arkheolohiia znannia [Archeology of knowledge]*. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy».
- Hundorova, T., 2002. Chy potrebuie Ukraina novoi metodolohii iz Zakhodu, abo kryza akademichnoho literaturoznavstva [Does Ukraine need a new methodology from the West, or a crisis of academic literary studies]. *Visnyk Prohramy akademichnykh obminiv im. Fulbraita v Ukraini*, 8, p. 10–14. (in Ukrainian).
- Hundorova, T., 2013. *Tranzytyna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: statyi ta esei [Transit culture. Symptoms of Postcolonial Trauma: Papers and Essays]*. Kyiv: Hrani-T. (in Ukrainian).
- Kozlyk, I., 2004. Metodolohiia literaturoznavstva yak aktualna problema [Methodology of literary studies as an actual problem]. *Zarubizhna literatura v navchalnykh zakladakh*, 1, pp. 57–58; № 5. pp. 60–62. (in Ukrainian).
- Kun, T., 2001. *Struktura naukovykh revoliutsii [The Structure of Scientific Revolutions]*. Kyiv: Port-Royal. (in Ukrainian).
- Lefebvre, H., 1986. *La production de l'espace*. Éditions Anthropos.
- Pavlychko, S., 2002. Metodolohichna sytuatsiia v suchasnomu ukrainskomu literaturoznavstvi. In: *Teoriia literatury [Theory of literature]*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». 664 p. (in Ukrainian).
- Tychinina, A., 2018. Epistema rozryvu v metodolohii Mishelia Fuko. Intervaly: 1918 – 1968 – 2018 (literatura/literaturoznavstvo) [Intervals: 1918 – 1968 – 2018 (literature/literary studies)]. Materialy XV Mizhnarodnoi literaturoznavchoi konferentsii. Chernivtsi: Chernivetskyi nats. un-t im. Yu. Fedkovycha, pp. 161–164. (in Ukrainian).
- Tychinina, A., 2018a. *Suchasni metodolohichni praktyky [Modern methodological practices]*. Chernivtsi: Chernivetskyi nats. un-t im. Yu. Fedkovycha. (in Ukrainian).

A. Tychinina

**FROM STRUCTURALISM TO POST-STRUCTURALISM:
THE MOTIVATION FOR THE CHANGE OF THE METHODOLOGICAL
TRAJECTORY IN MICHEL FOUCAULT'S EXPERIENCE**

Crises are able to change and even ruin the traditional ways of text interpretation. They also affect the production of new phenomena in culture, science, and arts. The experience of Paul-Michel Foucault (1926–1984) is a typical example of how external events lead to drastic changes in scholar's methodological views.

According to G. Deleuze, P.-M. Foucault's way of thinking «did not evolve, but went through crises». P.-M. Foucault has repeatedly pointed out that revolutionary events are the result of a general restructuring of the episteme. Relying mostly on the works of Maurice Blanchot, Didier Eribon, James Miller, and Paul Veyne, the scientific accomplishments of P.-M. Foucault might be divided into three stages: the archeology of knowledge (until 1968), the genealogy of power (1968-1980), and the esthetics of existence (1980s).

The year 1968 has marked the epistemological border between the «archaeological» and «genealogical» stages – the period of change in the methodology of his research. While delivering the course lectures «Man in Western Thought» in 1968 in Tunisia, where (as in Paris) occurred a few student protests, P.-M. Foucault took part in them. At that time P.-M. Foucault possessed expressive «political intuition» (G. Deleuze), so he realized the myth-making function of political ideology and emphasized the importance of «revolutionary energy». At the experimental Vincennes University, which was opened at the request of the demonstrators, he headed the department of philosophy, feeding on the rebellious enthusiasm of communists, Trotskyists and leftists.

According to D. Eribon, it was at this time that «a new Foucault was born», the one who embodied the image of an intellectual fighter. Thus, the events of May 1968 caused «the outing of the structure on the street» and even created the new ways of interpretation. In such conditions, trying to get rid of the «shortcuts» and «privileges of structuralism», P.-M. Foucault changed his methodology, as well as articulated a «new subjectivity» in the stream of post-structuralist poetics, which became the leading methodological trend in literary studies of the second half of the XX century – the early XXI centuries.

Key words: *methodology, literary studies, structuralism, post-structuralism, Michel Foucault.*

УДК 821.161.32

Т. І. Ткаченко

ORCID: 0000-0003-4965-5107

ОСОБЛИВОСТІ ОДНОЙМЕННИХ НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

У статті досліджуються визначальні складники однойменних новел («Ангел» і «Гріх») Василя Стефаника (1871–1936) на формальному та змістовому рівнях. Зокрема, у роботі аналізується організація художнього тексту, його будова і специфіка викладу, студіюється значення назви твору, визначаються центральні образи-символи та інтертекстуальні акценти, жанрова специфіка й функції деталей (у мовленні, міміці, жестах, що формують портрет персонажа, акцентують риси характеру), студіюються авторські правки у варіативних текстових зразках, які виявляють сюжетні видозміни чи увиразнюють героїнь (відчуття, думки, дії), окреслюються психологічні деталі й полісемантичні аспекти.

Ключові слова: новела, символ, автоалюзія, інтертекст, потік свідомості, фемінна домінанта.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-180-186

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Творчість українського генія новелістики Василя Стефаника одразу викликала інтерес і захоплення після появи кожного художнього тексту, адже «селянський Бетховен» зміг у прозовій мініатюрі розкрити цілий всесвіт як окремого індивіда, так і громади й навіть країни та народу. Зосереджуючись на психологічних колізіях, митець показує, аналізує, викриває крізь внутрішню призму не тільки глибинні переживання людини, але й зовнішні перипетії політичного, економічного й соціального гатунку. Саме тому його твори охоплюють величезний спектр відчуттів і почуттів, ідей та думок у національному й загальнолюдському масштабі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Письменники та дослідники, критики й літературознавці, представники материкової, еміграційної та діаспорної України (Б. Лепкий, В. Коряк, М. Євшан, О. Грицай, К. Вассиян, Л. Луців, О. Черненко, Ф. Погребенник, С. Крижанівський, Ю. Кузнецов, В. Лесин, В. Матвійшин, Р. Піхманець, М. Стех, В. Варчук, Г. Яструбецька, О. Супронюк, С. Микущ, І. Букса, Т. Бойко, Л. Межва, О. Ясь та ін.), сучасники й спадкоємці від початку діяльності новеліста ретельно студіюють твори Василя Стефаника зокрема й постать автора, його життя загалом, зважаючи на історичний контекст і позачасову тематичну актуальність, у різних аспектах, а саме: психологічному і філософському, літературознавчому та мовознавчому, фольклористичному й етнографічному, мистецтвознавчому та культурологічному, політично-економічному і громадсько-культурному тощо. З-поміж комплексних досліджень варто зазначити наукові праці Лідії Лушпинської (Лушпинська, 2000), Ірини Бабій (Бабій, 2007), Юлії Калимон (Калимон, 2020), Наталії Голод (Голод, 2022), збірник «Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження В. Стефаника (Львів, 25–26 червня 2021 р.)» та інші.

Актуальність дослідження. У творчості неперевершеного майстра малих епічних форм чимало перлин прозописма. Та з-поміж них є художні тексти, що мають однакові назви. Доречно дослідити особливості цих творів, аби спробувати розкрити авторський задум подібного найменування, оскільки можливі два варіанти тлумачення: з одного боку, наявні різні історії, з другого боку, – подібні, але містять певні відмінності. Звідси,

актуальність дослідження полягає у цілісному баченні концептів (життя і смерть, гріх та покута), що стають головними в однойменних новелах.

Мета статті – дослідити формальні та змістові складники однойменних новел Василя Стефаника.

Завдання дослідження – проаналізувати доміанти художніх текстів новеліста («Ангел» та «Гріх»), з'ясувавши чільні риси його ідіостилу.

Виклад основного матеріалу. Твори Василя Стефаника мають спільну назву, та відрізняються не тільки центральними персонажами, сюжетом, сенсовою доміантою, а й часом написання. Так, новела «Гріх» 1927 р. уперше була надрукована у харківському журналі «Ваплите» та містила підзаголовок чи другу назву «Думає собі Касіяниха», який зосереджує увагу на чільній постаті жінки, крізь призму внутрішнього «Я» котрої висвітлено й особистісні протиріччя і соціальні колізії.

Гріх розкривається в особистісній та почасти політичній площині через батька сина, проте зосереджений у чуттєвому спалаху – зраді заміжньої жінки: «Цей хлопець, як опир, витягнув в себе всю мою жіночу честь і ще всю мою кров витягне» (Стефаник, 1942, 320). Народження позашлюбної дитини стає ганьбою родини, адже прокльони і приниження зазнає винуватиця та її батьки. Повернення з фронту чоловіка посилює цькування передусім самої себе, зважаючи на стриману реакцію. Він уникає докорів чи образ і погроз дружини, яка прагне покарання, бо так легше було би вирішити внутрішню дилему. Але поведінка чоловіка спонукає Касіяниху до самостійних ретельних і остаточних роздумів та дій, від яких залежатиме доля сина, старшої доні й родини загалом. Адже героїня відчуває потребу захистити всіх близьких, від чого залежатиме й особиста покута, може, доля сина, який не має розплачуватись за чийсь провини.

Власне виклад є потоком свідомості завдяки умовному хронотопу в емоційному монолозі. Жінка розривається між своїми іпостасями – дочка (виховання, етико-моральні норми), дружина (обов'язок, присяга), мати (кревний зв'язок, відповідальність): «... все на мене і всі минають і ласка божа минає... Лиш не минають мене» (Стефаник, друга редакція). Називаючи сина огидними прізвиськами («змій», «московський байстрюк», «опир», «щень»), Калина прагне примусити себе зненавидіти дитину настільки, аби вчинити ще більший злочин. Суїцидальний порив поступається материнському інстинкту, коли «шовкові очі» немовля зупиняють подібні міркування. Дитина не обирала батьків, дорослі визначили її місце у світі, а почуття матері виявляються сильнішими за кохання, громадські стереотипи чи раціональну доцільність. Відібрати життя новонародженого («змити гріх») значить убити одразу два серця, бо воно стає дорожчим за власне.

Звідси почуття варіюються від звинувачень Бога («розум відібрав») і самовиправдання до нищення та самокатування, від безжальної ненависті до безмежної любові й навпаки, обираючи фінальну емоцію тільки наприкінці напруженої боротьби: «... гріху, я тебе відпокутую і ти в мене виростеш великий, мій сину» (Стефаник, 1942, с. 322]. Обіцянка лунає на горі в обрамленні річок, оскільки стихії природи сповнюють силою, надаючи наснаги людині. Жіноча натура об'єднується із фемінною стихією землі, надає сакральності кожному слову. Залишаючи старшу дочку, чоловіка, сестер, батьків, жінка свідомо численних перешкод на своєму шляху, проте син дає сміливість і впевненість у непростому виборі, адже він вартий повноцінного буття. Фізичне й емоційне поступається душевному і духовому зростанню героїні.

Важливими постають деталі, що увиразнюють роздуми Касіянихи. Йдеться передусім про контраст світла й темряви (білі стіни та чорні тіні) як своєрідний контраст майбутнього – минулого і теперішнього, перли поту («сумне намисто» над ясними синіми очима), затінені образи святих, котрі у «помотали єї роздрапувати наче ніхтями тяжкий камінь, який вона давно носила в душі» (Стефаник, друга редакція), тобто Бог виступає німим свідком та уявним супровідником у запеклій битві ества в голосній тиші, яка водночас лякає та спонукає почути внутрішнє «Я».

Отже, гріх виступає поштовхом до самозречення і жертвовної любові заради найбільшого дива – нового життя, утверджуючи найміцніший зв'язок матері й дитини. Крім того, героїня зберігає надію очиститись від гріха завдяки присвяті синові, гідному вихованню і щасливому бутті малого.

Новела «Гріх» 1933 р., уперше надрукована в ювілейному львівському збірнику «Твори», належить до останніх творів письменника, надиктованих восени на прохання комітету з улаштування святкових заходів на честь митця.

Центром текстової організації стає сповідь у смертельній агонії хворої вдови Марти. Свідками одкровення виступають сестри та приятельки, які допомагають висловити приховане роками. Знаково, що служителю церкви не вдалося полегшити біль відвертою розмовою. Тільки емоційний жіночий зв'язок розкрив потаємне.

Смерть героїня сприймає омріяним порятунком від тягаря. Намагаючись помститись панам за жорстокість і приниження, чоловік мимоволі спалює домівки односельців. Після цього розпочинається тривале щоденне волення сумління, котре попри тихе звучання здатне зруйнувати скелю. Щоб утриматись від зізнань, чоловік накопичує провину всередині, аж доки вона його знищує. Особливу роль у вчинку й карі відіграють стихії. З одного боку, вітер скеровує вогонь на невинних, що може засвідчувати хибність кривавої помсти, яка не вирішує проблеми соціальної нерівності загалом, а тільки збільшує прірву, породжуючи нові жертви. З іншого боку, мовчання забезпечує вода: спочатку чоловік набирає до рота води, аби не проговоритись, а згодом болото, брудна вода, постає останнім притулком винуватця пожежі. Відтак, мовчання набуває полісемантичного трактування. Викликане смертю брата, воно виказує внутрішнє зосередження і гартування, думки й пориви концентровано в пошуки шляхів помсти; спричинене результатом «гріха» мовчання стає небезпечно голосним, бо відраховує миті самознищення; фінальне смертельне позбавляє муки та почасти покутує скоєне.

Жінка тримається довше, але поступове згасання у розплаті за «спільний гріх» є невідворотною усвідомленою самопокарою. Тут вода і вогонь так само стають центральними стихіями. Хвора не здатна донести долонею до рота рідину, отже, очиститись від гріха неможливо, навіть за щедрого заповіту всім: «Найстрашніше то слово від сумління. Я тих слів ніколи не знала, ніколи-м не чула. Відки вони си в мині взяли, це лиш Бог міг пустити своїми руками у мене. Блискавка по небі не така страшна. То слово то проклін, який задушит всьо, що на землі жиє» [Стефанік, 1942, с. 352]. Крім того, коли присутні обливають Марту, то вода спливає з обличчя, мов «з каменя». Водночас вкладена до рук запалена свічка дарує жаданий спокій та засвідчує прийняття Богом душі. Тут прикметні біблійні алюзії у творі. Так, на ім'я згадано двох сестер, які втілюють своєрідний контраст людського (фізичного / чуттєвого) та духовного. Недаремно саме Марія дає свічку Марті.

Важливо, що руйнація родини та поява «гріха» пов'язана із загибеллю на східноукраїнських землях брата, його поховання на Західній Україні, що стає першопоштовхом для подальших дій. Зустрічі з однодумцями (товариші, а «не розбійники») лише прискорюють розвиток подій, оскільки мета в українців спільна – повернути свою землю, навіть ціною життя.

Звідси, незважаючи на невеликий обсяг, художній текст є багаторівневим. У ньому порушено політичні (поділ України, безправність, колоніальна рутинна й однаковість панівних режимів у ставленні до поневолених, використання останніх як гарматне м'ясо у війнах), соціальні (протистояння багатих і бідних, жалюгідне становище селян), релігійні (номінальна й формальна роль церкви як духовного посередника; міра гріха), особистісні (помста і прощення, злочин та кара, межа між добром та злом у вимірі ества) питання. Відповідно до вказаних аспектів назва твору і семантика поняття «гріх» також набуває багатозначності. Гріх як порушення певних норм чи недогляд, помилка, що має політично-соціальне підґрунтя захисту національної та особистої гідності, – чий

(окупантів, можновладців, пасивного оточення, повстанців, подружжя) та перед ким (односельцями, братом, країною, Господом, собою, людьми загалом).

Новели з однаковою назвою «Гріх» мають спільні й подібні складники. Насамперед центральні постаті художніх текстів – жінки. У викладі наявний умовний хронотоп, який визначає фемінний чуттєвий монолог. Але Касіяниха проваджує розмову із собою, Марта бере за свідків найближчих. Гріх жінки пов'язаний з емоційним спалахом та має виразний особистісний вимір, а дії подружжя, попри суб'єктивне підґрунтя, викликані комплексами колоніальної свідомості, нагромадженими століттями політично-соціальними проблемами, що зумовлюють одноосібні вибухи через відсутність консолідації. Провину Калини покутує «матеріалізація» гріха – народження дитини, яка стає випробуванням і запорукою очищення матері. Натомість втілення мстивого плану завдає невимовного болю та постійних страждань, адже покарано не тих. Тому покута, принаймні за життя, неможлива. Саме поняття «гріх» також розкрито в кількох аспектах – особистісному (суб'єктивне визначення для кожної людини) та загальному (християнське трактування).

Твір «Ангел» 1898 р. присвячено Юрчикові (Юрію Морачевському – поетові й критику, історичу і доктору класичної філології, в архіві якого зберігався, а згодом був надрукований з автографа; В. Стефанік листувався з діячем і товаришував, називаючи «найвищою постаттю серед українських патріотів»). У невеличкому за обсягом художньому тексті розкривається внутрішній світ жінки завдяки матеріальному символу, знайомство з яким розпочинається метафоричною антитезою. Перебуваючи у храмі й роздивляючись образи, героїня зосереджує погляд на двох: ведмідь, який роздер чоловіка, й ангел із трьома червоними рожами. Власне малюнки страху висвітлюють його градацію, що втілює переслідування і лови хижаком людини. Утілена на полотні кривава розправа зумовлює тремтіння. Образ тварини не є випадковим, адже ведмідь – господар потойбіччя, та водночас постає двійником людини. Тому трактування може бути полісемантичним, окреслюючи неминучу кару за гріхи, чесність із собою, неможливість утекти від своїх найгірших помилок. Але наявність на протилежному боці небесного посланця урівноважує зло і добро, які постійно борються всередині ества. Даруючи захист, повертаючи спокій, налаштовуючи на милосердя і щире спокуту, що підтверджує колір квітів, ангел стає оберегом душевної гармонії, запорукою зв'язку Бога й людини у духові – досконалій єдності (числова символіка трійці). Недаремно усмішка жінки суголосна янгольській.

Витворені з любов'ю до ангела голуби (десять – цілісність), їх золоте і срібне забарвлення, утверджують набуте й усвідомлене духовне багатство, яке переймає сама хата, що захоплює усіх радістю і рожами протягом років. Знаковими є порівняння дитячих усмішок та янгольських, але своєрідна тотожність закінчується в актуалізації фізичного людського первня.

Відчувши близьку смерть, літня жінка вперше сумує, дивлячись на свого веселого ангела, який уперше починає плакати через біль господині, не спиняючись після її відходу. Сльози об'єднують небесного посланця, людину і хату. Відтак, наявний оригінальний перехід від початкової антитези до фінального паралелізму і навпаки в емоційних акцентах: страх-відчай поступається радості-щирості, яку змінює світлий сум-смирнення. Важливо, що автор не деталізує життя героїні, жалі чи веселощі, а підкреслює усміх янгола як домінанту її буття попри все.

Натомість художній текст «Ангел» 1899 р., присвячений Зонечці (Софії Данилович – племінниці Ольги Гаморак, дружини В. Стефаніка, доньці Анни Гаморак і Северина Даниловича – видавця, адвоката, публіциста, одного із засновників Української радикальної партії), зосереджено на роздумах літньої жінки. Сповідь героїні постає уявним полілогом із кількома співрозмовниками: чоловіком, який помер кілька років тому, дітьми, ангелом та самою собою. В її зверненнях висвітлені прості істини звичайного життя, що визначають циклічність і неминучість неписаних законів, коли

старі йдуть, зопалу гніваючись на себе через самообмеження заради дітей, які вкотре повторюють ту саму «помилку» чи обов'язок із любові до власних нащадків.

Сум за буттям, що вже майже минуло, зникає в усмішці янгола. На відміну від попередньої новели цей небесний посланець тримає дві червоні рожі. Ангел допомагає оповідачці поринути у спогади молодості, що стають свідченням неперервності поколінь не тільки у матеріальному, а й духовному вимірі (образок – «буде знаку по бабі, що жила...») (Стефанік, 1942, с. 106). Колір виказує синтез відчуттів, якими позначений земний шлях, а кількість уособлює багатозначні візії амбівалентності людського і небесного, тіла й душі, часового взаємозв'язку, болю та радості, зрештою, незмінної діалектики, що становить основу життя. Звідси, розпач і туга за втраченими швидкоплинними роками перетворюється на щастя розуміння дару побути бодай повноцінною миттю, залишившись у нащадках.

Тож можна виявити автоалюзії на формальному та змістовому рівнях творів: образна відповідність, фемінна комунікація, екскурси, ангели в обох новелах з'являються у потрібну мить життя і суголосні єству героїнь, виступаючи своєрідними чуттєвими двійниками-оберегами.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, однойменні новели Василя Стефаніка вирізняє зв'язок на формальному та змістовому рівнях. Усі проаналізовані твори об'єднано фемінною домінантою (центральні образи жінок, інтимізована нарація, чуттєвий складник визначає умовний хронотоп і детермінує темп викладу, потік свідомості, пріоритет єства), багаторівневістю порушених питань, з-поміж яких головним є самоусвідомлення взаємодії та взаємозалежності емоції, думки, слова і вчинку. Автор залучає психологічні деталі, аби увиразнити стан героїнь, залучити реципієнта до таїни сповіді.

Художні тексти з назвою «Гріх» є своєрідною діалогією контрасту, адже йдеться про дії та наслідки, пов'язані з переступом суспільної моралі або етичних норм. Відповідальність за скоєне виступає підґрунтям тривалих саморефлексій, котрі призводять до різних висновків. Завдання збитків громаді стає невинним злочином, а покутою-порятунком постає смерть. Народження дитини, навпаки, уможлиблює покуто-очищення у збереженому житті й гідному вихованні. Звідси, поняття «гріх» набуває полісемантичного змісту, зважаючи на суб'єктивну інтерпретацію персонажа й читача.

Твори, що мають спільну назву «Ангел», містять чимало автоалюзій, поєднані центральним знаковим символом та його значенням для героїнь. Матеріалізований небесний посланець виступає охоронцем і співрозмовником, здатним почути, відчути, зрозуміти й озватись на будь-який, навіть німий, поклик душі.

Попри спільну назву твори розкривають унікальні історії з індивідуалізованими персонажами, передусім центральними образами. Певно, це креативна знахідка геніального прозаїка, майстра малої епічної форми, який у такий спосіб не тільки вміє заінтригувати читача, порушуючи дражливі теми, пов'язані насамперед із внутрішнім конфліктом, але й заохочує реципієнта до оригінальної гри-дослідження, спонукаючи ретельно студіювати спільні та відмінні складники формального і змістового рівнів.

Звідси вибір однакових назв, ймовірно, не є випадковим. Автор спонукає реципієнта зіставити новели та зрозуміти багатовимірність символічних найменувань, які, з одного боку, розкриваються по-новому з кожним реченням, а з іншого боку, викликають розмаїті асоціації читача, котрий зважає на свій досвід, емоційний стан, морально-етичні домінанти, що забезпечує появу модерних рецепцій та інтерпретацій творів геніального українця – Василя Стефаніка.

Бібліографічний список

Бабій, І., 2007. *Комунікативно-прагматичні параметри дескрипцій у текстах «малої прози» кінця ХХ – початку ХХІ століття* : дис... канд. філол. наук

/ Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 224 арк.

Василь Стефаник в українському та світовому соціокультурному просторі : доп. та повідомл. Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження В. Стефаника (Львів, 25–26 червня 2021 р.). Львів : ЛННБ України ім. В. Стефаника.

Голод, Н., 2022. *Драматургічні категорії в системі художнього мислення Василя Стефаника* : дис... канд. філол. наук / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 224 арк.

Калимон, Ю., 2020. *Структурно-інформаційна модель словника мови новел Василя Стефаника*: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Чернівець. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 20 с.

Лушпинська, Л., 2000. *Проблема нормалізації української літературної мови в епістолярії другої половини XIX- початку XX століття* : дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 190 арк.

Стефаник, Василь. URL: // <https://zbruch.eu/term>

Стефаник, В., 1942. *Твори* / За редакцією Ю. Гаморака. Львів : Українське видавництво. 380 с.

References

Babij, I., 2007. *Komunikatvno-pragmatychni parametry deskrypcij u tekstax "maloyi prozy" kincyа XX – pochatku XXI stolittya* : dys... канд. filol. nauk / Prykarpatskyj nacionalnyj un-t im. Vasylya Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 224 ark.

Golod, N., 2022. *Dramaturgichni kategoriyi v systemi xudozhnogo myslennya Vasylya Stefanyka* : dys... канд. filol. nauk / Prykarpatskyj nacionalnyj un-t im. Vasylya Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 224 ark.

Kalymon, Yu., 2020. *Strukturno-informacijna model slovnyka movy novel Vasylya Stefanyka*: avtoref. dys. ... канд. filol. nauk : 10.02.01 / Chernivecz. nacz. un-t im. Yuriya Fedkovycha. Chernivci, 20 s.

Lushpynska, L., 2000. *Problema normalizaciyi ukrayinskoyi literaturnoyi movy v epistolaryiyi drugoyi polovyny XIX – pochatku XX stolittya* : dys... канд. filol. nauk: 10.02.01 / Ternopilskyj derzh. pedagogichnyj un-t im. Volodymyra Gnatyuka. Ternopil, 190 ark.

Stefanyk, Vasyl. URL: // <https://zbruch.eu/term>

Stefanyk, V., 1942. *Tvory* [Literary Works]. Lviv : Ukrayinske vydavnyctvo,

Vasyl Stefanyk v ukrayinskomu ta svitovomu sociokulturnomu prostori [Vasyl Stefanyk in the Ukrainian and world socio-cultural space]: dop. ta povidoml. Mizhnar. nauk. konf., prysvyachenoyi 150-richchyu vid dnya narodzhennya V. Stefanyka (Lviv, 25–26 chervnya 2021 r.). Lviv : LNNB Ukrayinyim. V. Stefanyka.

Стаття надійшла до редакції 02.12.2022.

T. Tkachenko

PECULIARITIES OF VASYL STEFANYK'S NOVELS OF THE SAME NAME

The article deals with the peculiarities of the eponymous short stories («Angel», «Sin») by Vasyl Stefanyk. It examines the specifics of the textual organization of works. The paper explores the basic image-symbol. Their semantics are often associated with biblical, mythological, and folkloric aspects. The author introduces psychological details that emphasize the state of the protagonist. He emphasizes the sensual component. This feminine dominant regulates the pace of the story and expresses the stream of consciousness as a confessional monologue.

Vasyl Stefanyk's novels of the same name distinguish the connection on the formal and content levels. All the analyzed works are united by the feminine dominant (central images, intimate narration, the sensual component determines the conventional chronotope and determines the tempo of the presentation, the stream of consciousness, the priority of being), the multilevel of the issues raised, among which the main one is self-awareness of the interaction and interdependence of emotions, thoughts, word and deed. The author uses psychological details to emphasize the state of the protagonist, to involve the recipient in the mystery of the confession.

Artistic texts with the name "Sin" are a kind of dilogy of contrast because it is about the actions and consequences associated with the transgression of social morality or ethical norms. Responsibility for what has been done is the basis for long-term self-reflection, which leads to different conclusions. Causing damage to the community becomes an irreparable crime, and death becomes penance-salvation. On the contrary, the birth of a child enables penance-purification in a preserved life and decent upbringing. Hence, the concept of "sin" acquires a polysemantic meaning, taking into account the subjective interpretation of the main character by the reader.

The works with the common name "Angel" contain many self-allusions, connected by a central iconic symbol and its meaning for the protagonist. The materialized heavenly messenger acts as a guardian and interlocutor, able to hear, feel, understand and respond to any, even silent, call of the soul.

Despite the common name, the works reveal unique stories with individualized characters, primarily central images. Probably, this is a creative finding of a brilliant prose writer, a master of the small epic form, who in this way not only knows how to intrigue the reader, raising provocative topics primarily related to internal conflict but also encourages the recipient to an original research game, inspiring him to study carefully common and distinct components of the formal and content levels.

Hence, the choice of the same names is probably not accidental, reassuring the recipient to compare the novels and understand the multidimensionality of the symbolic names.

Key words: *short story, symbol, autoallusion, intertext, stream of consciousness, feminine dominant.*

УДК 82-9.09

А. В. Трофименко

ORCID: 0000-0001-8424-75-18

ІМАНЕНТНІ СКЛАДОВІ ЖАНРУ ГОРОР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті проаналізовано історію становлення та жанрову систему української літератури жахів. Розглядаючи витоки жанру жахів у літературі, можна простежити поєднання містики, специфічної емоційної тональності (таємничість, страх перед невідомим) та міфологічної образності, які в ході літературного поступу набувають нових ознак.

Також у статті розглянуто динаміку змін у жанровій системі літератури жахів; проаналізовано типологічну еволюцію українського горору; простежено трансформації усталеної художньої матриці літератури жахів і механізми збереження жанрової пам'яті. Доведено, що наявність спільних генетико-типологічних жанрових ознак у різних національних літературах можна пояснити процесом міграції сюжетів, мотивів та їхніх варіантів. Стисло розкрито генезу жанру горор у кластері жанрів літератури жахів; здійснено спробу систематизації жанротвірних елементів. Продемонстровано специфіку горору як художнього феномену, що еволюціонує від стилістичного прийому до власне жанру.

Розкрито природу складного полісемантичного конструкту жанру горор, для інтерпретації якого, окрім загальнонаукових методів (описовий, типологічний), у статті було застосовано ще й такі, як герменевтичний, культурно-історичний, міфопоетичний, психоаналітичний, бібліографічний, компаративістський, філологічний, структуралістський, інтертекстуальний. Такий арсенал наукових методів дозволив більш детально описати структуру функціонування системи жанрів літератури жахів у цілому і горору як окремого жанру. Процес становлення останнього окреслено як поступову кристалізацію відносно сталої художньої структури, що продовжує розвиватися завдяки взаємодії стійких (особливий тип хронотопу, сталі функції персонажів) і динамічних елементів

Ключові слова: жанр, модифікація жанру, горор, жанрова пам'ять, генетико-типологічна еволюція, жанрова система, масова література.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-187-193

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Питання модифікації жанру горор є однією із важливих складових розуміння системи функціонування цього жанру в літературі жахів, адже його генетико-типологічний розвиток відбувався хвилеподібно та нерівномірно. Тож вирішення потребують проблема генези жанру горор у кластері жанрів літератури жахів, питання систематизації жанротвірних елементів та з'ясування специфіки горору як художнього феномену, що еволюціонує від стилістичного прийому до власне жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному літературознавстві майже не приділено уваги вивченню жанрової матриці горору.

Об'єкти основної уваги українського літературознавства зосереджено у сфері досліджень англійського готичного роману, української готичної традиції, генетико-типологічної складової жанру, стилістики а також окремих питань перекладу літератури жахів.

Дослідженню цих аспектів присвячено роботи Л. Кулакевич, Л. Масенко, А. Проніна, О. Орловської, які вивчають готичний роман як специфічний літературний

жанр; О. Федотенко розглядає жанрово-стильові особливості українського химерного роману другої половини ХХ століття; жанрово-стильову специфіку творів Вал. Шевчука й Г. Пагутяк висвітлювали у своїх дослідженнях М. Барабаш, П. Білоус, О. Грищенко, Г. Клочек, М. Павлишин, М. Рябчук, М. Федосова, екзистенційні мотиви доробку названих письменників – С. Андрусів, О. Боднар, Н. Бугайова, О. Застеба та ін.

Однак досі у вітчизняному літературознавстві бракує теоретичного обґрунтування послідовної картини становлення і розвитку жанру горор. Потреба такого обґрунтування зумовлює **актуальність дослідження**.

Метою дослідження стало виявлення витоків та стисле окреслення шляху становлення й розвитку українського національного варіанту жанру горор.

Окреслена мета передбачає розв'язання низки **завдань**: виявити ключові жанротвірні елементи горору; простежити фольклорні та літературні витoki жанру горор в українській літературі; виявити своєрідність українського горору шляхом зіставлення його світоглядних основ з відповідним філософським підґрунтям західної літератури жахів.

Виклад основного матеріалу.

Література жахів – це складний полісемантичний конструкт. Фундаментальне значення для розуміння художньої специфіки горору, як і будь-якого іншого жанру, має становлення жанрової матриці та формування стильових особливостей. Діахронічне дослідження, безумовно, повинне враховувати характер оприявлення провідних рис історично-культурної епохи, літературних та національних традицій на різних рівнях художньої структури.

Наявність спільних генетико-типологічних жанрових ознак у різних національних літературах можна пояснити процесом міграції сюжетів, мотивів та їхніх варіантів. П. Білоус у центр компаративістських досліджень ставить такі проблеми, як типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак і закономірностей розвитку); історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку; культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ (Білоус, 2011, с. 48-49).

Також необхідно враховувати, що не всі жанрові та стилістичні елементи є ключовими у функціонуванні жанру горор.

До ключових його констант можна віднести «категорію жаху / страху», «художній жах», рецептивний характер твору з домінування когнітивного типу страху, насиченість текстів образами-символами смерті, які естетизують запозичені з середньовічних уявлень філософські догми, та наявність низки архетипів, наприклад: містичний лабіринт, поріг художнього простору, який утворює особливий тип хронотопу, найчастіше організований за принципом дуальної структури «реальне-інфернальне», «своє-чуже».

До побічних можна віднести ті елементи, які актуалізують інші смислові координати (наприклад, риси характеру героїв чи опис їхньої зовнішності, атрибуція персонажа), маркуючи їх горор-семантикою.

Генетико-типологічно література жахів зароджується у фольклорі, таким чином, горор як один із окремих жанрів системи літератури жахів актуалізував притаманний фолькору комплекс ознак, тем і мотивів.

Українська «література жахів», як зазначає І. Лімборський у статті «Західноєвропейський готичний роман і українська література», бере свій початок від доби бароко, у XVII-XVIII століттях. Дослідник пов'язує українські національні витoki «літератури жахів» зі світовідчуттям епохи бароко де «особливої гостроти набули теми смерті, страхів перед потойбічним світом, де людина опиняється під владою темних диявольських сил» (Лімборський, 1998, с. 159). Література кінця XVII-XVIII століття характеризується активізацією моральної тематики, зображенням «смердних» тлінних кісток

(М. Смотрицький, К. Транквіліон-Ставровецький) (Лімборський, 1998, с. 159). Однак не можна сказати, що в добу бароко література жахів постає у чистій жанровій формі.

Кінець XIX – початок XX століття – складна й суперечлива доба в історії української літератури, що зумовлене і її перехідним характером (від епохи класичного письменства до нової літературної доби), і її значним внеском у творчий процес. Складні історично-суспільні обставини цього періоду в багатьох відношеннях перегукуються з подіями кінця XVIII – початку XIX століття. Звідси й виняткова зацікавленість українських письменників формуванням нової естетичної самосвідомості, духовності і ментальності українського народу, узагальненням і розвитком єдиної національної літературної традиції.

Однак формування національної української складової, що пізніше яскраво характеризуватиме літературу жахів, розпочинається набагато раніше за добу бароко. Історія жанру жахів, як уже було зазначено, сягає корінням у фольклор та релігійні традиції багатьох народів. Ці традиції відображують уявлення про потойбіччя, добро і зло, світ духів. Для українського варіанта літературних жахів характерним є фольклоризм, а точніше – міфологізм, побудова сюжетів на зіткненні людини з представниками народної демонології.

Як відзначає Н. В. Букіна, досліджуючи модифікації готичного в сучасній українській літературі, національне письменство засвідчує синтез готичної прози і фольклорно-фантастичної оповіді (Букіна, 2016). Завдяки цьому ми можемо простежити готичні витоки химерної прози 60-х років XX ст., представлені такими авторами, як Вал. Шевчук, В. Земляк, Є. Гуцало, В. Дрозд та інші.

Образи демонологічних істот, що постають на міфологічній основі, мають додаткові, ідентичні, узагальнено-сміслові конотації, зумовлені світоглядними особливостями міфу як первісної форми осягнення світу. Таким чином, можемо говорити про комбінаторне поєднання одиниць міфу і більш пізніх фольклорних елементів всередині українського варіанту жанру горору.

В українських жахах міфологізується дійсність, акцентовано містичний зв'язок її таємниць з архаїкою. Вагоме місце у сюжетотворенні українських горор-творів відводиться міфу. Міф як найдавніша словесна презентація уявлень про всесвіт є однією з основних одиниць у жанровій матриці горору.

Один з провідних образів міфології – образ Хаосу – зберігає свої класичні конотації: підземна похмура безодня, що спочатку є душею світу і являє змішання протилежних сил. Саме таке образне поле у горор-літературі є носієм «семантики жаху», кола сталих значень, які кожен реципієнт індивідуалізує при прочитанні та утворює асоціативно-образні паралелі з одиницями народного фольклору та міфу.

Доба Середньовіччя відіграла неабияку роль у формуванні горору в українській літературі. Одним з джерел творення міфологічних образів в українському горорі є фольклор, але так само вагоме значення має віра в Бога, насамперед ми говоримо про потужний вплив церкви і схоластики на розвиток образності літератури. На відміну від європейської традиції, яка була обтяжена тематикою *Dance Macabre*, майже у всіх типах творчості українська середньовічна традиція спирається на дещо специфічні схоластичні уявлення. На перший план тут виходить не тема рівності перед божественним фатумом та рівності перед смертю, а радше зацікавленість образністю потойбіччя, яка була характерною для української культури ще за часів язичництва. Підтвердженням цієї думки може слугувати доволі багатий фольклорний бестіарій українських переказів, легенд, обрядової літератури, яка функціонує одночасно на бінарній опозиції «моє–не моє», «живе–мертве» та на тріаді «людське–природне–помеживне». Наприклад, розглядаючи образ Чугайстра з точки зору цих опозицій, ми отримаємо таку схему: «Природне добре; людське зле; природно-людське захисне».

Специфікою українського горору є звернення до національного фольклору, зокрема

демонології. Звернення до фольклору здійснюється за допомогою містичних образів, наприклад, у ранній творчості Т. Шевченка, повісті «Вій» М. Гоголя, творі «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Образи щезників, русалок, мавок, лісових жителів виконують різні сюжетні та змістові функції, однак завжди апелюють до архаїчної свідомості читача, міфологічних уявлень. Також до фольклору звертаються і сучасні автори, вводячи в тексти творів народні пісні та традиції («Ритуал» М. і С. Дяченків, «Місто з химерами» О. Ільченка).

Процес розвитку літератури жахів від стилістичного прийому до окремого жанру досить повно можна осягнути з позицій рецептивної естетики, а саме – в контексті теорії Ф. Шлайсмахера про герменевтичне коло, згідно з якою різні художні структури поєднуються в органічну цілісність, що й забезпечує певний рецептивний ефект.

Відповідно, немає неперехідних меж і кордонів між різними жанрами і стилями, існує дифузія жанрових та стилістичних форм, і жанр горор є якраз продуктом цієї «дифузності», котра акумулює та синтезує елементи різних жанрово-стильових структур для втілення відповідного емоційного ефекту (*suspense*).

Особливої форми набуває і головний жанровий аспект літератури жахів – це страх. Вище було розглянуто різноманітний спектр містичних образів і сюжетів, що породжує українська душа. Страх в українському горорі тяжіє до романтизованого жаху, початкової форми готичного роману. Кульмінаційні сцени зазвичай набувають виразної драматизації і похмурої колористичної тональності. Виразний вплив готичної естетики простежується і у творах модерністів. Візьмемо, наприклад, твори В. Стефаніка, які є влучним прикладом використання контрасту «білого» і «чорного». Білий постає виразником тривоги і напруги, а чорний ототожнюється зі страхом. Сюжетна динаміка корелює з цими образно-емоційними домінантами. Таким чином, гра контрастів, містична за своєю суттю, підсилює їх сенсорний вплив на читача.

Також варто відзначити, що міфопоетика в літературі жахів сприяє висвітленню та дослідженню не окремих рецепційованих митцем міфологем, цей метод реконструює цілісну міфопоетичну модель світу, закодовану системою символів і архетипів, притаманних жанру горор. Дослідження однієї з ключових категорій «жахливої» поетики – *horror* (жах / страх) здійснюється за допомогою інструментарію психоаналітичного напрямку.

Психоаналіз розкриває також функціональне навантаження оніричних мотивів та експлікує танатологічні елементи образно-сюжетного рівня у творі з елементами горору (наприклад, образ смерті, мотив деструкції).

За теорією З. Фрейда, боротьбу сил у сфері несвідомого індивіда визначає діалектична опозиція двох основних типів потягів (потягу до життя і потягу до смерті), репрезентована антиномією «лібідо» / «мортідо». Відповідно, кульмінаційним виявом першого є статевий акт, другого є вбивство. Зазвичай у художньому просторі горору увага реципієнта зосереджена навколо загадкового вбивства або ж такого, яке важко пояснити, спираючись на логіку, що в комплексі з фантазмагорією та оніричними мотивами доповнює категорію *suspense*.

Саме тому лунарний образ набуває символічних алюзійних паралелей із образом смерті. В українських та західноєвропейських текстах, які містять мотиви, характерні для жанру горор, ми можемо простежити формування усталеної атрибутивної проєкції із образом нічного світила. Таким чином, усі лиховісні, потойбічні, містичні та інфернальні події набирають сили саме в темний час доби.

Також окремої уваги заслуговує прогностична функція сновидінь, що часто репрезентована у творах за допомогою прийому антиципації. Водночас сновидіння можуть поставати своєрідним ретранслятором пам'яті минулого через використання ретроспекцій та алюзій, що, своєю чергою, в комплексі з атмосферою таємничості синкретично конструює готичний центр твору, в основі якого категорія жаху/страху,

актуалізована підсвідомим потягом героя до смерті.

За теорією Е. Фромма, в кожній людині змішані некрофільна й біофільна тенденції з домінуванням однієї з них (Фромм, 2008, с. 65). Біофілія, за Фроммом, – це «глибока життєва орієнтація, котра пронизує всю сутність людини <...> це любов до життя. Некрофільство – потяг людини до смерті» (Фромм, 2008, с. 65).

Мотив сну часто застосовується як засіб творення фантастичного або інфернального хронотопу. Такий художній прийом зустрічається вже в класичній українській літературі. Наприклад, у поемі «Сон» Т. Шевченка ми можемо спостерігати образи фантастичного хронотопу в поєднанні з реалістичною картиною світу, що й дозволило стерти межу між «реальним» та «вигадкою» й допомогло створити ефект швидкої зміни локацій.

У сучасній горор-літературі широко використовуються образи померлих, що ходять серед натовпу або ж з'являються в образах «щезників». Наприклад, у романі «Урізка готика» Г. Пагутяк вводить цей образ для того, щоб підтримати похмуру атмосферу твору.

Смерть для наших предків – це перехід в «інше» життя, в «інший» світ. Змінювалися погляди на «інше» життя, на «інший» світ, але незмінною лишалася сутність тріади «життя – смерть – життя», де смерть поставала лише межею між двома формами існування, між двома світами.

Притаманна міфологічній свідомості ідея повернення стає опорою, яка допомагає подолати хаос у собі за допомогою мистецтва (шляхом створення художнього простору). Дуже часто вона співвідносна з бажанням «проникнути за завісу смерті», в ірреальний світ, який існує на рівних правах з реальністю.

У горор-тексті художній світ – це містичний/інфернальний простір, який зберігає готичні локус-атрибути (склеп, підземелля, ліс, село), в міру еволюції жанру трансформуючись (підвал, каналізація, міський пейзаж, проклятий дім на відлюдді), незалежно від того, де і коли відбувається дія. Описи місцевості мало відрізняються один від одного. Наслідуючи романтичну традицію, герой заради пізнання світу здійснює метафізичну «подорож у себе» – спускається у глибоке підземелля, занурюючись у прірву своєї свідомості, в інфернальний лабіринт, повний скелетів. Дерево як емблема двоїстості людини – улюблений міфосимвол романтиків (уособлення смерті та жаху, але й життя також).

Український жах створює переважно гротескно-готичний образ природи, що є продовженням життя в суспільстві, яке своїм прагматизмом і бездушністю зводило з розуму. Гротеск не тільки енігматичний, а й «завжди соціально небезпечний: він знецінює будь-які утилітарні установки, допомагає пізнати брехню в догмах, які вселяє влада» (Денисюк, 2006), тобто володіє евристичною силою.

Також важливим є й місце розгортання подій, варто розглянути вже згаданий «кладовищенський мотив». І. Качуровський у другому томі «Генерики і архітектоніки» пише про «цвинтарну/кладовищенську лірику», яка є близькою за настроями та архітектонікою до вищезгаданих творів.

Кладовище як місце зіткнення земних і потойбічних сил – міжсвіття – стає основою міфологічної схеми розбудови художнього світу у творах. Міф виникає у прикордонні – часовому, просторовому, мовному тощо. Як правило, дія розгортається в комплексному просторі – міжсвітті (інфернальному просторі), в якому синтезуються протиставлені «життя і смерть», «земля і небо», «своє і чуже». Тому цвинтар – осередок шляху, місце сходження різних планів реальності – один із головних локусів горорового жанру.

В українській літературі кладовищенська естетика реалізується у вигляді мотиву цвинтаря, який з'являється у низці поезій українських письменників. Безпосередньо І. Качуровський згадує такі твори: «Чума», «Косар», «Костомарову» Т. Шевченка; цикл «кладовищенських поезій» Лесі Українки (1946); поезія Василя Чумака, Володимира Свідзинського; Петра Ротача.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, жанр горору в українській літературі виявляє тісний зв'язок із національною художньою традицією (фольклорні твори, письменство доби бароко), характеризуючись суттєвими відмінностями від західної модифікації жанру, збагачуючись здобутками останнього і складно взаємодіючи з ним. Ці висновки дають підстави для детального вивчення специфіки використання атрибутів горору і містики у сучасній українській літературі, адже динаміка їх еволюції дає можливість вибудувати чітку картину національно-своєрідної рецепції горорових художніх матриць і їх трансформації на національному ґрунті.

Бібліографічний список

- Білоус, О., 2004. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози). *Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США [«Американська література на рубежі XX–XXI століть»]*. Київ: Інститут міжнародних відносин, с. 191–197.
- Білоус, П. В., 2011. *Вступ до літературознавства: навч. посіб.* Київ: ВЦ «Академія».
- Букіна, Н. В., 2016. *Модифікації готичного в сучасній українській прозі*. Кандидат наук. Автореферат. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Войтович, В., 2005. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
- Денисюк, І., 2006. Літературна готика і Франкова проза. Режим доступу до ресурсу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/68/68_2006_denysiuk.pdf
- Ковалів, Ю., 2007. Готичний роман. В: *Літературознавча енциклопедія: у 2 х т.* Київ: ВЦ «Академія», т. 1. с. 237.
- Качуровський, І., 2002. Готична література та її жанри. *Сучасність*, 5, с. 59–67. Київ.
- Кулакевич, Л., 2020. *Жанрові стратегії українсько авантюрно-пригодницької прози першої третини XX століття*. Дніпро: Свідлер А. Л.
- Лімборський, І., 1998. Західноєвропейський готичний роман і українська література. *Всесвіт*, 5–6, с. 157–162.
- Федосова, М. О., 2015. *Особливості неоготики в сучасній українській прозі*. Кандидат наук. Автореферат. Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова.
- Фромм, Э., 2008. *Душа человека*. Москва: АСТ.

References

- Bilous, O., 2004. Arkhetypy hotychnoho romanu (sproba semiotychnoho analizu hotychnoi prozy) [Archetypes of the Gothic novel (an attempt of Gothic prose semiotic analysis)] : Materialy II Mizhnarodnoi konferentsii z literatury SShA [«Amerykanska literatura na rubezhi XX-XXI stolit»]. Kyiv: Instytut mizhnarodnykh vidnosyn., p. 191–197.
- Bilous, P. V., 2011. *Vstup do literaturoznavstva [Introduction to Literary Studies] : navch. posib.* Kyiv: VC «Akademiya».
- Bukina, N. V., 2016. *Modyfikaciyi gotychnogo v suchasnij ukrayinskij prozi [Modifications of Gothic in Modern Ukrainian Prose]*. Kand. Nauk. Avtoreferat. Kyiv, Instytut literatury im. T. G. Shevchenka.
- Denisyuk I., 2006. Literaturna gotyka i Frankova proza [Literary Gothic and Franko's prose]. Mode of access to the resource: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/68/68_2006_denysiuk.pdf
- Fedosova, M. O., 2015. *Osoblyvosti neogotyky v suchasnij ukraïnskij prozi [Peculiarities of Neo-Gothicism in modern Ukrainian prose]*. Kandydat nauk. Avtoreferat. Odeskyi natsionalnyi universytet im. I. I. Mechnykova.
- Fromm, E., 2008. *Dusha cheloveka [Man's Soul]*. Moskva. AST.
- Kovaliv, Yu., 2007. Hotychnyi roman [Gothic Novel]. In: *Literaturoznavcha entsyklopediia [Literary Encyclopedia]: in 2 voles.* Kyiv: VTs «Akademiia», vol. 1, s. 237.
- Kachurovsky, I., 2002. Hotychna literatura ta yii zhanry [Gothic Literature and its Genres].

- Suchasnist*, 5, s. 59-67. Kyiv.
- Kulakevych L., 2020. *Zhanrovi stratehii ukrainsko avantiurno-pryhodnytskoi prozy pershoi tretyny XX stolittia [Genre strategies of Ukrainian Adventure Prose of the first third of the 20th century]*. Dnipro: Svidler A. L.
- Limborsky, I., 1998. *Zakhidnoievropeiskyi hotychnyi roman i ukrainska literatura [Western European Gothic Novel and Ukrainian Literature]*. *Vsesvit*, 5–6, s. 157–162.
- Voytovych, V., 2005. *Ukrainska mifolohiia [Ukrainian Mythology]*. Kyiv: Lybid.

Стаття надійшла до редакції 12.12.2022.

A. Trofymenko

IMMANENT COMPONENTS OF THE HORROR GENRE IN UKRAINIAN LITERATURE

The genesis and genre system of Ukrainian horror literature have been analyzed in the present article. Studying the origins of the horror genre in literature, one can find the combination of mysticism, a specific emotional tonality (mysteriousness, fear of the unknown) and mythological images, which acquire new features in the course of literary development.

The dynamics of changes in the genre system of horror literature has been examined; the typological development of Ukrainian horror has been analyzed; the transformations of the established artistic matrix of horror literature and the mechanisms of preservation of genre memory have been traced. It has been proved that the presence of common genetic and typological genre features in different national literatures can be explained by the process of migration of plots, motifs and their variants. The genesis of the horror genre in the genre group of horror literature has been briefly presented; an attempt was made to systematize genre-forming elements. The peculiarity of horror as an artistic phenomenon that evolves from a stylistic technique to a genre has been demonstrated.

The nature of the complex polysemantic construct of the horror genre has been revealed. The set of analyses such as descriptive, typological, hermeneutic, cultural-historical, mythopoetic, psychoanalytical, bibliographical, comparative, philological, structuralist, and intertextual has been used for the interpretation of the horror genre. The process of the creation of the latter is described as a gradual crystallisation of a relatively stable artistic structure, which evolves throughout the interplay of stable (a particular kind of chronotype, stable functions of characters) and dynamic elements.

Key words: *genre, genre modification, horror, genre memory, genetic-typological evolution, genre system, popular literature.*

УДК 821.161.2-2.09:111.1

Т. О. Федик

ORCID 0000-0002-3673-7077

МЕМУАРНІ СТРУКТУРИ НАРАТИВУ В П'ЄСІ ТЕТЯНИ ІВАЩЕНКО «ТАЇНА БУТТЯ»

У статті проаналізовано особливості використання наративних структур спогаду в п'єсі Т. Іващенко «Таїна буття». Актуальність дослідження зумовлена популярністю жанру художньої біографії, яка породжена прагненням глибше переосмислити життя ключових культурних та історичних постатей і наявністю широкого спектру інструментів для реалізації цієї літературної репрезентації, а також достатньою впізнаваністю художньої інтерпретації життя Франка – п'єси «Таїна буття» Т. Іващенко серед дослідників біографічної драми та її унікальністю в конструюванні сюжету. Під час дослідження було з'ясовано зміст базової термінології – понять «нарація», «спогад-наратив», «залежність», «адиктивна поведінка», виокремлено хронотопні структури нарації, визначено єднальні елементи хронотопних структур – спогади-наративи, проаналізовано особливості спогадів-наративів у п'єсі як таких, що наскрізно містять маркери адикції.

***Ключові слова:** сучасна українська драматургія, нарація, спогад-наратив, адикція, адиктивна поведінка.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-194-201

Постановки проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Художнє переосмислення біографій стало трендом літератури кінця ХХ – початку ХХІ століть, що дало можливість реципієнтам «пізнавати одного генія через сприйняття іншого» (А. Багряна, Я. Верещак, В. Герасимчук та ін., 2015, с. 3). Прагнення глибше розкрити життя ключових культурних та історичних постатей і наявність широкого спектру засобів і прийомів для реалізації такого роду літературної репрезентації породжують цікавість до раніше осмислених життєписів. Таким чином, сучасна українська культура відзначається «перереформатуванням державницького та культурного пантеонів» (Бондарева, 2021, с. 243), що сприяє появі цілком нових художніх інтерпретацій біографій важливих постатей історії та культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зі зміною мотивації спостерігаємо зміщення основних векторів переосмислень біографії. Руйнування загальноприйнятих норм і канонів конструювання життєпису і тісне поєднання правди і вимислу – ключові ознаки художньої біографії ХХІ століття. Т. Черкашина відзначає нетиповість форми сучасних художніх інтерпретацій: «Все активніше йде гра формою художнього життєпису, який може поставати не лише у вигляді логічно-послідовного тексту з дотриманням чіткої хронології подій, а й у вигляді мозаїчного набору текстових блоків, що взаємодоповнюють та взаємоуточнюють один одного» (Черкашина, 2009, с. 191). Іманентною особливістю системи персонажів «нових» переосмислень є переплетення реальних осіб з вигаданими, при чому «справжній життєпис реальної особи стає ключем до розуміння мотивації дій та вчинків вигаданих персонажів» (Черкашина, 2009, с. 191). Окреслені ознаки значно розширюють межі «дозволеного», що сприяє зацікавленості авторів жанром художньої біографії, – і, як наслідок, спостерігаємо з'яву нових інтерпретацій незалежно від роду літератури.

Актуальність дослідження. Попри специфіку драми як роду літератури –

конденсованість змісту, який представлений діями актантів, і мінімізоване вираження авторської позиції, біографічний жанр проявився вповні і в сучасній українській драматургії. Актуальність і популярність цього жанру в Україні зумовлює вихід антології біографічної драми «Таїна буття», яка побачила світ за сприяння Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Однією з п'єс антології є «Таїна буття» Т. Іващенко, яку літературознавці розглядають переважно в контексті драматургічної біографістики (О. Бондарева «Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти»; Є. Васильєв «Епізодія і ліризація в сучасній драматургії (на матеріалі української біографічної драми)»; О. Цокол «Кардинальні та лояльні експерименти з жанровою фактурою драми 1990-х років»).

Такій увазі науковців п'єса завдячує самій постаті Івана Франка, чий життєпис активно популяризується. Його життя тільки за останні два десятиліття неодноразово привертало увагу дослідників. Так, вийшли книжки Т. Гундорової «Франко не/і Каменярь» (2006), Т. Салиги «Франко – каменярь» (2006), Р. Горака «Бажав я для скованих волі...» (2015), Н. Тихолоз і Б. Тихолоза «Франко від А до Я» (2016). Одна з останніх біографій Івана Франка – книжка С. Процюка «Руки і сльози» (2022). Перевагами художньої біографії є можливість представлення не лише документальних фактів життя письменника, а й репрезентація його психологічного портрету, тож С. Процюк у передмові стверджує, що мав на меті «створити велике панорамне полотно життя і творчості Франка, здійснити спробу його психічного портрету та розкрити психологічні особливості особистого і сімейного життя, а також презентувати трагізм його боротьби із хворобою останні вісім літ» (Процюк, 2022, с. 2). Лише восени 2022 року книжка «Руки і сльози» вийшла у видавництві «ToonDriveBook», а за її мотивами вже плануються зйомки багатосерійного фільму про Івана Франка.-

Тож, враховуючи актуальність жанру біографічної драми і достатню впізнаваність художньої інтерпретації життя Івана Франка серед дослідників біографічної драми, пропонуємо спостерегти специфіку конструювання сюжету і роль спогадів-нарративів у п'єсі «Таїна буття» Т. Іващенко.

Метою дослідження є аналіз особливостей нарративних структур спогаду в п'єсі «Таїна буття» Т. Іващенко.

Для досягнення поставленої мети були виконані такі **завдання дослідження**: з'ясовано зміст базової термінології – понять «нарація», «спогад-нарратив», «залежність», «адиктивна поведінка»; виокремлено хронотопні структури нарації; визначено єднальні елементи хронотопних структур – спогади-нарративи; проаналізовано особливості спогадів-нарративів у п'єсі як таких, що наскрізно містять маркери адикції.

Для реалізації окреслених завдань були використані такі **методи**, як біографічний – для розуміння більш широкого контексту перебігу подій п'єси, хронотопний і нарративний (уможливили роботу зі структурними компонентами п'єси) та елементи психологічного аналізу, за допомогою якого виявлено носія адикції. Методика проведеного дослідження враховувала і загальні алгоритми аналізу, передбачені цими методами, і особливості самого твору.

Виклад основного матеріалу.

Складна хронотопна структура п'єси потребує визначення основних складових і формулювання припущення щодо того, у який спосіб вони поєднані. Оскільки в основі такої гіпотези лежатиме теорія адикції, потрібно визначити основні ознаки цього психологічного феномена і виявити їх у кожній зі складових хронотопної структури п'єси. Ці ознаки можуть стосуватись різних етапів формування особистісної залежності, тому важливо зіставити їх зі змінами у свідомості персонажів і перебігом сюжету. Окремого аналізу потребує особливість цієї п'єси щодо відображення основних ознак адикції у спогадах-нарративах. Результати такого аналізу дадуть можливість зрештою підтвердити або спростувати висунуте припущення.

За основу в дослідженні беремо дефініцію, запропоновану Г. Принсом, який під «нарацією» розуміє «дискурсивне представлення однієї чи кількох подій» (Prince, 1988, р. 58). Науковець підкреслює унікальність нарації, оскільки вона дещо відмінна від опису або коментарів, проте часто містить у собі згадані елементи (Prince, 1988, р. 58). Спираючись на праці наратологів (G. Prince, G. Genette, W. Schmidt), зауважимо, що ключовою категорією явища нарації є поняття «позиція» (point of view), оскільки саме завдяки взаємодії (зіставленню і протиставленню) різних позицій визначається тісний зв'язок між різними рівнями художнього твору, зокрема фабульним, сюжетним, образним тощо.

Основою кожної біографічної драми є спогад або життєпис, яким самим власне притаманна форма нарації. Не зупиняючись на особливостях цих текстів, які для біографічної драми є свого роду прототекстами, зауважимо, що науковці послуговуються окремим терміном «спогад-нарратив», який буде доцільним і для нашого дослідження. У п'єсах спогади-нарративи виступають своєрідними фрагментарними вставками, порушуючи іманентну ознаку драми, яка полягає в переважанні діалогів. Здебільшого такі відступи введені у структуру п'єси з певною метою і виконують відповідні змістові функції. Тож перед драматургом постає виклик – перетворити дію в нарацію і при цьому зберегти іманентні ознаки драми як роду літератури. Однак у п'єсі «Таїна буття» Т. Іващенко читач стикається зі складнішою ситуацією, коли драматичне дійство насичується репліками-спогадами, які в сукупності організуються в самостійні спогади-нарративи. Для детального аналізу особливостей такого конструювання п'єси насамперед потрібно з'ясувати структуру її хронотопів, що дасть можливість локалізувати спогади-нарративи в часі і просторі відповідних нараторів.

У п'єсі Т. Іващенко «Таїна буття» тісно переплетені дві основних хронотопних структури: перша – Ольга Франко на схилі літ згадує молоді роки; друга – власне спогади жінки з моменту знайомства з Іваном Франком і загалом їхнє подружнє життя.

Наявність першої хронотопної лінії дає розуміння реципієнтам, що подружнє життя представлено крізь призму Ольги Франко. Це спомини літньої жінки, яка, зважаючи на досвід, вже по-іншому «споглядає» своє минуле, а значить, і ми отримуємо певною мірою суб'єктивне зображення їхнього подружнього життя. Осмислення жінкою свого життя відбувається практично перед її смертю. З одного боку, Ольга Франко згадує про свої недуги, з якими боролася впродовж життя: *«Я продовжувала слабувати на нерви. Потім хвороба почала прогресувати і я не змогла бути поруч з чоловіком, впродовж останніх років його життя»* (Іващенко, 2015, с. 194) та параліч рук Івана Франка, який зробив його немичним ще у зрілому віці: *«Він остаточно втратив змогу писати і навіть гортати сторінки»* (Іващенко, 2015, с. 194). Однак наприкінці п'єси наштовхуємось на згадку про смерть Ольги Рошкевич, яка відійшла в кращі світи майже на двадцять років пізніше за Івана Франка. Тож дія у першій хронотопній структурі зумовлена роздумами літньої вдови, яка аналізує зреалізованість у сімейному житті. Саме тому перша хронотопна структура репрезентована лише однією дійовою особою – Ольгою Франко.

Контраргументом щодо викривленої дійсності подружнього життя Ольгою Франко є друга хронотопна структура. На відміну від першої, у цій реальності перед реципієнтами постає сам Іван Франко зі своїми бажаннями, відчуттями, переживаннями, які інколи залишаються таємницею навіть для дружини: *«І несла мені була відірвати ноги від землі. Я розумів, що той крововилив кохання, який зараз розір'яв мене, потребує, щоб Целіна зараз же з'явилась»* (Іващенко, 2015, с. 183). Картина подружнього життя репрезентується двома «голосами», які поступово своїми діями створюють тогочасну реальність. Таким чином, активна дія обох персонажів сприяє формуванню безпосередньо довіри між дійовими особами і реципієнтами, оскільки об'єктивізує представлену реальність.

Тож, окреслені хронотопні структури взаємодоповнюють одна одну, тобто є

взаємозалежними, оскільки лише в симбіозі цілком розкривається задум художньої інтерпретації біографії Івана Франка.

Часова «прірва» у десятки років і просторова неузгодженість між хронотопними структурами долається завдяки введенню драматургією спогадів-нарративів, які уможливають «подорож» реципієнтів крізь роки разом з Ольгою Франко. У першій хронотопній структурі спогади-нарративи простежуємо лише на рівні однієї дійової особи – Ольги, оскільки в момент споминів жінка вже давно як овдовіла. У той час як у другій вони зреалізовані на рівні обох дійових осіб, що зумовлене активною дією в п'єсі кожного з подружжя. Отже, роль спогаду-нарративу як єднального компоненту двох хронотопних структур досить вагома, проте ми переконані, що уникнення змістової неузгодженості п'єси все ж таки досягається завдяки наявності не лише спогадів-нарративів, а й захованих у кожному з них глибинних сенсів, які «мігрують» з однієї структури в іншу. Припускаємо, що одним з таких єднальних елементів, який забезпечує існування п'єси як цілісного твору, є зображення почуттів Івана Франка до Целіни Журовської. Звичайна закоханість, за якою криється непросвітна залежність письменника, виступила єднальним елементом хронотопних структур цієї п'єси.

Теоретично основою для підтвердження запропонованої тези стали поняття «залежність» та «адиктивна поведінка». Унаслідок наявності великої кількості розвідок з різних галузей, присвячених явищу адикції, спостерігається варіативність значень згаданих понять. У дослідженні послуговуватимемось дефініцією, запропонованою А. Лембке, яка під «залежністю» розуміє «тривале й компульсивне споживання речовини чи нав'язливу поведінку попри згубні наслідки для себе й інших людей» (Лембке, 2021, с. 20). Щодо поняття «адиктивної поведінки», то найбільш вичерпне визначення у сфері гуманітаристики подає Ю. Железнякова: «Адиктивна поведінка – одна з форм деструктивної поведінки, яка виражається в прагненні до відходу від реальності шляхом зміни свого психічного стану за допомогою приймання деяких речовин чи постійної фіксації уваги на певних предметах або активностях (видах діяльності), що супроводжується розвитком інтенсивних емоцій. Цей процес настільки захоплює людину, що починає керувати її життям. Людина стає безпорадною перед своїми пристрастями. Вольові зусилля слабшають і не дають можливості протистояти адикції» (Железнякова, 2016). Іманентні ознаки, чинники і результати залежності – маркери, які цілком розкривають зміст окресленого явища.

Аналіз специфіки характеротворення дійових осіб у драматургічному творі, зокрема розкриття образу персонажа через його дії та вчинки, сприяв визначенню характерних ознак, які потенційно можуть бути зреалізовані в п'єсі: компульсивна поведінка, тривожність, заперечення, втрата відчуття реальності, створення альтернативної реальності. Таким чином, враховуючи іманентні ознаки адикції, пропонуємо поглянути крізь призму цього психологічного феномена на спогади-нарративи в п'єсі Т. Іващенко «Таїна буття».

Початок подружнього життя приємними спогадами закарбувався в пам'яті Ольги Франко. Закоханість окрилювала жінку, а слова чоловіка стали джерелом її щастя: *«Як я вас люблю, Олечко! Як гаряче бажаю я бачити Вас щасливою! Одного тільки боюсь – щоб не вбило мене це щастя»* (Іващенко, 2015, с. 171). Цей період тривав недовго. З часом Ольга помічає байдужість і відстороненість чоловіка, зануреність у себе, а на вияв своїх почуттів отримує однозначну та категоричну відповідь: *«Олю, напиши мені на папері все, що ти жадаєш почути. Я підпишусь. Перечитай і тишся... Не ображайся. Я доволі іронічний і стриманий у почуттях»* (Іващенко, 2015, с. 176). Різкі зміни в поведінці чоловіка викликають почуття розгубленості дружини: вона починає шукати причини в собі, проте його залежність починає поглинати все з більшою силою і він вирішує «відкритись» Ользі.

Іван Франко ухвалює рішення познайомити дружину з Целіною Журовською, коли

вже не сила приховувати власну зацікавленість цією персоною. Захопленість поштаркою одразу помічає Ольга, яка все ще сподівається пробудити почуття кохання до себе. Пригнічення і розібраність – емоції, які відчувала Ольга в той момент, були настільки сильними, що навіть на схилі літ вона пам'ятає найдрібніші деталі поведінки чоловіка під час того знайомства: *«Дивилася, як змінюються його очі, Він перетворювався на безжурного юнака, якого по життю веде блискавка пристрасті»* (Іващенко, 2015, с. 173). Унаслідок захопленості Івана Франка іншою жінкою будь-які почуття до дружини поступово згасають. Ольга обурена таким ставленням чоловіка: *«Ти мене не любиш. Ти взагалі не спроможний до сімейного життя. Тобі все байдуже...»* (Іващенко, 2015, с. 179). Психологічний стан адикта значно погіршується після поїздки в польське містечко – зустріч з об'єктом залежності не дала бажаних емоцій: *«У своєму щоденнику я б записала про приїзд Франка з Перемишля так: він приїхав знесиленим і не виявив навіть крихти радості при зустрічі»* (Іващенко, 2015, с. 184). Зовнішні прояви емоційної нестабільності стають все більш помітними: *«Франко став задумливим і ще більш похмурим»* (Іващенко, 2015, с. 185). Зрештою, звичайна закоханість перетворюється на одержимість, яка цілком поглинає письменника.

Тож, не дивно, що найпотужніший пласт маркерів міжособистісної адикції Івана Франка криється у спогадах-наративах самого письменника. Компульсивна поведінка, тривожність, втрата реальності та натомість творення альтернативної дійсності – ознаки залежності письменника, які яскраво простежуються у спогадах-наративах.

Найчастіше в тексті п'єси простежуються маркери компульсивної поведінки. Нав'язливі думки про об'єкт залежності спричиняли не лише постійні роздуми чоловіка про Целіну, він стає найчастішим відвідувачем пошти: *«Мене збуджували барви, що розквітали в душі при згадці про Целіну. Я часто навідувався на пошту. Спостерігав за нею, неначе за небесною кометою...»* (Іващенко, 2015, с. 180). З часом, здається, звичайні спостереження переходять у хворобливу ідею: письменнику-адикту не вистачало об'єкта залежності, тому він починає ледь не цілодобово стежити за Целіною: *«Я неначе осканенів: годинами простоював під її вікнами, аби вона лише підняла фіранку і я міг уклонитися їй...»* (Іващенко, 2015, с. 181). Одержимість поштаркою провокує компульсивне виявлення емоцій, що супроводжується неконтрольованими діями: *«Бігти, бігти за нею! Серце калатає в руках, в голові, в горлі! А ноги не відриваються від землі. Усе, що боліло мені ці роки, нестримним потоком відчаю вилилось на палаючий мозок! Бігти! Бігти за нею!»* (Іващенко, 2015, с. 183). Агресивні дії зумовлені потребою перебування постійно біля об'єкта залежності. Нав'язлива ідеалізація жінки-мрії перед суспільством, зокрема дружиною: *«Целіна Журовська. Подивись, як погордо вона тримає голову! Її волосся надзвичайного кольору, попелясте»* (Іващенко, 2015, с. 173). Маркери-компульсії криються переважно в окличних «обірваних» реченнях, які перенасичені дієслівними лексемами.

Через неможливість щодня бачити Целіну, адикт все частіше відчуває тривожність: *«Вона несподівано зникла зі Львова. <...> Душа моя раптом опинилась у пустелі. Яскраві кольори моїх снів змінилися на чорні жахіття. Я прокидався з тяжким відчуттям: життя моє скінчилось, навкруги порожнеча»* (Іващенко, 2015, с. 181). Він гостро переживав відсутність живлення своєї міжособистісної залежності. Час від часу Івана Франка відволікали редакторська робота і боротьба за майбутнє України, проте як тільки він згадував переїзд Целіни, знову починали переважати депресивні настрої: *«Ця звістка наче кривава заграва маркує мою душу. Серце квилить пораним птахом»* (Іващенко, 2015, с. 188). Тривожність адикта досягається розгорнутими описами відчуттів адикта, а використання негативно забарвлених лексем виконують роль одночасно нагнітання і підсилення його депресивного стану.

Нестабільний психологічний стан адикта, спричинений безперервними думками про об'єкт залежності, зумовлює втрату відчуття реальності: *«І ось вже збурений потік*

пристрастей позбавив мене поміркованості» (Іващенко, 2015, с. 188). Здоровий глузд залишає Івана, а в голові думки лише про жінку-мрію: *«На вулиці майже в кожній жінці мені ввижалася Целіна. Я втомився від своїх візій. І страхався, що назву дружину її ім'ям»* (Іващенко, 2015, с. 182). Безсилля бере верх над адиктом, оскільки чоловікові не стає сил відокремлювати марення від дійсності: *«Я повернувся до Львова з хворими нервами. Мої вірші народжувались хворими і безнадійно зболеними»* (Іващенко, 2015, с. 182). Увиразнення втрати відчуття реальності досягається завдяки застосуванню прийому галюцинації.

Унаслідок руйнування межі між мареннями і реальністю відбувається творення альтернативної дійсності. Побачивши поштарку, письменник-адикт одразу проєктує їхні спільні дії на кілька хвилин вперед, реалізуючи при цьому усі потаємні бажання: *«Я подумки повернув Целіну до себе назустріч. <...> Я беру її за руку, і ми йдемо знайомими вулицями Перемишля, ніжно торкаючись пальцями»* (Іващенко, 2015, с. 183). Така дійсність більше до вподоби Івану Франку, тому «повернення» до жорстокої реальності, зазвичай, супроводжуються різкими змінами настрою: *«Майже безтямно обвів вулицю очима. Не збагну – де я? Як втомився я від свого марення! Час зрозуміти – це не здійсниться ніколи! На цій вулиці я пережив мрію, сон посеред білої днини»* (Іващенко, 2015, с. 184). Маркери описаної іманентної ознаки залежності реалізуються переважно через прийом марення, а також інколи завдяки риторичним запитанням й окличним реченням. Тож у нашому випадку саме адикція наскрізно пронизує спогади-наративи та є унікальним об'єднавчим чинником хронотопних структур у цій п'єсі.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, драматургічний твір Т. Іващенко «Таїна буття» відзначається наявністю двох хронотопних структур, які розвиваються паралельно упродовж усієї п'єси: перша – Ольга Франко на схилі літ згадує молоді роки; друга – власне спогади жінки з моменту знайомства з Іваном Франком і загалом їхнє подружнє життя. Різниця в часі та просторі, яка є досить значною у двох хронотопних структурах, долається не лише завдяки наявності спогадів-наративів, а закладеного в них наскрізного сенсу – адикції Івана Франка.

Маркери міжособистісної залежності Івана Франка криються у спогадах-наративах самого письменника і його дружини. Більшість іманентних ознак – компульсивна поведінка, тривожність і частково творення альтернативної дійсності, закладені на лексичному і стилістичному рівнях, а саме реалізуються через перенасичення мовлення адикта специфічною лексикою та наявністю в ньому великої кількості окличних неповних речень, риторичних запитань. Своєрідним інструментом оприявлення ознак адикції – втрати відчуття реальності і творення альтернативної дійсності – є прийом галюцинації і марення. Саме вони є ключовими на завершальному етапі формування образу письменника-адикта. Таким чином, міжособистісна залежність наскрізно пронизує спогади-наративи та виступає тим єднальним елементом, завдяки якому п'єса сприймається як цілісний твір.

Зважаючи на результати досліджень, у перспективі плануємо поширювати апробовану методіку аналізу на інші біографічні п'єси, з метою виявлення можливих сенсів, що уможливить виокремити цілий ряд єднальних елементів і класифікувати їх.

Бібліографічний список

- Багряна, А., Верещак, Я., Герасимчук, В. та ін., 2015. *Таїна буття. Біографічна драма. Антологія*. Світ Знань.
- Бондарева, О. Є., 2021. Драматургічна антологія біографічних п'єс «Таїна буття» та її культурні контексти. *Українська біографістика*, 21, с. 242–263.
- Железнякова, Ю. В., 2016. Основні характеристики адиктивної поведінки. *Теорія і практика сучасної психології*, 2, с. 4–8.
- Іващенко, Т., 2015. Таїна буття. В: *Таїна буття: Біографічна драма. Антологія*. К.:

Видавництво «Світ Знань», с. 165–194.

Лембке, А., 2021. *Дофамінове покоління*. Перекладач Н. Яцюк. Видавництво: Лабораторія. Процюк, С., 2022. *Руки і сльози*. К.: Видавництво Холодкевича «ТунДрайв».

Черкашина, Т. Ю., 2009. Художня біографія: термінологічний аспект. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Сер. Філологічні науки*, 1(164), с. 191–199.

Prince, G. A., 1988. *Dictionary of Narratology*. Andershot (Hants).

References

Bahryana, A., Vereshchak, Y., Herasymchuk, V. etc., 2015. *Tayina buttya. Biohrafichna drama. Antolohiya*. [The secret of being. Biographical drama. Anthology]. К.: Vydavnytstvo «Svit Znan» (in Ukrainian).

Bondareva, O. Y., 2021. Dramaturhichna antolohiia biohrafichnykh pies «Taina buttia» ta yii kulturni konteksty. [A dramaturgical anthology of biographical plays «The Secret of Being» and its cultural contexts]. *Ukrainska biohrafistyka*, 21, pp. 242–263. (in Ukrainian).

Cherkashyna, T. Y., 2009. Khudozhnia biohrafii: terminolohichni aspekt. [Artistic biography: terminological aspect]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu im. T. Shevchenka. Ser. Filolohichni nauky*, 1(164), pp. 191–199. (in Ukrainian).

Ivashchenko, T., 2015. Taina buttia. In: *Taina buttia: Biohrafichna drama. Antolohiia* [The secret of being. Biographical drama. Anthology]. К.: Vydavnytstvo «Svit Znan», s. 165–194. (in Ukrainian).

Lembke, A. (2021). *Dofaminove pokolinnia* [Dopamine nation]. Translated N. Yatsiuk. Vydavnytstvo: Laboratoriia. (in Ukrainian).

Prince, G. A., 1988. *Dictionary of Narratology*. Andershot (Hants).

Protsiuk, S., 2022. *Ruky i slozy*. [Hands and tears]. К.: Vydavnytstvo Kholodkevycha «TunDraiv». (in Ukrainian).

Zhelezniakova, Yu., 2016. Osnovni kharakterystyky adyktivnoi povedinky [The main characteristics of addictive behavior]. *Teoriia i praktyka suchasnoi psykholohii*, 2, pp. 4–8.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2022.

T. Fedyk

MEMOIR STRUCTURES OF THE NARRATIVE IN THE PLAY TETYANA IVASHENKO «THE MYSTERY OF BEING»

The article analyzes the peculiarities of the use of narrative structures of memory in T. Ivashchenko's play «The Secret of Being». The relevance of the study is determined by the popularity of the genre of artistic biography, which is drawn from the desire to deeply rethink the lives of key cultural and historical figures and the availability of a wide range of tools for this literary representation. Also, the play «The Secret of Being» is interesting for researchers of biographical drama due to the peculiar construction of the plot.

During the research, first and foremost, the content of the basic terminology was clarified - the concepts of «narrative», «memories-narrative», «dependency», «addictive behavior». Secondly, the chronotopic structures of the narrative were distinguished. Then, the connecting elements of the chronotopic structures – memories-narratives were determined, and the features of memories were analyzed – narratives as which containing markers of addiction.

In T. Ivashchenko's play «The Secret of Being» two chronotopic structures are closely intertwined: the first – Olha Franko recalls her youth at the end of her life; the second – the

actual memories of the woman from the moment she met Ivan Franko and their married life in general.

The difference in time and space, which is quite significant in chronotopic structures, is overcoming not only due to the presence of memories-narratives but also due to the inherent meaning - addiction.

Most of the immanent signs of addiction – compulsive behavior, anxiety, and partial creation of an alternative reality – are realized in the text of the play at the lexical and stylistic levels. A specific tool for manifesting the other two – the loss of the sense of reality and the creation of an alternative reality – is the reception of hallucinations and delusions. Thus, interpersonal dependence pervades the memories-narratives and acts as the unifying element, thanks to which the play is perceived as a complete work.

Taking into account the results of the research, it is worth extending the proven methodology of analysis to other biographical plays, intending to identify a number of possible meanings that can serve as a connecting element.

Key words: *modern Ukrainian drama, narration, memory-narrative, addiction, addictive behavior.*

УДК 821.111(73)

С. О. Чернишова

ORCID 0000-0003-0284-2001

(ІМ)МІГРАЦІЯ ТА ЇЖА У РОМАНІ Ч. Н. ЕДІЧІ «АМЕРИКАНА»

У статті проаналізовано взаємозв'язок між їжею та (ім)міграцією у романі Ч. Н. Едічі «Американа» (2013). Зокрема, осмислюються варіанти оприсутнення ідентичності іммігрантів через гастрономічний код, взаємозв'язок їжі і глобалізаційних процесів, а також класової приналежності та культури споживання їжі. Сюжет роману зосереджений на долі двох молодих нігерійців, які вирішили емігрувати до США та Великої Британії. Проте з часом обоє повертаються назад на батьківщину. Опис приготування і споживання їжі наявний при змалюванні життя персонажів у Нігерії, далі під час їхнього перебування у США чи Великій Британії, і згодом після повернення назад на батьківщину. Зміни в ідентичності персонажів передані через зображення ставлення до смаків, рецептів приготування та страв. Через дискурс їжі досягається відмінність між представниками різних культурних, расових та національних груп, а також готовність чи навпаки небажання іммігрантів асимілюватися з домінантною групою.

Тісний зв'язок між ідентичністю і їжею не виключає змін, які особливо відчутні у процесі мобільності людських мас. Трансформації властиві як індивідуальним та колективним ідентичностям, які не замкнуті, а відкриті до нового досвіду, так і національним кухням. Зміни в приготуванні страв та раціонів харчування сигналізують про залучення гастрономічних уподобань країни поселення. З іншого ж боку, самі ці країни змінюють свої кулінарні традиції через відкриття смаків іммігрантів.

Ключові слова: імміграція, ідентичність, їжа, Ч. Н. Едічі, роман «Американа».

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-202-213

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Фокус цього дослідження зосереджений на вивченні взаємозв'язку між їжею та (ім)міграцією у романі Ч. Н. Едічі «Американа» (2013). Зокрема, мова йтиме про оприсутнення ідентичності іммігрантів через гастрономічний код, про взаємозв'язок їжі та глобалізаційних процесів, а також про класову приналежність та культуру споживання їжі. Як зазначає Шарлотта Бойс, «семіотика споживання, тобто що і як їдять персонажі художніх текстів, дає нам (читачам – С. Ч.) змогу зрозуміти індивідуальні і колективні ідентичності» (Боусе, 2017, с. 250). Ґрунтуючись на літературних творах ХХ–ХХІ століть, науковиця доходить висновку, що споживання їжі й гостина функціонують як шлях формування спільноти. Загалом увага до кухонного дискурсу у художніх текстах інтенсифікувалася у літературознавстві та культурології з кінця минулого століття. Тут варто згадати такі праці, як: «На кухні з Шекспіром» (2008), «Обід з містером Дарсі» (2013), «Літературні гостини: рецепти з творів класичної літератури» (2005), «Літературні гостини: рецепти з романів, поезії та драматургії» (2015), «Фікційні страви: альбом найбільш відомих блюд у художній літературі» (2014). Назви цих досліджень засвідчують про зацікавленість як безпосередньо гастрономічними кодами різних епох, так і їх співвіднесеністю з різними історичними, економічними і культурними реаліями. Ш. Бойс та Джоан Фіцпатрік розвивають думку Метта Вотсона, який стверджує, що «матеріальність їжі стає матеріальністю нас самих» (Watson, 2013, с. 130). Наші гастрономічні уподобання, пишуть далі зазначені дослідниці, імплікують нашу суб'єктність, а також особливості

фізичної та психологічної єдності індивідуума (Boyce & Fitzpatrick, 2017, с. 293). Перед цим значення гастрономічного коду у полі культури осмислював Р. Барт у праці «Щодо психосоціології споживання їжі» (Barthes, 1997[1961]), де зазначав, що «кожна страва позначає ситуацію й інформує про її зміст» (Barthes, 1997[1961], с. 21). Далі дослідник наголошував, що їжа сигніфікує соціокультурну приналежність людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному світі важливою проблемою для осмислення є стирання національних кордонів і водночас збереження національної самобутності, зокрема і через код їжі. Незважаючи на те, що глобалізація та її вплив на локальні культури ще від середини ХХ століття привертала увагу дослідників (Appadurai, 1996, 2001), все ж такий вагомий аспект, як їжа, залишався донедавна малодослідженим. Сьогодні у полі зору науковців, які розпрацьовують взаємозв'язок глобалізації та їжі, перебувають проблеми виробництва їжі та її споживання. Наприкінці минулого століття опублікована низка досліджень (див.: Bonanno et al. (eds.), 1994; Goodman and Watts (eds.), 1997; Friedmann and McMichael, 1989), що зосереджені на тих складностях, які переживає сільське господарство і гастрономічна культура під впливом глобалізації. Йдеться про нові підходи до виробництва і розподілу продуктів харчування, а також про глобальний продуктивний режим, що охоплює стандартизоване планування, вирощування та продаж сільськогосподарської продукції.

У центрі уваги дослідників міжнародні корпорації та відомі мережі харчування, які кардинально змінюють ринок продукції, традиції національної кухні (див.: Banaji, 1997; Hernández, Borrego and Quintanal, 2021) і правила гостинності. Найпоказовіша у цьому плані мережа ресторанів швидкого харчування «Макдональдз». Ще наприкінці минулого століття Джордж Рітцер (Ritzer, 1993) підсумував загальноприйнятту думку про те, що макдональдизація це одна з форм культурного імперіалізму. Дослідники беруть до уваги зміни в культурі споживання їжі, в кулінарних рецептах та в самому раціоні, які настають із приходом глобального капіталу (див.: Gupta, 2003; Friedmann and McMichael, 1989; Marsden, 2000; Lyson and Raymer, 2000). Глобалізація у сфері їжі сприймається радше негативно, аніж позитивно (Beardsworth and Keil, 1997; Lentz (ed.), 1999; Arce, 2000). Досить часто її пов'язують із проблемою зайвої ваги та різних захворювань, що сьогодні охоплюють більшу частину світу (Brownell, 2004; Culhane, 2004; Nestle, 2002; Tillotson, 2004). Натомість інші науковці (див.: Watson (ed.), 1997; Lozada, 2000; Miller, 1998; Roseberry, 1996) наголошують на тому, що великі мережі харчування враховують національний колорит і, таким чином, символізують поєднання глобального і місцевого. У цьому контексті Еріберто Лозада наголошує: «Хоча сьогодні маємо багато очевидних ознак гомогенізації у зв'язку із інтегрованою глобальною системою виробництва і споживання, все ж помітне також і драматичне розширення партикуляризму у зв'язку з все частішим прагненням до автентичної культурної ідентичності. Цей партикуляризм підтримується міжнародними корпораціями через пристосування до життя місцевих спільнот та суспільних змін у них» (Lozada, 2000, с. 114).

Контрдискурсом до глобалізації, зокрема у сфері їжі, є переконаність у тісному зв'язку між національною кухнею й національною ідентичністю (Appadurai, 1988), між ідентичністю та їжею (MacClancy, 2004). Водночас як самі ідентичності, що перебувають у постійному процесі формування та переформулювання, так і гастрономічні смаки зазнають змін через інтенсивні подорожі та рух населення, що властиві сучасному світові (дет. про це див. Clifford, 1997). Ідентичність та їжа, контекстуалізовані у міграційний дискурс, оприсутнюють як складнощі адаптації іммігрантів до реалій нової країни поселення, так і особливості їхнього сприйняття місцевими жителями. Як зазначає М. Шимчишин: «Утім, трагічний досвід розриву з обжитим місцем поступово компенсується процесами одомашнення нового локусу. З часом нове місце поселення набуває рис закарбованого в уяві полишеного місця, наповнюється дрібними, але важливими пожитками з минулого, рослинами, насіння яких зберігалось у вузликах, запахами

приправ, що неодмінно везли з собою вигнанці, побутовими речами та сакральними оберегами» (Шимчишин, 2021, с. 47). У міграційних романах їжа і її споживання посідають важливе місце, хоча їхнє науково-теоретичне осмислення має спорадичний характер.

Актуальність дослідження. Якщо взяти до уваги тексти про міграцію та переселення, то впадає у вічі те, що часто смаки покинутої батьківщини стають основою для єднання чужинців. Відтак їжа забезпечує історичну тяглість окремої колективності, її самовизначення. Алан Беардсворт і Тереза Кейл стверджують, що етнічна їжа «зберігає свій потенціал серед маргінальних груп впродовж кількох поколінь після їхньої сепарації від рідної культури» (Beardsworth and Keil, 1997, с. 53). Так само Ричард Распа пояснює, що «приготування та споживання етнічної їжі дає змогу учасникам відтворити свою етнічну ідентичність, підтримувати традиції і забезпечувати зв'язок з родиною» (Raspa, 1984, с. 193). Крім того, туга за звичними наїдками акумулює і виражає меланхолію за втраченим простором. Варто наголосити, що тісний зв'язок між ідентичністю і їжею не виключає змін, які особливо відчутні у процесі мобільності людських мас. Трансформації властиві як індивідуальним та колективним ідентичностям, які не замкнуті, а відкриті до нового досвіду, так і національним кухням. Зміни в приготуванні страв та раціонів харчування сигналізують про залучення гастрономічних уподобань країни поселення. З іншого ж боку, самі країни поселення теж змінюють свої кулінарні традиції через відкриття смаків іммігрантів. З цього приводу Ш. Бойс пише: «...постколоніальні письменники такі, як: Салман Рушді, Андреа Леві, Зеді Сміт та Моніка Алі дестабілізують ідею того, що харчування функціонує як надійний маркер раси, національності чи етнічності. Натомість вони звертають увагу на те, що з часом традиційні кухні були імпортовані, гібридизовані і поглинуті країнами поселення» (Boose, 2017, с. 250).

Мета статті – проаналізувати роман Чімаманди Нгозі Едічі «Американа» з перспективи використання у ньому їжі як маркера іммігрантської ідентичності, а також як сигніфікатора впливу глобалізації на національні кухні.

Завдання дослідження виявити точки перетину між міграцією і їжею, між класом та способом харчування, між глобалізацією та їжею у творі «Американа».

Виклад основного матеріалу.

Роман нігерійсько-американської письменниці Чімаманди Нгозі Едічі «Американа» (2013) охоплює низку складних проблем сучасного світу, серед яких: міграція та глобалізація, знедоленість африканських країн, нещадна експлуатація їхніх природних ресурсів, расова дискримінація та багато інших. Значне місце у творі посідає тема їжі, здорового харчування, кулінарних смаків, впливу глобалізації на національну кухню. Сюжет роману зосереджений на долі двох молодих нігерійців, які вирішили емігрувати до США та Великої Британії. Проте з часом обоє повертаються назад на батьківщину. Опис приготування і споживання їжі наявний при змалюванні життя персонажів у Нігерії, далі під час їхнього перебування у США чи Великій Британії і згодом після повернення назад, на батьківщину. Зміни в ідентичності персонажів передані через зображення ставлення до смаків, рецептів приготування та страв. Через дискурс їжі досягається відмінність між представниками різних культурних, расових та національних груп, а також готовність чи навпаки небажання іммігрантів асимілюватися з домінантною групою.

Їжа стає одним із моментів відкриття Нового світу головною героїнею роману «Американа» – Іфемелу. Уже першого ранку після її приїзду до Нью-Йорку маленький племінник попросив її приготувати хот-дог. Важливо, що для Іфемелу назва страви прозвучала досить дивно і звідси, доводиться зробити висновок, що Нігерія, яку вона покинула, ще не зазнала впливу американського фаст-фуду. Дівчина дізнається з інструкцій дитини, що, виявляється, сосиску потрібно не смажити, а варити. Натомість вона готує усе як в Нігерії: підсмажує ковбасу на олії і тим псує смак сніданку. Після цього Іфемелу уже дотримується інструкцій хлопчика, як приготувати ще одну дивину:

канапку з арахісовою пастою та варенням. Її перше літо в Америці стає відкриттям американського смаку: гамбургерів із Макдональдзу, лавашів із різною начинкою та фруктів без смаку. Друзі Іфемелу зауважують, що їй слід відмовитися від звичок у їжі. Дівчина шокована студентським життям, де переважно харчуються піцями та напівфабрикатами. Вона пригадує смачні походи в ресторани під час студентського життя на батьківщині.

Через їжу розкривається для іммігрантки не лише життя у новій країні, вона також дізнається, як місцеві мешканці сприймають її батьківщину. Очевидно, що уявлення американців про Африку сформовані тим дискурсом, який називають «Чорним континентом». Більшість нових знайомих Іфемелу переконані, що образи Африки, описані білими письменниками, насправді існують і до сьогодні. Тому приїжджих з Африки розпитують про дивні звичаї, про племінне життя, про дику природу. В уяві західного суб'єкта «Чорний континент» і далі залишається застиглим у часі і цивілізаційні зміни його не торкаються. Щодо їжі, то американці переконані, що вона там здорова і лише корисна. Одна з героїнь роману звертається до Іфемелу: «Напевно, вдома ти їла лише прекрасну здорову органічну їжу і овочі, але тут (в США – С. Ч.) все по-іншому» (Adichie, 2013, с. 182). Таке переконання пов'язане зі стереотипом Африки як все ще закостенілої у часі та поступі.

Актуальності набуває також тілесність і тіло як маркери глобалізаційної культури, що пропагує певні людські фізичні форми (див. Kulick and Meneley, 2005). Наприклад, стрімке поширення комерційних програм дієт, які становлять частину глобальної культури тіла. Рекламна індустрія пропагує худі тіла, що своєю чергою спричинює панічне захоплення різними типами курсів здорового харчування і одержимість схуднути. Так, у романі «Американка», коли Іфемелу вперше після довгої розлуки зустрічає подругу в США, то її вражає надмірна худорлявість Гініки. Тут же новоприбула нігерійка дізнається: «Знаєш що, я (Гініка – С. Ч.) почала втрачати вагу щойно прибула до США? Я ледь не захворіла на анорексію. В школі мене прозвали Свинкою. Коли у нас в Нігерії хтось каже, що ти змарніла, то це щось погане. Натомість тут, коли кажуть, що ти схудла, то треба подякувати» (Adichie, 2013, с. 152).

Водночас обсесія худим тілом, як радше примха чи стандарт західного світу, що захлинається від надуживання їжі, протиставляється ситуації у бідних країнах Африки, де люди страждають від голоду. Одного дня господиня Іфемелу принесла їй світлину із журналу, на обкладинці якого худа селебрیتی оточена бідними худими дітьми в якомусь африканському поселенні. Якщо для багатой американки це свідчення щедрості і підтримки з боку відомої співвітчизниці, то для Іфемелу, яка розуміє контекст чи ауру, де зроблена фотографія, це гіркі будні: «Так, вона (відома особа – С. Ч.) така ж суха, як і діти, лише для неї це – вибір, а для них – реальність життя» (Adichie, 2013, с. 200).

Їжа, здорове харчування тісно пов'язані і з матеріальним становищем. Відповідно, класова приналежність посідає вагоме місце у дослідженнях про їжу. Увагу привертають питання споживання як задоволення та корисної екологічно чистої їжі, що доступні лише забезпеченим верствам населення. У цьому контексті харчування є маркером не так етнічної чи національної ідентичності, як класової (дет. див. Onozaka, Nurse and McFadden, 2010; McCluskey and Loureiro, 2003; Hughner, McDonagh, Prothero, Shultz, and Stanton, 2007; Roseberry, 1996). Як підсумовує Вільям Розберрі, часто споживання їжі пов'язане із бажанням продемонструвати свою класову приналежність і соціальний статус. «Наші рішення, коли ми обираємо білий хліб чи мультизерновий, органічне м'ясо чи промислове неорганічне, домашнє печиво чи з кондитерської значною мірою залежать від статусу, ідентичності і купівельної спроможності... Споживання їжі це – соціальний акт, а отже, що ви їсте і з ким ви їсте позначає вашу особистість (або ж ким ви хочете бути в очах інших) і увиразнює ваш статус» (Roseberry, 1996, с. 5). Купівельну спроможність як маркер класової приналежності описав ще у 1899 році Т. Веблен (Veblen,

1899[1912]).

У романі Ч. Едічі описує різницю між продуктами для різних верств. Одного разу Іфемелу принесла апельсини і пригостила ними хлопчика, за яким доглядала. Дитина була здивована, що апельсини мають зернятка: «Усе життя він їв апельсини з бездоганною шкіркою і без зернят, і на восьмому році життя він і не підозрював, що існує така штука, як апельсини із зернятами» (Adichie, 2013, с. 203–204).

Класове маркування простору у творі «Американка» відбувається через гастрономічний код. У заможному Принстоні головна героїня прочитує класову приналежність його жителів: «У Принстоні не було запахів. Вона любила глибоко дихати тут. Вона любила спостерігати за місцевими жителями, які із завбачливою люб'язністю їздили за кермом і паркували свої автомобілі останніх моделей біля магазину з органічною їжею на вулиці Нассау або біля суши-ресторанів, або біля крамниць, де продавали п'ятдесят смаків морозива, серед яких був і пекучий червоний перець, або ж біля поштового відділення, де персонал вклонявся їм ще при вході» (Adichie, 2013, с. 3). Простір Принстона контрастує з бідним Трентоном, де повсюди графіті, убогі будинки, чорні мігранти із Західної Африки, салони, де заплітають африканські косички, дешеві китайські ресторани, крамниці, де продають лотерейні квитки. Іфемелу почувається напружено і її відчуття настороженості сигналізують, що бідний простір африканських іммігрантів, які ледве зводять кінці з кінцями, сприймається нею як чужий. Щойно увійшовши до перукарні, дівчина тут же витягує книжку і починає читати. Ця дія експлікує її бажання відмежуватися від убогого расового локусу. Натомість чорношкірі майстрині у салоні прийняли нігерійку за «свою». В одній з наративних ситуацій оповідачка зауважує: «Вони (перукарниці – С. Ч.) сподівалися, що у цьому спільному просторі африканськості, вона (Іфемелу – С. Ч.) підтримає їх, але дівчина нічого не сказала, а просто перегорнула сторінку роману, який читала» (Adichie, 2013, с. 126).

У перукарні Іфемелу відсторонюється від чорношкірих не лише через читання книжки, а й через їжу. Коли дівчата замовляють фаст-фуд (курячі крильця, гостру курку) з їдальні швидкого харчування, то головна героїня відмовляється від цих нездорових найдків і витягує батончик граноли, «органічний, цільнозерновий зі справжніми фруктами» (Adichie, 2013, с. 47). Це, звичайно, вражає працівниць. Адже спочатку через колір шкіри вони приймають її як одну із них і сподіваються, що вона розділить з ними замовлені найдки. Нездорова їжа та тіло з надмірною вагою стали сьогодні непрямими ознаками бідного класу. Бен Лернер у творі «10:04» стверджує, що «цукровані газовані напої та смажена промислова курятина» функціонують як невербальні маркери соціально упосліджених верств (див. Lerner, 2014, с. 97–98).

У романі Ч. Н. Едічі недоступність до здорового харчування пов'язана з бідністю чорношкірих американців. Тому надмірна вага стає їхньою іманентною ознакою. Іфемелу пригадує, коли вона їздила до своєї тітки на метро: «... її вражало те, що майже усі худі білі люди виходили на Мангеттені, до Брукліна їхали лише чорні і товсті. Але тоді вона називала їх «великими», бо перше, що навчила її подруга Гініка, це те, що в Америці «товстий» це образливе слово. Воно не просто описує людину як «низький» чи «високий», а містить оціночне судження подібно до «дурнуватий» чи «байстрюк»» (Adichie, 2013, с. 6).

Цікаво зауважити, що табуйоване і політнекоректне слово повертається до неї після тринадцяти років життя у США. Одного разу у супермаркеті, коли Іфемелу купувала чіпси, чоловік у черзі зауважив: «Товстим людям не слід їсти таку їжу» (Adichie, 2013, с. 6). Дівчина не образилася, а прийшла додому і глянула правді у вічі. Дійсно, вона набрала вагу. Цей момент став важливим для її несподіваного усвідомлення, що насправді вона заїдає свій стрес, свій жаль за батьківщиною, що вже віддавна лежав каменем на її душі: «Він (камінь – С. Ч.) приніс із собою несформовану печаль, безформні бажання, якісь уявні відблиски чужих життів, які вона могла б прожити, і зрештою усе це вилилося у

невимовну тугу за покинутим домом» (Adichie, 2013, с. 7). Подібну ситуацію компенсації втрати батьківщини прочитуємо, коли інший головний персонаж Обінзі зустрічається зі своєю співвітчизницею в Лондоні. Оджіго бігає від однієї програми схуднення до іншої, але при цьому таємно поїдає шоколадні батончики. Одного разу вона зізнається: «Я більше не піду туди. Вони поведуться з тобою, наче у тебе щось з головою. Я їм кажу, що не маю жодних психологічних проблем, всього-на-всього люблю поїсти. Але упевнена у своїй правоті жінка розказує мені про те, що я щось пригнічую у собі. Дурня. Ці білі люди думають, що кожен має проблеми з головою» (Adichie, 2013, с. 302).

З іншого боку тіло, що не відповідає нормам, інтерпретується як форма протесту, як спосіб самовираження бунту проти домінуючих смаків. Поки Іфемелу очікує на зупинці у Трентоні, то спостерігає за повною жінкою, яка веде підлітків на екскурсію: «На платформі були люди втричі повніші за неї (Іфемелу – С. Ч.) і вона із захопленням спостерігала за однією з них, за жінкою у дуже короткій спідниці. Не проблема, подумала вона, показати худі ноги у міні-спідниці. Жодного напруження, безпечно і легко виставляти ноги, схвалені світом. А от вчинок повної жінки полягав у спокійному переконанні у своїй правоті, яке людина зробила для себе, але яке інші не можуть зрозуміти» (Adichie, 2013, с. 7).

Важливо зауважити, якщо в США стандарт худого тіла – це ознака здорового і, відповідно, доступного переважно багатим людям способу життя, то в Нігерії повнота, особливо чоловічого тіла, засвідчує статусність і достаток. Обінзі зізнається Іфемелу про їхніх спільних знайомих: «Коли я повернувся назад (з Великої Британії – С. Ч.), то був вражений, як швидко мої друзі набрали вагу і великі пивні животи. Я здивувався, що ж таке трапилося? І тоді зрозумів, що це наш новий середній клас, який створила демократія. Вони мають добрі зарплати і можуть дозволити собі пити багато пива і їсти у громадських місцях, а тут це означає переважно курятину і чіпси. Отож вони і пухнуть» (Adichie, 2013, с. 531). Як видно з цього роздуму, ті стандарти харчування, яких вже остерігаються багаті як таких, що шкідливі для людини, все ще поширені серед заможних людей у Нігерії.

Іншою складовою дискурсу їжі у романі Ч. Н. Едічі є «рідна їжа» (soul food). Одного разу співвітчизник Ілоба запросив Обінзі в гості. Коли останній побачив на столі африканські смажені смаколики «чін-чін», то з ним трапився флеш-бек: «Це викликало гіркий спогад в Обізі, цей ритуал гостинності. Йому пригадалося, як він їздив із матір'ю у село на Різдво, де тітки завжди пригощали його повними тарелями з чін-чіном» (Adichie, 2013, с. 309). Та сама ностальгія за етнічною їжею пронизує і перші місяці повернення Іфемелу назад у Нігерію. Коли після довгої розлуки вона приходить в гості до подруги Раньйонудо і та пропонує їй обрати між апельсиновим соком і мальтом (безалкогольним пивом), то Іфемелу радісно вигукує: «Мальт! Я вип'ю цей напій до краплини у Нігерії. Я купувала його в іспанському супермаркеті в Балтиморі, але це не той смак» (Adichie, 2013, с. 479). Ті ж самі почуття переповнюють головну героїню, коли вона приходить додому і мама подає своє рагу, на якому «шар олії вкриває тушені помідори» (Adichie, 2013, с. 488).

З іншого боку, гібридна ідентичність Іфемелу, після років життя у США, прописана через змішані гастрономічні смаки: «Їй подобалося насолоджуватися їжею, за якою вона сумувала усі ці роки закордоном, джолоф рис із великою кількістю жиру, смажені банани, варений ямс, але вона вже також тужила за тим, що їла в Америці, навіть за кіноа, яку готував Блейн за своїм рецептом, з фетою і помідорами» (Adichie, 2013, с. 503). Всотування смаків Америки і насолода від страв, що знайомі з дитинства позначають не лише новий тип ідентичності, а й відкритість до світу і готовність до поглинання його відмінностей. При цьому маємо і збереження початкової самості. Важливо додати, що сумує головна героїня не за стереотипними американськими наїдками (наприклад, гамбургери, хот-доги чи смажені курячі крильця), а за так званою «здоровою їжею», яка

маркує середній чи багатий клас.

В очах нігерійців Іфемелу мала б швидше вподобати і дотримуватися смаків Америки. Тобто її сприймають не як поєднання ідентичностей, а як асимільовану іммігрантку. Тому під час зустрічі у Нігерополітанському клубі, де зустрічаються ті, хто повернувся зі США, один із хлопців вихваляється, що у місті є ресторан, де «пропонують страви, які ми (ре-іммігранти – С. Ч.) можемо їсти» (Adichie, 2013, с. 503). Таке зауваження, звичайно, викликає внутрішнє невдоволення Іфемелу, адже вона ніколи не відмовлялася від кулінарних смаків свого народу. Їжа також оприявнює бажання молодих нігерійців, які повернулися зі США, демонструвати свою приналежність до американської культури, що і далі вважається ними кращою за місцеву. Цю ж проблему обдумує і Вільям Далессіо, який розвиває позицію С'юзен Кальчік про те, що «зміна звичок харчування може сигналізувати про зміну статусу, переважно про перехід від небажаної групи до бажанішої» (Kalcik, 1984, с. 44). За словами В. Далессіо індивідуум може споживати «американську» їжу на знак споживання «американської» ідентичності (див. Dalessio, 2012, с. 7).

Горизонт очікування місцевих нігерійців щодо тих, які повернулися з заможних країн, також формує у перших комплекс «повернення»: «Люди ставляться до тебе по-іншому... уся ця перебільшена ввічливість, перебільшена похвала, перебільшена повага, хоч на все це ти не заслуговуєш» (Adichie, 2013, с. 532). Подібно і Обінзі, коли після довгої і вимушеної розлуки зустрічає кохану дівчину, то запитує, чи вона харчується, як багаті. «Я десь читав про цей новий рух серед заможних американців. Коли люди хочуть пити молоко прямо від корови і всяке таке» (Adichie, 2013, с. 535).

У романі Ч. Н. Едічі проамериканські нігерійці з готовністю виказують свою «американську» заангажованість через код їжі: відмовляються від традиційної нігерійської кухні на користь страв, що уособлюють США. Така демонстративна відмова від усього свого на користь чужому дратує Іфемелу, що зрештою спонукає її написати блог про це. У ньому вона коментує стиль життя тих, хто якийсь час пожив у Новому світі: «Лагос ніколи не був і навіть не мав наміру бути Нью-Йорком чи ще якимсь містом... Якщо ваша кухар не може приготувати смачне паніні, це не тому, що він дурень. А тому, що нігерійці не їдять бутерброди, навіть найбільшій серед нас не їсть хліб по полудні.... У нігерійців нема алергій на їжу, вони не перебірливі щодо їжі і для них вона не про розмежування та окремішність. Наш народ споживає телятину, курятину, шкіру корови, почищені нутрощі і сушену рибу в одній каструлі супу, і це називається асорті. Отож змиріться з усім і зрозумійте нарешті, що життя тут і є асорті» (Adichie, 2013, с. 519).

Проте поступово глобалізаційні закони проникають і у побут африканських країн. Тому вони не лише відсилають своїх нащадків у британські чи французькі школи, розмовляють англійською, дивляться англомовні телеканали, а й готують європейські чи американські страви. Молоде покоління заможних нігерійців прагне маркувати свою приналежність до статусу і через їжу. На багатій вечірці у Нігерії місцева кухня представлена окремим столом «з нігерійськими наїдками» (Adichie, 2013, с. 38), біля якої не надто людно.

Глобалізація і капітал великих корпорацій змінюють не лише природу відносин між людьми, їхні цінності, традиції і мораль, але й насаджують свою систему харчування і мережу закладів, де пропонують «модні» страви з Європи чи США. Вулична їжа руйнується разом зі старими інфраструктурами, на зміну яким приходять нові будівлі зі скла і металу. В одному зі своїх блогів Іфемелу описує такі руйнування: «Ранок. Вантажівка, державна вантажівка, зупиняється біля високої офісної будівлі, біля саморобних лотків. З неї вискакують люди, які нищать, рівняють із землею, руйнують. Вони зносять з лиця землі нещасні кіоски... Але ж вони самі купують там обіди, і коли одного дня всі лотки будуть поруйновані, то вони залишаться голодні, бо це єдина дешева

їжа у Лагосі. Проте вони нещадно руйнують, розбивають, трощать. Один із них вдаряє жінку, бо вона не забрала свою каструлю і приготівані наїдки і не втекла... Її лице палає від ляпаса і вона з жахом дивиться на бісквіти, що валяються у поросі на дорозі. Вона звертає очі до неба. Вона ще не знає, як діятиме, але точно щось робитиме: збере усе, що залишилося, відновиться і піде куди далі, щоб продавати свої боби, рис, спагеті, кока-колу, смаколики і бісквіти» (Adichie, 2013, с. 585).

Висновки та перспективи подальших розвідок. У підсумку зауважимо, що у романі Ч. Н. Едічі «Американа» дискурс їжі набуває особливого значення та позначає різні етапи міграційного досвіду головних персонажів. Спочатку вони захоплюються новими смаками країни поселення, але з часом розуміють, що їжа на Заході нездорова. Органічна та корисна їжа доступна переважно багатим і білим американцям. Тому, щоб маркувати свою приналежність до середнього та багатого класу, Іфемелу відмовляється від вуличної їжі та від ресторанів швидкого харчування в США. Інший важливий пласт становить процес повернення назад на батьківщину і смакування традиційної кухні. Водночас процеси глобалізації в африканських країнах спричинюють домінування смаків, які донедавна не були властиві на континенті. Для подальшого дослідження важливо осмислити функціонування кодів та семантики їжі в інших романах про (ім)міграцію.

Бібліографічний список

- Шимчишин, М. М., 2021. Чужина і чужинець у романі Аскольда Мельничука «Що сказано...». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, 2(95), с. 45–55. DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.45-55.
- Adichie, Ch. (2013). *Americanah*. New York: Random House.
- Appadurai, A., 1988. How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India. *Comp. Stud. Soc. His.* 30(1). p. 3–24.
- Appadurai, A., 1996. *Modernity at Large*. Minneapolis: Univ. Minn. Press.
- Arce, A., 2000. Creating or Regulating Development: Representing Modernities through Language and Discourse. In: A. Arce, & N. Long (Eds.) *Anthropology, Development and Modernities*. London/New York: Routledge. pp. 32–51.
- Banaji, J., 1997. Globalization and Restructuring in the Indian Food Industry. *Journal of Peasant Stud.*, 24, pp. 191–210.
- Barthes, R., 1997[1961]. Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. 1961. In: C. Counihan and P. Van Esterik (eds.). *Food and Culture: A Reader*. New York: Routledge, p. 20–27.
- Beardsworth, A. and Keil, T., 1997. *Sociology on the Menu: An Invitation to the Study of Food and Society*. London/New York: Routledge.
- Bonanno, A., Busch, L., Friedland, W., Gouveia, L. and Mingoine, E., (eds.), 1994. *From Columbus to ConAgra: The Globalization of Agriculture and Food*. Lawrence: Univ. Press Kansas.
- Boyce, Ch., 2017. You are what you eat? Food and the politics of identity (1899–2003). In *A History of Food in Literature. From the Fourteenth Century to the Present*. London & New York: Routledge, p. 248–291.
- Boyce, Charlotte and Joan Fitzpatrick, 2017. *A History of Food in Literature. From the Fourteenth Century to the Present*. London & New York: Routledge.
- Brownell, K., 2004. *Food Fight*. New York: McGraw Hill.
- Clifford, J., 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard Univ.
- Culhane, C., 2004. Super Size Me. *Food Can*, 64(5), pp. 30–35.
- Dalessio, W. R., 2012. *Are We What We Eat? Food and Identity in Late Twentieth-century American Ethnic Literature*. Amherst, New York: Cambria Press.

- Friedmann, H. and McMichael, P., 1989. Agriculture and the State System: the Rise and Decline of National Agricultures, 1870 to the Present. *Sociologia Ruralis*, 29, pp. 93–117.
- Goodman, D. and Watts, M. (eds.), 1997. *Globalizing Food: Agrarian Questions and Global Restructuring*. London: Routledge.
- Gupta, A., 2003. Global Movements of Crops since the ‘Age of Discovery’ and Changing Culinary Cultures. *Sirindhorn Anthropology Lecture, Princess Maha Chaki Sirindhorn Anthropology Centre, Bangkok, March 26*. Available at: https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:84630. (Accessed 26 December 2022).
- Hernández, A. G., Luis, Borrego, Estela Martínez and Quintanal, Hernán Salas, 2021. The Role of National and Transnational Corporations in the Globalization of Dairying in La Laguna, Mexico. *The International Journal of Sociology of Agriculture and Food* 8 (January). Paris, France, pp. 52–70. DOI: <https://doi.org/10.48416/ijfaf.v8i.352>.
- Hughner, R. S., McDonagh, P., Prothero, A., Shultz, C. J. and Stanton, J., 2007. Who are Organic Food Consumers? A Compilation and Review of Why People Purchase Organic Food. *Journal of Consumer Behaviour*, 6(2–3), pp. 94–110. doi:10.1002/cb.210.
- Kalcik, S. 1984. Ethnic Foodways in America: Symbol and the Performance of Identity. In: Brown, Linda Keller, and Kay Mussell. (eds.). *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*. Knoxville: University of Tennessee Press, 37–65.
- Kulick, D. and Meneley, A., 2005. *Fat: The Anthropology of an Obsession*. New York: Tarcher/Penguin.
- Lentz, C., (ed.). 1999. *Changing Food Habits: Case Studies from Africa, South America and Europe*. Amsterdam: Harwood Academic.
- Lerner, B., 2014. *10:04*. London: Granta.
- Lozada Jr. Eriberto, P., 2000. 5 Globalized Childhood? Kentucky Fried Chicken in Beijing. In: Jun Jing (ed.). *Feeding China’s Little Emperors: Food, Children, and Social Change*. Redwood City: Stanford University Press, pp. 114–134. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781503617001-010>.
- MacClancy, J., 2004. Food, Identity, Identification. In: H. Macbeth and J. MacClancy (eds.). *Researching Food Habits*, Oxford: Berghahn Books, pp. 63–74.
- Marsden, T., 2000. Food Matters and the Matter of Food: towards a New Food Governance? *Sociologia Ruralis*, 40(1), pp. 20–29.
- McCluskey, J. J., and Loureiro, M. L., 2003. Consumer Preferences and Willingness to Pay for Food Labeling: A Discussion of Empirical Studies. *Journal of Food Distribution Research* (34)3. Available at: https://www.researchgate.net/publication/23943311_Consumer_Preferences_and_Willingness_to_Pay_for_Food_Labeling_A_Discussion_of_Empirical_Studies.> (Accessed 26.12.2022).
- Miller, D., 1998. Coca-Cola: a black sweet drink from Trinidad. In: D. Miller (Ed.). *Material Cultures: Why Some Things Matter*. Chicago: Univ. Chicago Press.
- Nestle, M., 2002. *Food Politics: How the Food Industry Influences Nutrition and Health*. Berkeley: Univ. Calif. Press.
- Onozaka, Y., Nurse, G., and McFadden, D. T., 2010. Local Food Consumers: How Motivations and Perceptions Translate to Buying Behavior. *Choices. The Magazine of Food, Farm and Resource Issues*, 25(1). [online] Available at: https://www.choicesmagazine.org/UserFiles/file/article_109.pdf.> (Accessed 26 December 2022).
- Raspa, R., 1984. Exotic Foods among Italian-Americans in Mormon Utah: Food as Nostalgic

- Enactment of Identity. In: Brown, Linda Keller, and Kay Mussell (eds.). *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*. Knoxville: University of Tennessee Press, pp. 185–193.
- Ritzer, G., 1993. *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Roseberry, W., 1996. The Rise of the Yuppie Coffees and the Reimagination of Class in the United States. *Am. Anthropol*, 98(4). pp. 762–75.
- Tillotson, J. E., 2004. America's Obesity: Conflicting Public Policies, Industrial Economic Development, and Unintended Human Consequences. *Annu. Rev. Nutr*, 24, pp. 617–43.
- Veblen, Th., 1899[1912]. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New ed.). New York: The Macmillan Company.
- Watson, J. L., (ed.). 1997. *Golden Arches East: McDonald's in East Asia*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
- Watson, M., 2013. Materialities. In: Peter Jackson and the CONANX group (eds.) *Food Words: Essays in Culinary Culture*. London: Bloomsbury, pp. 127–130.

References:

- Adichie, Ch. (2013). *Americanah*. New York: Random House.
- Adolph, A., 2009. *Food and Femininity in Twentieth-Century British Women's Fiction*. Farnham: Ashgate.
- Appadurai, A., 1988. How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India. *Comp. Stud. Soc. His.* 30(1). p. 3–24.
- Appadurai, A., 1996. *Modernity at Large*. Minneapolis: Univ. Minn. Press.
- Arce, A., 2000. Creating or Regulating Development: Representing Modernities through Language and Discourse. In *Anthropology, Development and Modernities*. A. Arce, & N. Long (Eds.). London/New York: Routledge. pp. 32–51.
- Banaji, J., 1997. Globalization and Restructuring in the Indian Food Industry. *Journal of Peasant Stud.*, issue, 24. pp. 191–210.
- Barthes, R., 1997. Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. 1961. In *Food and Culture: A Reader*. Counihan, Carole, and Penny Van Esterik (eds.). New York: Routledge. pp. 20–27.
- Beardsworth, A., Keil, T., 1997. *Sociology on the Menu: An Invitation to the Study of Food and Society*. London/New York: Routledge.
- Bonanno, A., Busch, L., Friedland, W., Gouveia, L., Mingoine, E., (Eds.). 1994. *From Columbus to ConAgra: The Globalization of Agriculture and Food*. Lawrence: Univ. Press Kansas.
- Boyce, Ch., 2017. You are what you eat? Food and the politics of identity (1899 – 2003). In *A History of Food in Literature. From the Fourteenth Century to the Present*. London & New York: Routledge. pp. 248–291.
- Boyce, Charlotte and Joan Fitzpatrick, 2017. *A History of Food in Literature. From the Fourteenth Century to the Present*. London & New York: Routledge.
- Brownell, K., 2004. *Food Fight*. New York: McGraw Hill.
- Clifford, J., 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard Univ.
- Culhane, C., 2004. Super Size Me. *Food Can*. Vol. 64(5). pp. 30–35.
- Dallessio, W. R., 2012. *Are We What We Eat? Food and Identity in Late Twentieth-century American Ethnic Literature*. Amherst, New York: Cambria Press.
- Friedmann, H., McMichael, P., 1989. Agriculture and the State System: the Rise and Decline of National Agricultures, 1870 to the Present. *Sociologia Ruralis*, issue 29, pp. 93–117.
- Goodman, D., Watts, M., (Eds.). 1997. *Globalizing Food: Agrarian Questions and Global Restructuring*. London: Routledge.

- Gupta, A., 2003. Global Movements of Crops since the 'Age of Discovery' and Changing Culinary Cultures. *Sirindhorn Anthropology Lecture, Princess Maha Chaki Sirindhorn Anthropology Centre, Bangkok, March 26*. Режим доступу: https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:84630. (Accessed 26.12.2022).
- Hernández, A. G., Luis, Estela Martínez Borrego, and Hernán Salas Quintanal. 2021. The Role of National and Transnational Corporations in the Globalization of Dairying in La Laguna, Mexico. *The International Journal of Sociology of Agriculture and Food* 8 (January). Paris, France, pp. 52–70. <https://doi.org/10.48416/ijraf.v8i.352>.
- Hughner, R. S., P. McDonagh, A. Prothero, C. J. Shultz, and J. Stanton. 2007. Who are Organic Food Consumers? A Compilation and Review of Why People Purchase Organic Food. *Journal of Consumer Behaviour*, issue 6 (2–3). pp. 94–110. doi:10.1002/cb.210.
- Kalcik, S. 1984. Ethnic Foodways in America: Symbol and the Performance of Identity. In *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*. Brown, Linda Keller, and Kay Mussell. (eds.). Knoxville: University of Tennessee Press, pp. 37–65.
- Kulick, D., Meneley, A., 2005. *Fat: The Anthropology of an Obsession*. New York: Tarcher/Penguin.
- Lentz, C., (Ed.). 1999. *Changing Food Habits: Case Studies from Africa, South America and Europe*. Amsterdam: Harwood Academic.
- Lerner, B., 2014. *10:04*. London: Granta.
- Lozada Jr., Eriberto P., 2000. 5 Globalized Childhood? Kentucky Fried Chicken in Beijing. In *Feeding China's Little Emperors: Food, Children, and Social Change*. Jun Jing (ed.), Redwood City: Stanford University Press. pp. 114–134. <https://doi.org/10.1515/9781503617001-010>.
- MacClancy, J., 2004. Food, Identity, Identification. In *Researching Food Habits*, Helen Macbeth and Jeremy MacClancy (Eds.). Oxford: Berghahn Books. pp. 63–73.
- Marsden, T., 2000. Food Matters and the Matter of Food: towards a New Food Governance? *Sociologia Ruralis*, issue 40(1), pp. 20–29.
- McCluskey, J. J., and M. L. Loureiro. 2003. Consumer Preferences and Willingness to Pay for Food Labeling: A Discussion of Empirical Studies. *Journal of Food Distribution Research* (34) 3. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/23943311_Consumer_Preferences_and_Willingness_to_Pay_for_Food_Labeling_A_Discussion_of_Empirical_Studies. (Accessed 26.12.2022).
- Miller, D., 1998. Coca-Cola: a black sweet drink from Trinidad. In *Material Cultures: Why Some Things Matter*, D. Miller (Ed.). Chicago: Univ. Chicago Press.
- Nestle, M., 2002. *Food Politics: How the Food Industry Influences Nutrition and Health*. Berkeley: Univ. Calif. Press.
- Onozaka, Y., G. Nurse, and D. T. McFadden., 2010. Local Food Consumers: How Motivations and Perceptions Translate to Buying Behavior. *Choices. The Magazine of Food, Farm and Resource Issues*, 25 (1). Режим доступу: https://www.choicesmagazine.org/UserFiles/file/article_109.pdf. (Accessed 26.12.2022).
- Raspa, R., 1984. Exotic Foods among Italian-Americans in Mormon Utah: Food as Nostalgic Enactment of Identity. In *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*. Brown, Linda Keller, and Kay Mussell (eds.). Knoxville: University of Tennessee Press. pp. 185–193.
- Ritzer, G., 1993. *The McDonaldisation of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Roseberry, W., 1996. The Rise of the Yuppie Coffees and the Reimagination of Class in the United States. *Am. Anthropol*, issue 98(4). pp.762–765.

- Shymchyshyn, M. M., 2022. Foreign Land and a Foreigner in Askold Melnyczuck's *What is Told...* Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky. Vypusk. 2 (95). с. 45 – 55. DOI 10.35433/philology.2(95).2021.45-55. (in Ukrainian).
- Tillotson, J. E., 2004. America's Obesity: Conflicting Public Policies, Industrial Economic Development, and Unintended Human Consequences. *Annu. Rev. Nutr.* Vol. 24. pp. 617– 43.
- Veblen, Th., 1912. [1899]. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New ed.). New York: The Macmillan Company.
- Watson, J. L., (ed.). 1997. *Golden Arches East: McDonald's in East Asia*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
- Watson, M., 2013. Materialities. In: Peter Jackson and the CONANX group (eds.) *Food Words: Essays in Culinary Culture*. London: Bloomsbury, pp. 127–130.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2022.

S. Chernyshova

(IM)MIGRATION AND FOOD IN CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE'S NOVEL 'AMERICANAH'

The importance of food as a material object in fictional texts has attracted attention of literary scholars. The interest in the materiality of food helps to analyze the historical and cultural contexts, described in literary works. Moreover, the physicality of food in literature and the way of its consumption leads to a better understanding of individual and collective identities. Food and its rituals constitute the significant part in migratory novels. Customs and traditions surrounding food provide the unity of immigrant communities threatened by the disconnection from a native country. Communal dining ensures the affirmative experience of foreigners in host countries. The focus of this article is concentrated on Chimamanda Ngozi Adichie's novel 'Americanah' (2013). Food and food-related practices presented in the novel disclose several problematic layers: globalization and food, soul food and immigration, food and class, food and a migrant's identity. As the narrative evolves the main protagonists go through their emigration from Nigeria to the USA and Great Britain. They experience new tastes and dishes in host countries as well as new cultural and racial realities. Soon they realize that their idealized images of the West do not have correlatives in the reality. The hardships and frustrations of immigrant life led them to either deportation or reverse migration.

One of the main characters, Ifemelu, after thirteen years of living in the USA, comes back to Nigeria. The narrative discloses the possibility for her to assume an identity that is both "American" and ethnic at the same time. The rigid dichotomy between Americanness and racial Otherness is overcome through the mixing of tastes and culinary preferences.

Key words: *immigration, identity, food, Chimamanda Ngozi Adichie, novel 'Americanah'.*

УДК 821.161.2-3.09 Куліш

Д. Ч. Чик

ORCID: 0000-0002-4304-114X

«ПРОКЛЯТИЙ АНТИХРИСТ»: СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ «МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО, ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД» П. КУЛІША¹

Метою статті є дослідження відтворення стереотипів єврейства в першому романі П. Куліша «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (написаний – 1842, надрукований – 1843) в образі полковника Антона Крижановського. Цей образ розглядається у тривимірній площині: ставлення до євреїв-вихрестів у часи описуваних письменником подій 2-ї половини XVIII ст., а також відому з історичних, і нову, з сучасних джерел, інформацію про козацького полковника А. Крижановського, та, зрештою, кореспондування історичної правди з моделюванням відповідного образу в даному романі. У статті простежується те, як використовував письменник відомі йому історичні джерела та як тогочасні народні уявлення про євреїв знайшли місце у художньому творі.

***Ключові слова:** стереотип, єврей-вихрест, Хмельниччина, «Готторпське питання», міфологема.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-214-226

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Як відомо, рання романна творчість П. Куліша є докладно проаналізованою в сучасному літературознавстві. Перші проби П. Куліша у прозі, мабуть, найбільше привертають увагу дослідників, а особливо його ранній роман – opus magnum «Чорна рада» (написано – 1844-1846 рр., рік першої публікації повного тексту – 1857). Трохи осторонь цих досліджень залишається перший роман письменника «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» (написаний – 1842, надрукований – 1843). На відміну від «Чорної ради», цей роман не мав тривалої публікаційної історії та й не здобувся на численні переробки тексту автором. Утім, саме цей текст є важливим для розуміння того, як формувалося романне мислення письменника-початківця та як він намагався знайти власні «схеми» для репрезентації віх із історії України, щоб зрештою відбутися як самостійний історичний романіст.

Цікавим і малодослідженим питанням є проблема відтворення стереотипів єврейства в романі П. Куліша «Михайло Чернышенко...» в образі полковника Антона Крижановського, що й зумовлює **актуальність** даної проблематики. Попри, здавалося б, позірну малозначущість для динаміки подій, саме полковник стає рушійною причиною для розвитку всіх сюжетних ліній, будучи для них тригером. Тут ставлю за **мету** розглянути зазначений образ у тривимірній площині, проаналізувавши наступне: ставлення до євреїв-вихрестів у час описуваних П. Кулішем подій 2-ї половини XVIII ст., а також відому з історичних, і нову, з сучасних джерел, інформацію про козацького полковника А. Крижановського, та, зрештою, кореспондування історичної правди з моделюванням відповідного образу-характеру в романі. Цікавим буде також з'ясування того, чи корегував письменник відомі йому історичні джерела з особистих причин, перебуваючи під їхнім впливом, чи з метою досягнення відповідності тогочасним

¹ Статтю підготовлено у межах виконання отриманого гранту від Фондації імені Кшиштофа Скубішевського (*Fundacja imienia Krzysztofa Skubiszewskiego*) (Республіка Польща).

народним уявленням про євреїв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як ішлося вище, творчість раннього П. Куліша є докладно проаналізованою, але перший роман письменника не надто здобувся на увагу дослідників. Як правило, літературознавці намагалися дати загальну характеристику роману, часто наголошуючи на його пропедевтичній ролі по відношенню до «Чорної ради», або ж з'ясовували рівень впливу В. Скотта на поезику письменника. З огляду на обраний нами фокус дослідження, з вагомих праць, які були опубліковані за останні три десятиліття, варто найперше назвати монографії «Становлення українського історичного роману» А. Гуляка (Гуляк, 1997), «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» Н. Бернадської (Бернадська, 2004), монографія Р. Багрії «Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світі історичної романістики Вальтера Скотта)» (Багрій, 1993), «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша» В. Івашківа (Івашків, 2009), його ж стаття «Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша: роман “Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад” у контексті його ранньої романтичної творчості» (Івашків, 2000), другий том ґрунтовної синтетичної праці Є. Нахліка (Нахлік, 2007, с. 99-104), а також нещодавні розвідки «‘Tis Eighty Years Since: Panteleimon Kulish's Gothic Ukraine» В. Соболя (Sobol, 2019), Д. Айдачича (Айдачич, 2016), Л. Задорожної (Задорожна, 2010), Т. Матвєєвої (Матвєєва, 2019), автора цієї статті (Чик, 2014; 2017). Загалом, окрім статті В. Соболя, образ Крижановського розглядався принагідно. Також досі не втратила свого значення стаття В. Петрова «Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини» (Петров, 2013), яка, попри піонерський характер у даній проблематиці й час першої публікації (1928 р.), і є досі ґрунтовним і порівняно актуальним дослідженням першого роману П. Куліша.

Виклад основного матеріалу. У романі П. Куліша «Михайло Чернишенко...» образ козака-вихреста – полковника Антона Крижановського – є чи не єдиним утіленням реальної історичної особи. Відомим для літературознавців є також джерело, з якого почерпнув інформацію про полковника-вихреста П. Куліш: про Крижановського згадується в історично-політичному й почасти публіцистичному трактаті «Історія Русовъ, или Малой Россіи». Саме ця праця є одним із головних історичних джерел, яким послуговувався П. Куліш і яке часто цитує в романі: «При всіх незвичайних явищах майже завжди проявляються характери народні або їх нахили, і так, наприклад, при бажанні малоросіян до військової служби проявилась охота іудейська до підрядів. Один з євреїв, полковник гадяцький Крижановський, природний жид і свіжий перехрест, що постійними орендами своїми та відкупамі дійшов багатства і чину полковничого, побачивши незвичайний успіх при вербунку гольштинців, одразу взявся за підряд і звернувся з тим до государя, обіцяючи поставити їх цілий полк кінний своїм коштом. Государ, поважаючи запопадливість Крижановського, але не знаючи його рахунків, у яких, по совісті іудейській, завше виставляв він усякий обрончик вчетверо дорожче від його ціни, призначив Крижановського для початку бригадиром. І він справді із козацьких дітей свого полку та з стадників і чабанів заводської та всякої іншої наволочі сформував був полк, названий підцабольським» (Історія русів, 2003, с. 308).

Вважається, що інкорпорація єврейства саме в козацьку старшину починається з правління гетьмана Івана Мазепи (Томазов, 1998, с. 63). Втім, помилкою є вважати, що пом'якшення заборон щодо включення євреїв у козацький реєстр відбувається лише з часів гетьманування І. Мазепи на тлі тогочасних вщухаючих антагоністичних протиріч на етнічно-релігійному ґрунті (Томазов, 1998, с. 63). Зрештою, як зауважує відомий дослідник козацької доби України Ю. Мицик, ще навіть до Хмельниччини серед повстанців під проводом Криштофа Косинського (1591-1593) та Семена (Семерія) Наливайка (1594-1596) були євреї (Мицик, 1998, с. 72).

Доведеним є факт, що й у Хмельниччину вихрестів радо приймали в ряди козаків, позаяк вважалося, що, на відміну від поляків-католиків, єврея можна «виправити», навернувши у християнство, що, за спостереженням дослідників, не було рідкісним явищем, а, до певної міри, і масовим (Плохій, 2006, с. 257, 260, 267). Зміна конфесії парадоксальним чином гарантувала неофіту безпеку з боку козацтва, яке з моменту навернення сприймає досі Іншого та Чужого як Свого, тож не дивно, що лінгвістичний аналіз прізвищ із Реєстру Війська Запорозького 1649 року підтверджує велику кількість євреїв-вихрестів, які склали відповідно чималу етнічну групу (Рожченко, 2004).

Нищівно описаний у трактаті гадяцький полковник Антон Крижановський цілком суголосний літературному образу в тексті роману П. Куліша. Парадокс полягає в тому, що П. Куліш, цілковито взираючись на працю «Історія Русовъ, или Малой Россіи», повторює фактологічну помилку її автора, оскільки в тексті трактату поєднано інформацію про вихрещення Крижановського-батька з історичним фактом вербування найманців із українського населення до так званого Гольштинського (Гольштейнського) корпусу у 1762 р. Крижановським-сином. Втім, цю ж неточність можна простежити і в працях відомих українських учених, наприклад, історика-генеалога О. Лазаревського й історика-краєзнавця Дм. Міллера.

У нарисах «Люди старой Малороссии» О. Лазаревський вважає, що найповніше біографію Антона Крижановського виклав яготинський сотник П. Купчинський у доносі 1742 р. на генерального писаря А. Безбородька. Тож історик переповідає цей донос, за яким Антон (який до переходу в християнську віру називався, нібито, Мойсеєм (Мошком)) Крижановський ще в 1730 році служив у білоцерківського рабина, а потім перебрався в одне з сіл Київщини, де одружився, а пізніше був вихрещений двома польськими чиновниками (sic!) (Лазаревский, 1885, с. 7). Переїхавши в миргородське містечко Городище, вихрест Крижановський вигідно для себе почав збирати податки (тобто займався відкупам за дорученням у відповідних козацьких полках – Лубенському, Миргородському і Гадяцькому) й орендою в гетьманській адміністрації, а вже в 1742 році стає глиньським сотником у Лубенському полку. Як прискаржує П. Купчинський, несподіване сотництво та горілчаний відкуп у Лубенському і Миргородському полку ще «вчорашній єврей» отримує завдяки хабарам А. Безбородьку (нібито було передано 260 червінців писарю і прикрас вартістю на 300 рублів його дружині), встигнувши перед тим побувати так званим «вакантиним сотником» (Лазаревский, 1885, с. 9-10).

О. Лазаревський зауважує, що вказаним деталям у цитованому доносі П. Купчинського можна вірити, позаяк на А. Крижановського справді «сипалися милості» у вигляді маєтностей, збільшення полків на відкуп тощо (Лазаревский, 1885, с. 10-11). Набувши багато маєтностей до скасування системи відкупів, яка вже не могла вдовольняти потреб гетьманської адміністрації (з початку 1755 р.), сотник тим не менш не зазнає втрат, і в 1760 р. стає полковником першого компанійського полку та отримує чин колезького асесора. За іменним указом Петра III від лютого 1761 року він отримує посаду бригадира Шлезвіг-Гольштейнського і під час підготовки до майбутньої війни з Данією за так звану «Готторпську спадщину» (відоме в історіографії також як «Готторпське питання») вербує кінний полк. Невдовзі за протекції К. Розумовського він буде призначений гадяцьким полковником, і, що цікаво, після імператорського перевороту, навіть без опіки високого покровителя, Крижановський залишався на цій посаді щонайменше ще десять років (Лазаревский, 1885, с. 12-13).

Дм. Міллер зауважує, що перше розпорядження про вербування українців для майбутньої військової кампанії було здійснене не раніше кінця січня 1762 року. 31 січня гетьман отримав відповідний сенатський наказ, де поряд із вказівкою щодо набору найманців у Малоросії, були вказані й Естляндія (історична назва північної частини Естонії, а на час описуваних подій – Ревельська губернія) та Ліфляндія (тут – історичний регіон північної частини Латвії, а на час описуваних подій – частина Ліфляндської

губернії). Цікаво, що спершу в Малоросії записуватися до Гольштинського корпусу дозволялося лише полякам і волохам, але через малу кількість охочих із цих категорій, наказ було пізніше змінено та розширено перелік до всіх бажаючих (Миллеръ, 1892, с. 297).

О. Лазаревський сприймає на віру текст скарги П. Купчинського і фіксує це у своїх нарисах, при цьому не бере до уваги пояснення А. Безбородька, який не заперечив єврейське походження Крижановського, але наголосив, що той не вихрест, а син (sic!) вихрещеного єврея (Лазаревский, 1885, с. 7). Тож очевидно, що біографії Крижановського-батька та Крижановського-сина й справді були синтезовані П. Купчинським у безуспішному намаганні скинути всевладного писаря А. Безбородька, а згодом невідомий автор праці «Исторія Русовъ, или Малой Россіи» робить той самий зумисний чи незумисний синтез. Можна також припустити, що цей анонім міг послуговуватися текстом скарги П. Купчинського, що, ймовірно, спричинило «запозичення» відповідного антисемітського акценту. Про Крижановського як «недавнього вихреста з юдеїв» пише і сучасник О. Лазаревського Дм. Миллер, який так само посилається на працю «Исторія Русовъ, или Малой Россіи» (Миллеръ, 1892, с. 298, 304).

Зрештою, як і майже сто років тому (Рибинський, 1928, с. 12), так і досі сучасні українські історики використовують текст скарги яготинського сотника за посередництва О. Лазаревського як гідне довіри джерело (Грабовський, 2013, с. 80). Цікаво, що П. Купчинський, окрім «вихреста» Крижановського, також звернув увагу на походження й об'єкта скарги – А. Безбородька, вказавши, що його батько був посполитим селянином, якого записали у козаки, що, знову ж таки, як вказує дослідниця життя та наукової творчості О. Лазаревського Н. Герасименко, наразі однозначно не підтверджується (Герасименко, 2012, с. 123).

Варто зауважити, що через більш ніж три десятиліття після публікації роману «Михайло Чернишенко...» П. Куліш у праці «История воссоединения Руси» не шкодує в'їдливих слів на адресу трактату «Исторія Русовъ, или Малой Россіи». Письменник наголошує на тому, що своєю правдоподібністю вона спричинила чимало шкоди українській інтелігенції та її взаєминам із поляками. У полемічному пафосі автор звертає увагу на те, що національне піднесення 1840-х років, яке набуло висоти у творчості Т. Шевченка, ґрунтувалося на фантазійних подіях праці «Исторія Русовъ, или Малой Россіи», псевдонародних думках про Хмельниччину із «Запорожской старины» тощо (Кулиш, 1874, с. 149-150). Щоправда, П. Куліш «забуває» при цьому згадати про те, що і він, на час написання першого роману, перебував під сильним «гіпнотичним» впливом трактату «Исторія Русовъ, или Малой Россіи».

Намагаючись з'ясувати особу автора роботи «Исторія Русовъ, или Малой Россіи», С. Плохій спробував пояснити обставини негативної характеристики Антона Крижановського в цьому тексті. Позаяк у цитованій вище характеристиці міститься очевидно особистісний випад, який є доволі антисемітичним за стилістикою, історик припустив, що це могло нести додаткове семантичне навантаження. Як йшлося вище, вихрести серед козацької старшини, як і їхня карколомна кар'єра, не були чимось надзвичайним (С. Плохій наводить приклади відомих старшинських родин Герциків і Марковичів, заснованих вихрестами, порівняно з якими Крижановські хронологічно були «найновішими» у світській і церковній еліті Гетьманату (Плохій, 2018, с. 314)). Тож С. Плохій припускає, що антисемітський випад проти Антона Крижановського міг бути зумисним, бо був опосередковано спрямованим проти його нащадків – зокрема, проти маршалка Новгород-Сіверського намісництва Петра Івановича Борозни (1765-1820), який був у 1790-х роках і перших десятиліттях ХІХ ст. доволі впливовим дворянином, обіймав численні високі посади й користувався великим авторитетом. Справді, родинні зв'язки Петра Борозни з Антоном Крижановським були такими, як їх описує С. Плохій, і як це

підтверджують інші сучасні історики: батько Петра Борозни, Іван Іванович Борозна (помер до 1784 року), був одружений із донькою А.С. Крижановського Анастасією (Наталією) (Заруба, 2011, с. 54, 712). Але тут також важливим є і той факт, що автор праці «Історія Русовъ, или Малой Россіи», попри виразну спекуляцію антисемітськими стереотипами (Крижановський зображується зажерливим і схильним до збагачення через етнічний чинник: через те, що був євреєм), також наводить неправдиві дані. Якщо це було зроблено свідомо, то зростає ймовірність, що це було спрямовано супроти нащадків або родичів Крижановського (Плохій, 2018, с. 314).

Як ми зауважували вище, у трактаті «Історія Русовъ, или Малой Россіи» біографічна «довідка» про Антіна Крижановського з тих чи інших причин є, м'яко кажучи, хибною. За даними В. Заруби, засновником старшинської династії Крижановських був сам батько Антона Крижановського Степан, вихрещений єврей, який пізніше став у 1742 році сотником Глинської сотні за хабар в 260 червонців і дорожочинностей на 300 рублів (Заруба, 2011, с. 245, 712). Тож майбутній бригадир Антон Крижановський стає сотником на місці батька після його смерті, де й перебував до грудня 1752 р., а пізніше стає полковником Першого компанійського полку (1752-1762) і полковником Гадяцького полку (1762-1772).

У романі П. Куліш завершує життєвий шлях Крижановського ганебною смертю від руки Радивоя через застосування характерного для романтизму літературного прийому «випадкової» драматичної зустрічі. Читачеві залишається лише здогадуватися, що злого міг псевдо-Крижановський вчинити гоноровому сербському банові та яким «дивовижним» чином опинитися на високій посаді.

На відміну від літературного твору, життєвий шлях справжнього Крижановського був набагато довшим, хоча і не менш драматичним. Відповідно до інформації сучасного краєзнавця М. Назаренка, який відшукав могилу полковника та його дружини (Україна Інкогніта, 2022), полковник Антон Крижановський народився 1722 р., прожив до 1802 р. і був похований у селі на Одещині, яке тепер носить назву Крижанівка. Ймовірно, заснований полковником хутір пізніше дав назву і селу. Цікаво, що на фото гробу можна розгледіти, окрім військового звання Антона Крижановського, і дворянський титул барона. Втім, у відомому довіднику «Малороссийский гербовник» В. Лукомського та Вл. Модзалевського, де опис герба Крижановських подано за «Общим гербовником...», зазначено, що [на початок ХХ ст.? – Д. Ч.] цей рід – нащадки полковника Антона Крижановського – згас (Лукомский та Модзалевський, 1914, с. 87). В обох гербовниках про наявність в А. Крижановського титулу барона нічого не зазначено.

Дм. Міллер зауважував, що успішне вербування українців для майбутньої військової кампанії, очолюване А. Крижановським, після дворцевого перевороту було призупинене Сенатським наказом від 1 липня 1762 року (тобто майже негайно), а набране військо кавалеристів-гольштинців, яке встигло прибути до Москви, було розпущене та навіть частково арештоване. Однак для самого А. Крижановського петербурзькі перипетії, пов'язані з раптовою зміною імперської влади та подальшими розслідуваннями щодо витрати державних грошей на вербунок, не мали жодних наслідків, позаяк набір він здійснював неофіційно, за власний кошт, маючи намір у майбутньому компенсувати витрати за рахунок казни. Тож полковник А. Крижановський дав роз'яснення, що набору до майбутнього експедиційного корпусу він як такого не проводив, що і задовольнило гетьманську канцелярію (Миллеръ, 1892, с. 308-309). Цікаво, що дозвіл на вербунок мав не лише А. Крижановський – Дм. Міллер називає також імена офіцерів-гольштинців Берліра, Гофмана та Стефані, які отримали відповідний патент від генерал-майора Гольштейнського корпусу І.-Х. фон Ферстера. Дм. Міллер вказує, що А. Крижановський потрапив до переліку довірених вербувальників тому, що сам був колишнім гольштинцем і, до того ж, «не встиг ще втратити комерційної кмітливості, властивої цьому племені», тому, мовляв, і отримав окремий патент від імператора (Миллеръ, 1892, с. 298). І якщо

антисемітський випад Дм. Міллера щодо вродженої кмітливості Крижановського ще можна пояснити відповідним впливом тексту роботи «Історія Русовъ, или Малой Россіи», то цілковито незрозумілим є твердження про колишню приналежність полковника до гольштинців – по суті, до іноземного контингенту військ, які були сформовані у Шлезвіг-Гольштейні ще в 1755-1756 рр. (власне, за володіння Гольштейн-Готторпськими землями, які були приєднані Данією до Шлезвіг-Гольштейну, і збирався воювати Петро III в 1762 р.).

На жаль, недостатність архівних даних не дозволяє з упевненістю простежити, як саме розгорталася доля Антона Крижановського після зруйнування Запорізької Січі 1775 року. Найімовірніше, полковник належав до тієї частини козацької старшини, які переселилися на територію сучасної Одещини й активно розбудовували південноукраїнський край. Як вказують одеські історики-архівісти, про колишніх запорізьких козаків на теренах Одещини наприкінці XVIII – на початку XIX ст. відомо лише те, що певна невизначена кількість їхніх представників жила переважно в селах і хуторах. Відповідно до тогочасної складної структури Одеського градоначальництва, колишні козаки не виокремлювалися в окремий стан, а вважалися одеськими міщанами або купцями, попри те, що жили не в місті (Сапожников та Сапожникова, 1998, с. 88-89). Утім, існування гробниці Крижановських підтверджує те, що полковник доживав віку саме на Одещині.

Як зауважувалося вище, парадоксальність образу Крижановського в романі «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» полягає в тому, що, будучи консолідуючим персонажем для інших і спонукою для розгортання подій, він майже завжди залишається осторонь, ніби навмисно підкреслюючи свою таємничість і підступність. Автор все ж чітко окреслює цю постать, наділяючи її виразними портретними характеристиками. Так, наприклад, описуючи його зовнішність, зауважено нібито про «типові» фізіогномічні риси для євреїв: «Суворий і неприємний на вигляд був цей гість, хоч, видима річ, і удавав з себе люб'язного. Та яке діло було судді до його булькатих жидівських очей або неприємного виразу вуст?» (Куліш, 2008, с. 211).

Крижановський оповитий ореолом власного загадкового минулого – як застерігає Катерина коханого Михайла від спільних справ із бригадиром: «Не зв'язуйся ти з цим проклятим Крижановським! Він, кажуть, великий грішник. Він, кажуть, увесь світ уже пройшов і не одну безневинну душу занастив» (Куліш, 2008, с. 222). Дозволю собі не погодитися, що дескрипція фігури Крижановського наснажена виключно готичною поетикою, як то стверджується у згадуваній вище статті В. Соболя (Sobol, 2019, р. 402). Якщо, скажімо, брати для порівняльного аналізу згадуваний авторкою образ Вічного Жиди із відомого готичного роману «The Monk: A Romance» М. Г. Льюїса, то той представляє собою проклятого Богом і людьми вигнанця, який щиро розкаюється в своєму гріху та прагне позбутися свого прокляття й нарешті померти звичайною смертю. Вічний Жид М. Г. Льюїса невразливий і має велику владу над безтілесними істотами. Більше того, він навіть здатний на добрі вчинки: так, він допомагає дону Раймонду звільнитися від прокляття Кривавої Черниці. Вічний Жид свідомий свого великого гріха, щиро розкаюється і навіть, здається, є своєрідним християнином: принаймні використовує Святе Письмо у своїх обрядах і молитвах (Lewis, 2022). Пристрасті Вічного Жиди не є суголосними земним турботам та пристрастям Крижановського – П. Куліш наголошує на пристрасті до збагачення та на хтивості бригадира. Втім, як постійно зауважується в тексті, ніці риси Крижановського є нібито питомо національними рисами євреїв. Полемізуючи з молодим Михайлом Чарнишенком, суддя «розважливо» вбачає саме в походженні бригадира і головну причину йому не довіряти та захоплюється винищенням євреїв у часи російського царя Івана Грозного (тут мова йде про відоме винищення полонених євреїв-містян після капітуляції Полоцька перед московитами в 1563 р.): «Що з жиди може бути путнього, у яку віру його не перехрести? Недарма

казано: жида перехрести, да й голову одотни. А московський цар Іван Мучитель такої-таки їм і втяв, спасибі йому. Зібрав їх кілька тисяч, позв'язував їм руки й ноги, а як примусив їх сказати, що вірують вони Богу Отцеві, й Синові, й Святому Духові, то й звелів їх усім повкидати у воду... Отак би треба було зробити й з нашим Крижановським, як його вихрещували» (Куліш, 2008, с. 214). Як ми зауважували вище, вихрещення євреїв навіть у часи Хмельниччини не було чимось незвичайним і, зрештою, у своєму різкому випаді суддя висловлює конкретну антисемітську риторичку, яка, зрештою, суміжна і з поглядами батька Чарнишенка, який страшенно був розлючений, коли дізнався, що «якогось жида настановили на полковника» (Куліш, 2008, с. 251). П. Куліш не зважає на справжню історію вихрещення євреїв у козацькому середовищі, яка, як йшлося вище, зводилася до того, що зі зміною віросповідання вчорашній юдей ставав «своїм» козаком і мав усі перспективи для успішної інтеграції. Проте на побутовому рівні стереотипи очевидно мали місце і жилися антисемітськими вигадками та чутками.

Так, наприклад, пояснення того, що євреї входять у козацьку старшину, легко «тлумачиться» їхньою диявольською натурою, яка здатна очарувати людей і підкорювати їх своїй волі: Крижановський є «проклятим антихристом», який знається з нечистою силою й постійно приносить нещастя, але над ним тяжіє гнів Божий, бо ж він «ворог роду людського» (Куліш, 2008, с. 267). Єврейське походження Крижановського як пояснення його диявольської природи (не в романтичному, а в метафоричному значенні) цілком суголосне стереотипам про євреїв, які, на переконання П. Куліша, були ще тривкими в описувані часи. Так, почувши про ув'язнення свого друга-судді всевладним Крижановським, сотник Чарниш виголошує палку промову, яка містить повний перелік незабутих кривд і згадок про жорсткі розправи часів повстань до і під час Хмельниччини: «Невже жиди й ляхи знову на Україні? Так ти, батьку Хмельницький, даром воювався цілих десять років? Невже проклята унія прийшла до нас оп'ять по Наливайок, Павлюків та Остриниць? Гей, Семене! Брате мій рідний! Дай мені ту саму шаблю, що нею рубав предок мій Павло Чарниш під Збаражем! Я не стерплю, щоб жиди держали на одкупі православні церкви! Я не стерплю, щоб нечестиві ксьондзи їздили з села в село на священниках православних! Я не стерплю, щоб кровожадні звірі-ляхи жарили нас у мідних биках та варили у казані дітей козацьких» (Куліш, 2008, с. 346). У промові сотника проступає конспірологічна теорія, що утворення Руської унійної церкви було свого часу підлим злочином, який буцімто вчинили спільно поляки та євреї супроти православних українців. У набагато пізнішому нарисі «Хмельнищина: історичне оповідання» (1861) П. Куліш яскраво описує подібні звірства, які нібито мали місце і стали причиною для Хмельниччини. Показово, що тут знову ж таки «союз» єзуїтів і євреїв: «Тоді-то єзуїти по Вкраїні ликували; тоді-то жиди-орендарі на орендах що хоча витворяли. Хто насупився на католика, або слово пробовкнув, вже його в суд тягли, що на католицьку віру ніби-то хулу розверзає; вже його в кайдани кували, в темницю закидали і всякими муками правди допитувались. Котрий козак перед жидом-орендарем шапки не зняв, вже його хапали, судили й голову йому за той бунт стинали, або перед жидівською орандою вішали» (Куліш, 1861, с. 40).

Зрештою, сучасні дослідники наголошують, що часто повторюване уявлення про взяття в оренду євреями як православних, так і католицьких церков, могло виникнути внаслідок конфліктів під час збору податків. Відповідальними за збір податків на користь орендодавців-магнатів були, як правило, євреї, тож цілком імовірними могли бути і випадки закриття церков у разі несплати, які й стали підґрунтям для постанови образу ворожого союзу «єзуїтів, уніатів і жидів» у системі «свій – ворог» тогочасного українського населення та пізніше інкорпорації відповідного стереотипу в фольклорні, художньо-літературні та навіть історичні джерела (Шкандрій, 2019, с. 32-34). Цікаво, що у поемі «Україна», яка була опублікована, як і «Михайло Чарнышенко...», в 1843 р., П. Куліш висловлює суголосне тональності та лексикону промови сотника Чарниша

окреслення подій у Речі Посполитій після повстання Наливайка (1594-1596):

*Потративши Наливайка й свояка, його Лободу,
Ляхи зовсім уже Україну опанували,
Жолнірство своє по всіх замках становили,
Людей мордували,
У лядську віру ввертали,
Що хоча робили.
А ксьондзи лядській од села до села не кіньми, а на людях роз'їжджали,
В церквах святії антиминси да требники православної палили,
Пакості неказанні чинили,
А потім усі церкви православної на одкуп жидам поодавали.
Жиди ключі од церков і вірвовки од дзвонів до себе в корчму одибирали,
За велику плату християнам править Божу службу позволяли,
З людей і з святої віри християнської кепковали,
Гойською її називали (Куліш, 1843, с. 72).*

Цікаво, що П. Куліш у своєму баченні співпраці між польською шляхтою та євреями до Хмельниччини та змалюванням фактичного захоплення полкового Гадяча Крижановським проводить певні (не)свідомі паралелі. Інший персонаж роману, пан Бардак, описує полковницьке місто як казкове царство зла, яке могло постати лише внаслідок взаємовигідної співпраці «мерзенного жида» та російського імператора Петра III: «Проклятий анцихрист сидить, немов паук, у своєму Гадячі та й заплутує у своє павутиння усі наші слободи. Його шпигуни так і шмигають по всіх закутках, немов дияволи на спокусу роду людського. Ми знаємо, чого він добивається, та не прийдеться й самому пекельному дідькові...» (Куліш, 2008, с. 315).

Висновки. Отже, у своєму першому романі П. Куліш продукує міфологему, яка постала на основі простонародних стереотипів та некритичного використання історично-публіцистичного трактату «Історія Русовь, или Малой Россіи» – міфологему єврей-вихреста, який корисливо та з умислом інтегрується в українську козацьку спільноту й поступово емансипується настільки, що здобуває високу військову посаду завдяки покровительству російського імператора та непоправно шкодить козацтву, яке намагається балансувати між помислами про славетне минуле та теперішнє колоніальне сьогодення. Карколомна кар'єра полковника Антона Крижановського, з погляду козацьких «неписаних» законів, на думку П. Куліша, є немислимою та недопустимою, бо єврей завжди «залишається» «ворогом» та «іновірцем», тож йому не місце серед козаків. Втім, ця позиція йде врозріз із реальними історичними фактами, зокрема й біографічними про полковника Антона Крижановського, які доводять нетривкість релігійного антисемітизму серед козаків, адже чимало представників єврейських родин після прийняття православ'я, а також відповідної соціальної інкорпорації, потрапили в козацьку адміністрацію. Справжня біографія козацького полковника Антона Крижановського, що окреслена у даній статті лише частково, слугує тому зайвим доказом.

Перспективи подальших розвідок. Пропоноване дослідження є лише вступом до аналізу того, як П. Куліш упродовж творчого шляху в художніх, публіцистичних, історичних і епістолярних текстах змінював свої оціночні судження щодо єврейської спільноти в Україні та щодо проблемних епізодів українсько-єврейських взаємин.

Бібліографічний список

- Айдачич, Д., 2016. Образ сербів у історично-пригодницькій повісті «Михайло Чарнишенко» Пантелеймона Куліша. *Дриновський збірник*, IX, с. 92–96.
- Багрій, Р., 1993. *Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світі історичної романістики Вальтера Скотта)*. Переклад з англ. Київ : Редакція журналу «Всесвіт».
- Бернадська, Н. І., 2004. *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*.

- Київ : Академвидав.
- Герасименко, Н., 2012. *Олександр Лазаревський: життя і творчість (1834–1902 рр.)*. Київ : Інститут історії України НАНУ.
- Гановер, Н., 2010. *Глибокий мул. Хроніка Натана Гановера*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА.
- Грабовський, С., 2013. «Політичні українці»: хто і коли був найпершим? *Мандрівець*, 1, с. 78–81.
- Гуляк, А. Б., 1997. *Становлення українського історичного роману*. Київ : Міжнародна фінансова агенція.
- Задорожна, Л. М., 2010. Художня концепція історії в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко». *Літературознавчі студії*, 29, с. 153–159.
- Заруба, В. М., 2011. *Козацька старшина Гетьманської України (1648-1782): персональний склад та родинні зв'язки*. Дніпропетровськ : Ліра.
- Івашків, В., 2000. Становлення історично-романного мислення Пантелеймона Куліша: роман «Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» у контексті його ранньої романтичної творчості. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці філологічної секції, ССXXXIX*, с. 58–79.
- Івашків, В., 2009. *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша*. Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка.
- Історія русів*, 2003. Український переклад І. Драча. Передм. В. Шевчука. 2-ге вид. Київ : Веселка.
- Кулиш, П. А., 1874. От начала столетней казацко-шляхетской войны до восстановления в Киеве православной иерархии, в 1620 году. В: *История воссоединения Руси: в 3-х томах*. Санкт-Петербург : Изд. т-ва «Обществ. Польза». Т. 2.
- Кулиш, П., 1843. *Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад : в 3 ч.* Киев : В Университет. тип.
- Кулиш, П. О., 2008. *Чорна рада. Михайло Чарнишенко*. Київ : Персонал.
- Кулиш, П., 1843. *Украина: Од початку Вкрайны до батька Хмельницького*. Зложив П. Кулиш. Киев : Унив. тип.
- Кулиш, П., 1861. *Хмельницина : Историчне оповідання П. Куліша*. Коштом Ф. І. Чорненка. Петербург : (В друк. П. А. Куліша).
- Лазаревский, А.М., 1885. Люди старой Малороссии. 8. Крыжановские. *Киевская старина: ежемеч. ист. журн.*, 5, Май, с. 7–13.
- Лукомский, В. К. та Модзалевский, В. Л., 1914. *Малороссийский Гербовник*. Санкт-Петербург : Издание Черниговского дворянства.
- Матвеева, Т. С., 2019. Ірраціональне як змістовірна й формотвірна домінанта в романі П. Куліша «Михайло Чарнишенко, або Малоросія вісімдесят років тому». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія*, 20, с. 115–121.
- Миллерь, Д., 1892. Голштинские наборы в Малороссии. *Киевская старина: ежемеч. ист. журн.*, 38, сентябрь, с. 293–312.
- Мицик, Ю., 1998. Євреї-козаки. *Хроніка-2000*, 21–22, с. 72–76.
- Україна Інкогніта, 2022. На цвинтарі під Одесою знайдені могили видатних діячів краю [онлайн]. Доступно: <<https://ukrainaincognita.com/na-tsvyntari-pid-odesoiu-znaydeni-mohuly-vydatnykh-diiachiv-kraiu>> (Дата звернення 15 листопада 2022).
- Нахлік, Є. К., 2007. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. В: *Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель : наукова монографія у 2-х т.* Київ : Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Міжнар. фонд Пантелеймона Куліша. Т. 2.
- Петров, В., 2013. Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини. В: *Розвідки*. Т. 1. Київ : Темпора, с. 272–293.
- Плохій, С., 2018. *Козацький міф = Cossack myth : історія і націєтворення в епоху імперій*. Переклад з англ. Микола Климчук. Відп. за вип. А. В. Альошичева. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».

- Плохій, С., 2006. *Наливайкова віра: козацтво та релігія в ранньомодерній Україні = The Cossacks and Religion in Early Modern Ukraine*. Авториз. пер. з англ. та ред. укр. тексту С. Грачової. Вид. 2-ге, випр. Київ: Критика.
- Рибинський, В., 1928. До історії жидів на лівобережній Україні в полов. XVIII ст. В: І. В. Галант (ред.). *Збірник праць жидівської історично-археографічної комісії : у 2 ч.* Київ : Всеукр. акад. наук, 73. 1. с. 1–97.
- Рожченко, З., 2004. Єврейські імена серед українських козаків. *Opera Slavica*, XIV. 2, с. 11–19.
- Сапожников, И. В. та Сапожникова, Г. В., 1998. *Запорожские и черноморские казаки в Хаджибеи и в Одессе (1770–1820-е годы)*. Одесса : ОКФА.
- Томазов, В., 1998. Вони служили Україні : З історії козацьких родів єврейського походження. *Хроніка-2000*, 21–22, с. 62–71.
- Чик, Д. Ч., 2014. «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад» П. Куліша та романи В. Скотта: проблеми рецептивної та компаративної поетики. В: П. І. Білоусенко (ред.). *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки*, 2, с. 265–275.
- Чик, Д., 2017. *Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст.* Хмельницький : ФОП Цюпак А. А.
- Шкандрій, М., 2019. *Євреї в українській літературі: зображення та ідентичність*. Пер. з англ. Н. Комарової. Київ : Дух і Літера.
- Lewis, M. *The Monk*. Available at: <http://www.feedbooks.com/book/331/the-monk> (Accessed 15 August 2022).
- Sobol, V., 2019. 'Tis Eighty Years Since: Panteleimon Kulish's Gothic Ukraine. *Slavic Review*, 78(2), pp. 390–409. doi:10.1017/slr.2019.94

References

- Aidachych, D., 2016. *Obraz serbiv u istorychno-pryhodnytskii povisti «Mykhailo Charnyshenko» Panteleimona Kulisha*. [The image of Serbs in the historical-adventure story "Mykhailo Charnyshenko" by Panteleimon Kulish]. *Drynovskiyi zbirnyk*, IX, s. 92–96. (in Ukrainian).
- Bahrii, R., 1993. *Shliakh sera Valtera Skotta na Ukrainu («Taras Bulba» M. Hoholia i «Chorna rada» P. Kulisha v sviti istorychnoi romanistyky Valtera Skotta)*. [Sir Walter Scott's path to Ukraine ("Taras Bulba" by M. Gogol and "The Black Council" by P. Kulish in the lighth of historical novels by Walter Scott)]. Translated from English. Kyiv : Redaktsiia zhurnalu «Vsesvit». (in Ukrainian).
- Bernadska, N. I., 2004. *Ukrainskyi roman: teoretychni problemy i zhanrova evoliutsiia*. [Ukrainian novel: theoretical problems and genre evolution]. Kyiv : Akademvydav. (in Ukrainian).
- Chyk, D. Ch., 2014. «Mykhailo Charnyshenko, yly Malorossyia vosemdesiat let nazad» P. Kulisha ta romany V. Skotta: problemy retseptivnoi ta komparativnoi poetyky. ["Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia eighty years ago" by P. Kulish and novels by V. Scott: problems of receptive and comparative poetics]. In: P. I. Bilousenko (ed.) *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: Filolohichni nauky*, 2, s. 265–275. (in Ukrainian).
- Chyk, D., 2017. *Longo sed proximus intervallo: zhanrovi systemy ukrainskoi ta anhliiskoi prozy kintsia XVIII – seredyny XIX st.* [Longo sed proximus intervallo: genre systems of Ukrainian and English prose of the late 18th – mid 19th centuries]. Khmelnytskyi : FOP Tsiupak A. A. (in Ukrainian).
- Hanover, N., 2010. *Hlybokyi mul. Khronika Natana Hanovera*. [Deep mud. Chronicle of Nathan Hanover]. Kyiv : DUKH I LITERA. (in Ukrainian).
- Herasymenko, N., 2012. *Oleksandr Lazarevskiy: zhyttia i tvorchist (1834–1902 rr.)*. [Oleksandr

- Lazarevskiy: life and literary work (1834–1902)*. Kyiv : Instytut istorii Ukrainy NANU. (in Ukrainian).
- Hrabovskiy, S., 2013. «Politychni ukraintsi»: khto i koly buv naipershym? ["Political Ukrainians": who and when was the first?]. *Mandrivets*, 1, s. 78–81. (in Ukrainian).
- Huliak, A. B., 1997. *Stanovlennia ukrainskoho istorichnoho romanu*. [Formation of the Ukrainian historical novel]. Kyiv : Mizhnarodna finansova ahentsiia. (in Ukrainian).
- Istoriia rusiv*, 2003. Ukrainyskiy pereklad I. Dracha. [History of the Rusiv. Ukrainian translation by I. Drach]. Peredm. V. Shevchuka. Prym. Ya. Dzyry, I. Dzyry; il. O. Shhanka. 2-he vyd. Kyiv : Veselka. (in Ukrainian).
- Ivashkiv, V., 2000. Stanovlennia istorichno-romannoho myslennia Panteleimona Kulisha: roman "Mykhailo Charnyshenko, ili Malorossyia vosemdesiat let nazad" u konteksti yoho rannoi romantychnoi tvorchosti. [The formation of Panteleimon Kulish's historical-novelistic thinking: the novel "Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia eighty years ago" in the context of his early romantic work]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Pratsi filolohichnoi sekti, CCXXXIX, s. 58–79. (in Ukrainian).
- Ivashkiv, V., 2009. *Khudozhnia, literaturoznavcha i folklorystychna paradyhma rannoi tvorchosti Panteleimona Kulisha*. [Artistic, literary and folkloristic paradigm of Panteleimon Kulish's early literary work]. Lviv : VTs LNU im. Ivana Franka. (in Ukrainian).
- Kulish, P. A., 1874. Ot nachala stoletnei kazatsko-shliakhetskoi voyny do vosstanovleniia v Kiieve pravoslavnoi yerarkhii In: *Istoriia vossoedyneniia Rusi* [The history of the reunification of Rus]: in 3 volumes. Sankt-Peterburh : Izd. t-va «Obshchestv. Polza». Vol. 2. hodu. (in Russian).
- Kulish, P. O., 2008. *Chorna rada. Mykhailo Charnyshenko*. [Black council. Mykhailo Charnyshenko]. Kyiv : Personal. (in Ukrainian).
- Kulish, P., 1843. *Mykhailo Charnyshenko, ili Malorossyia vosemdesiat let nazad*. [Mikhailo Charnyshenko, or MaloRossia (Little Russia) eighty years ago]: in 3 parts. Kiiev : V Unyversitet. typ. (in Russian).
- Kulish, P., 1843. *Ukraina: Od pochatku Ukraïny do batka Khmelnytskoho*. [Ukraine: From the beginning of Vkrainy to father Khmelnytsky]. Zlozhyv P. Kulish. Kiiev : Unyv. typ. (in Ukrainian).
- Kulish, P., 1861. *Khmelnyshchyna : Istorychni opovidannia P. Kulisha*. [Khmelnyshchyna: The historical story of P. Kulish]. Koshtom F.I. Chornenka. Peterburh : (V druk. P.A. Kulisha). (in Ukrainian).
- Lazarevskiy, A. M., 1885. Liudy staroi Malorossyy. 8. Kryzhanovskyye. [People of old Little Russia. 8. Kryzhanovskie]. *Kiievskaiia starina: ezhemesiach. ist. zhurn.*, 5. Mai, s. 7–13. (in Russian).
- Lewis, M. *The Monk*. URL: <http://www.feedbooks.com/book/331/the-monk> (Accessed: 15.08.2022). (in English).
- Lukomskiy, V. K. and Modzalevskiy, V. L., 1914. *Malorossyiskiy Herbovnyk* [Little Russian Heraldry]. SPb. : Izdaniye Chernihovskoho dvorianstva. (in Russian).
- Matvieieva, T. S., 2019. Irratsionalne yak zmistotvirna y formotvirna dominanta v romani P. Kulisha «Mykhailo Charnyshenko, abo Malorosiia visimdesiat rokiv tomu». [Irrational as a content-creating and form-creating dominant in P. Kulish's novel 'Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia eighty years ago']. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu*. Serii : Filolohiia, 20, s. 115–121. (in Ukrainian).
- Miller, D., 1892. Holshtynskiie nabory v Malorossii. [Holstein sets in Little Russia]. *Kiievskaiia starina: ezhemesiach. ist. zhurn.*, 38, sentiabr, s. 293–312. (in Russian).
- Mytsyk, Yu., 1998. Yevrei-kozaky. [Cossack Jews]. *Khronika-2000*, 21–22, s. 72–76. (in Ukrainian).
- Ukraina Inkohnita, 2022. Na tsvyntari pid Odesoiu znaideni mohyly vydatnykh diiachiv kraiu.

- [The graves of prominent figures of the region were found in the cemetery near Odessa]. [online]. Available at: <<https://ukrainaincognita.com/na-tsvyntari-pid-odesoiu-znaydenimohyly-vydatnykh-diiachiv-kraiu>> (Accessed 15 November 2022). (in Ukrainian).
- Nakhlik, Ye. K., 2007. Svitohliad i tvorchist Panteleimona Kulisha. In: *Panteleimon Kulish: osobystist, pysmennyk, myslytel* [Panteleimon Kulish: personality, writer, thinker]: in 2 volumes. Kyiv : Lviv. viddilennia In-tu l-ry im. T. H. Shevchenka, Mizhnar. fond Panteleimona Kulisha. Vol. 2. (in Ukrainian).
- Petrov, V., 2013. Valter-Skottivska povist z ukrainskoi mynuvshyny. [Walter Scott's story about the Ukrainian past.]. In: *Rozvidky*. Vol. 1. Kyiv : Tempora, 2013, s. 272–293. (in Ukrainian).
- Plokhii, S., 2006. *Nalyvaikova vira: Kozatstvo ta relihiia v rannomodernii Ukraini* = The Cossacks and Religion in Early Modern Ukraine. Avtoryz. per. z anhl. ta red. ukr. tekstu S. Hrachovoi. Vyd. 2-he, vypr. Kyiv: Krytyka. (in Ukrainian).
- Plokhii, S., 2018. *Kozatskyi mif* = Cossack myth : istoriia i natsiietvorennia v epokhu imperii. [history and nation-building in the era of empires]. Translated from English Mykola Klymchuk. Vidp. za vyp. A. V. Aloshecheva. Kharkiv : Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». (in Ukrainian).
- Rozhchenko, Z., 2004. Yevreiski imena sered ukrainskykh kozakiv. [Jewish names among Ukrainian Cossacks]. *Opera Slavica*, XIV.2, s. 11–19. (in Ukrainian).
- Rybynskyi, V., 1928. Do istorii zhydiv na livoberezhnii Ukraini v polov. XVIII st. [To the history of the Jews on the left bank of Ukraine in the 18th century]. In: I. V. Halant (ed.). *Zbirnyk prats zhydivskoi istorychno-arkheohrafichnoi komisii* : in 2 parts. Kyiv : Vseukr. akad. nauk, 1928. 73. 1. s. 1–97. (in Ukrainian).
- Sapozhnikov, Y. V., and Sapozhnikova, H. V., 1998. *Zaporozhskii i chernomorskiie kazaki v Khadzhybei v Odesse (1770–1820-e hody)*. [Zaporozhian and Black Sea Cossacks in Khadzhibey and in Odessa (1770–1820)]. Odessa : OKFA. (in Russian).
- Shkandrii, M., 2019. *Yevrei v ukrainskii literaturi: zobrazhennia ta identychnist*. [Jews in Ukrainian literature: image and identity]. Translated from English N. Komarovoi. Kyiv : Dukh i Litera. (in Ukrainian).
- Sobol, V., 2019. ‘Tis Eighty Years Since: Panteleimon Kulish’s Gothic Ukraine. *Slavic Review*, 78(2), pp. 390–409. doi:10.1017/slr.2019.94 (in English).
- Tomazov, V., 1998. Vony sluzhyly Ukraini : Z istorii kozatskykh rodiv yevreiskoho pokhodzhennia. [They served Ukraine: From the history of Cossack families of Jewish origin]. *Khronika-2000*, 21–22, s. 62–71. (in Ukrainian).
- Zadorozhna, L. M., 2010. Khudozhnia kontseptsiiia istorii v romani P. Kulisha «Mykhailo Charnyshenko». [The artistic concept of history in P. Kulish's novel "Mykhailo Charnyshenko"]. *Literaturoznavchi studii*, 29, s. 153–159. (in Ukrainian).
- Zaruba, V.M., 2011. *Kozatska starshyna Hetmanskoï Ukrainy (1648-1782): personalnyi sklad ta rodynni zviazky*. [Cossack chieftain of Hetman Ukraine (1648-1782): personal and family ties]. Dnipropetrovsk : Lira. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 16.11.2022.

D. Chyk

“THE CURSED ANTICHRIST”: STEREOTYPING OF JEWISH IDENTITY IN THE NOVEL “MYKHAILO CHARNYSHENKO, OR LITTLE RUSSIA EIGHTY YEARS AGO” BY P. KULISH

The article aims to study the representation of Jewish stereotypes in P. Kulish’s first novel “Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia Eighty Years ago” (written – 1842, printed – 1843)

in the character of the Cossack Colonel Anton Kryzhanovsky. The literary image is considered in a three-dimensional plane: the attitude towards the Jewish converts during the events described by the writer in the 2nd half of the 18th century, as well as information known from historical sources and new facts from modern sources about Colonel A. Kryzhanovsky, and, finally, correspondence of historical truth with modeling of the literary image in the novel "Mykhailo Charnyshenko, or Little Russia Eighty Years ago". The article traces how the writer used the historical sources known to him and how the widespread ideas about the Jews of that time found a place in his novel. Colonel Anton Kryzhanovsky, who is the only prototype of a real historical person in P. Kulish's novel, is devastatingly described in the anonymous treatise "History of Ruthenians or Little Russia" and fully corresponds to the literary image in the text of the novel. The article shows how P. Kulish, using the completely false information of the "History of Ruthenians or Little Russia", repeats the factual errors of the treatise author, since its text combines information about the conversion of Anton Kryzhanovsky's father with the historical fact of the recruitment of Ukrainian "Holsteinians" by Colonel Anton Kryzhanovsky. However, the same inaccuracy can be traced in the works of Ukrainian scientists of the 19th century, for example, the historian-genealogist O. Lazarevsky and the historian D. Miller.

The paradox of Kryzhanovsky's image in the novel lies in the fact that being a consolidating character for others and an impetus for the unfolding of events, he almost always remains aloof as if deliberately emphasizing his mysteriousness and insidiousness, which are reinforced by a characteristic portrait. P. Kulish ignores the real history of the conversion of Jews in the Cossacks when with a change of religion yesterday's Jew became a "Cossack's friend" and had all the prospects for successful integration. In his first novel, P. Kulish produces the mythologeme of a Jewish convert, who selfishly and deliberately integrates into the Ukrainian Cossack community and gradually emancipates himself to the extent that he obtains a high military position thanks to the patronage of the Russian Emperor Peter III and irreparably harms the Cossacks, who are trying to balance thoughts about the glorious past and the present colonial time. However, this author's position is at odds with real historical facts, including biographical data about Cossack colonel Anton Kryzhanovsky.

Key words: *stereotype, a Jewish convert, the Khmelnytsky Uprising, the Gottorp question, mythologeme.*

УДК 821.161.2.09:159.9]-055.52

О. В. Шаф

ORCID: 0000 0001 5692 506X

ПСИХОБІБЛІОГРАФІЯ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА: МІЖ МАТЕРИНСЬКИМ І БАТЬКІВСЬКИМ СВІТАМИ

У статті вперше застосовано психобібліографічний підхід до осмислення творчого феномену Б. І. Антонича, що ґрунтується на проєціюванні його психобіографії на віхи творчої еволюції, оприявленої, зокрема, у написанні шести поетичних книг. Психобіографічний «портрет» письменника визначається його ставленням до материнської / батьківської фігур, актуалізація яких у його (творчій) (під)свідомості зумовила «коливання» художнього світовідчуття між «материнським світом» – вітально-екстатичним Хаосом розбуялої природи й поезією «весняного похмілля», передусім у збірках «Три перстені» та Зелена євангелія», та «батьківським світом» – раціональним Логосом самостримання й спокути за «гріх» творчої екстази у збірках «Велика гармонія» та «Книга Лева». Дебютна книга «Привітання життя» та останні дві збірки – «Зелена Євангелія» та «Ротації» прочитані крізь призму відображення відповідно вихідного та завершального етапу психоеволюції поета.

Ключові слова: Богдан Ігор Антонич, психобібліографія, творча еволюція, психологія творчості, психоаналіз, материнська / батьківська фігура.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-227-239

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Богдан Ігор Антонич – не лише поет-міфотворець, як слушно спостеріг Б. Рубчак (Рубчак, 2012, с. 200), а й поет-містифікатор, навколо якого сотаються численні таємниці. Міфологізації постаті Антонича сприяють і його рання смерть, і «роздвоєння» натури на «денну» (тип педантичного інтелектуала) та «нічну» (тип одержимого творчим екстазом деміурга) («роздвоєння» особистості Б. І. Антонича першим спостеріг у своїх спогадах його друг, художник В. Ласовський ще у 1939 році (Ласовський, 2012)), і його психічні особливості, як-от лунатизм, безсоння, сновидна активність. Однією із загадок Б. І. Антонича є його творчий поступ, а саме: послідовність написання його збірок – «Привітання життя» (видана 1931), «Велика гармонія» (тексти створювалися в першій половині 1932), «Три перстені» (основний масив писався у 1933), «Книга Лева» (створювалася приблизно 1934–1935), «Зелена євангелія» та «Ротації» (поезії датовані 1935 та першою половиною 1936), тематика яких має дивну еволюційну «логіку», жодним чином не пов'язану з «видимим» поступом автора в його інтелектуальному, громадянському, особистому житті, натомість, як можна припустити, зумовлену духовними, психічними метаморфозами, єдиним виразником яких і була творчість. Відтак, осягнути, чим насправді «жив» Б. І. Антонич, що відчувало його «у панцир крицевий закуте серце», можна, лише зрозумівши внутрішню «логіку» його поезій, «механізми», які рухали її створенням.

Ефективним у осягненні творчої еволюції Антонича є психоаналіз з огляду на власні свідчення митця щодо «механіки» творчого процесу та спогади осіб, що добре його знали, зокрема С. Гординського: «Антонич, коли його було спитати про процес поставання його поезії, сам говорив про те, що вона є впливом його підсвідомості. Те, що він уранці намагався записати, <...> було відтворенням нічної контемпліації та його близького до сну стану, що в ньому людська уява створює найнесподіваніші образи-уроєння – результат певних трансцендентних процесів душі і мізку» (Гординський, 1967, с. 16). «Сновидна»

механіка творчості Б. І. Антонича стимулює її дослідження з ракурсів міфопоетики та індивідуальної психології творчості як сублімації: «Інтерпретаційний образ поета, відтак, розбудовують два полюси: архетипічне з численними культурними нашаруваннями <...> та індивідуальне, а саме психосоматичне і фізіологічне» (Біла, 2006, с. 321). Однак специфічна психічна організація митця, що легалізує психоаналітичне «втручання» літературознавців, не єдиний чинник у визначенні його творчої природи, адже не менш важливим є єдипів «спадок», закодований і художньо трансформований, тому ще й досі не завважений в Антоничевій поезії.

Винесене з дитинства ставлення до материнської та батьківської фігур, що є ключовими архетипами в художній свідомості митця, не лише моделює матрицю світовідчуження, силові поля Еросу й Танатосу, життя і смерті, а й визначає характер його творчості, зокрема образно-символічний лад, емоційну тональність, опосередковано ритмічну й строфічну організацію віршів, загалом звивистий рух поетичної репрезентації. Задля висвітлення скоординованості віх творчого поступу Антонича з його психоеволюцією застосовується поняття «психобібліографія». Утворене контамінацією лексем «бібліографія» і «психобіографія» це поняття означає: 1) віхи творчої біо-/бібліографії митця (виходу у світ його літературної продукції (циклів, збірок тощо), що визначаються потребою сублімувати комплекс психічних спонук (потягів, комплексів, фобій, проєкцій), 2) літературознавчий метод, націлений на вивчення етапів творчості митця крізь призму його психобіографії. Поняття «психобібліографія» в зазначених сенсах уводиться в літературознавчий обіг уперше.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники творчості Б. І. Антонича зазвичай відштовхуються від концептуалізованої в його поезії «двоїстості», «множинності» сприйняття світу. М. Ільницький, погоджуючись із О. Зілинським, який на основі такої особливості авторської свідомості в статті 1966 року пояснював етапи творчості поета як «заперечення собою сьогоднішнім себе учорашнього» (Зілинський, 1989, с. 102), акцентує на важливості для нього та автобіографічного героя його недописаного роману «На тому березі» «бачити в кожному явищі щонайменше дві сторони», відчуті «множини речей, множини дійсності» (Ільницький М., 2015, с. 167). А. Біла фіксує мотив психічного роздвоєння в ранній творчості Антонича, тобто в час написання «Привітання життя» та «Великої гармонії» (Біла, 2006, с. 321). Щодо подальших збірок – «Три перстені», «Книга Лева», «Зелена євангелія» – переважно визнають коливання митця між філософським і ліричним струменями: поетику «ліричних інтермецо» у двох останніх названих збірках М. Ільницький вважає такою, що продовжує лінію «Трьох перстенів», натомість «глави» цих двох книг, за його словами, «представляли осягнення філософської проблематики, шукання первнів, дна буття, кореня речей» (Ільницький М., 2015, с. 132).

Уважається, що ледь не основною спонукою до творчості було прагнення Антонича реалізувати душевний потенціал, той ідеальний образ Я, якому не було місця у фізичній реальності. А. Біла, зокрема, говорить про «момент творчої гіперкомпенсації непристосованості митця до буденного існування» (Біла, 2006, с. 320). Відтак, зміст лірики Б. І. Антонича базується не на «зовнішньому», об'єктивному досвіді, а на суб'єктивному, психічному, закоріненому у світ дитинства й простір рідного дому (Ільницький Д., 2013а). Б. Рубчак фіксує вагому роль поетичної пам'яті (міфологізації) дитинства на тлі рідних краєвидів у трьох слов'янських поетів – Б. І. Антонича, В. Хлебнікова й Є. Герасимовича: «поети уявляють себе дітьми чи підлітками в оточенні, що нагадує природу їхньої “батьківщини”» (Рубчак, 2012, с. 236), до того ж «спогади про власне дитинство є елементом важливішої характерної риси трьох поетів – дитинності, “примітивізму” їхнього поетичного бачення» (Рубчак, 2012, с. 238). Д. Ільницький, окреслюючи культурну картографію життєвого світу Б. І. Антонича на основі теорій життєвого світу Е. Гуссерля та фреймів М. Мінського, зазначає, що «головним фреймом,

який пізніше набував увиразнення, доповнення і розширення, є Антоничеве *дитинство* як найбільший конденсат *напередданого і першопочаткового* (курсив автора) (Ільницький Д., 2013b, с. 289). Д. Ільницький вважає творчість Б. І. Антонича «процесом постійної актуалізації дитинства, його перетрансформації від одного періоду до іншого» (Ільницький Д., 2013b, с. 302). Родина й мала батьківщина (лемківщина), за словами ученого, є центральним топосом, що «утворює культурну картографію його життєвого світу, яка накреслює генезу майбутніх теоретико-літературних, мистецтвознавчих, естетичних концепцій і визначає фактори, які у той чи інший спосіб впливали на їх формування» (Ільницький Д., 2013b, с. 291), а отже, є ключовим у розгортанні його психобібліографії.

Актуальність дослідження зумовлена потребою розширити інтерпретаційні горизонти літературознавчої рецепції феномену Б. І. Антонича, зокрема закономірностей його творчої еволюції, і загалом поглибити уявлення про психологію творчості як психоментальної синергії; уведення поняття «психобібліографії» дає новий вектор для пошуків психоаналітичного літературознавства.

Мета статті – розглянути творчу еволюцію Б. І. Антонича крізь призму психічного тяжіння ліричного суб'єкта його збірок до материнської і / чи батьківської фігур як основного чинника його психобібліографії.

Завдання дослідження – визначити специфіку реалізації батьківських та материнських «сміслів» у поетичі Б. І. Антонича, тобто розшифрувати поетичний код їхньої символізації, а також охарактеризувати виражені в ліриці психічні коливання між материнською й батьківською фігурами як засновок альтернативної інтерпретаційної стратегії творчості митця.

Виклад основного матеріалу. Психобібліографічний підхід корелюється з психобіографічним, що ґрунтується на вивченні психоеволюції митця, підвалини якої закладаються в дитячі роки у взаєминах з батьками. Про Б. І. Антонича відомо лише те, що він, одна дитина в родині, безроздільно користувався батьківською любов'ю, обоював матір (Калинець, 2011, с. 40), наслідував батька якщо не в його діяльності священнослужителя, то однозначно в його українстві (як батько, Антонич закінчив Сяноцьку гімназію, переймався проблемами національної культури). Біографи не зафіксували конфліктів поета з батьками, його ворожості, образи чи відчуження. Він часто навідувався в Бортятин, відтак батьківська плебанія «ставала бажаною територією творчої праці» (Ільницький Д., 2013a, с. 53). Позитивне налаштування Антонича до батьківських фігур та проєціювання його любові до них на сільський / природний простір, на час благодатного дитинства скеровує й міфологізування світу в його поезіях. Винесена з дитинства любов і до батька, і до матері, очевидно, творчо реалізувалася в коливаннях Антонича-поета між материнським та батьківським «світами», відбиваючи його розтягнену в часі психічну еволюцію (за нормального перебігу едипового конфлікту синівська психіка має відмовитися від любовної прив'язаності до матері й стати на шлях ідентифікації з батьком задля здобуття мужності). Сміслові коди поезії Антонича дають підстави думати, що сепарації від материнської фігури в його психіці не відбулося, унаслідок чого активізовано провину перед батьківською фігурою за провалені спроби ідентифікації з нею, тому загальмувалося й змужніння. Надто пролонгована дитинність оприявнилася й у самоідентифікації ліричного героя Антонича («дітвак із сонцем у кишені»), і в згаданому вище поетикальному коді дитинності. Однак архетипальний «імідж» Вічної Дитини, любовно зануреної в материнський світ і водночас спраглої батьківської зверхності, – визначальний для художнього самопозиціонування Б.-І. Антонича – не пояснює психічну «логіку» його шести все ж таки різних за поетикою і характером світовідчуття збірок лірики.

Дебютну збірку Б.-І. Антонича «Привітання життя» легко асоціювати з початком творчого шляху, з виходом на дорогу духовного дорослішання, з ініціацією, по-перше,

через семантику назви, по-друге, через смислові коди молодості, фізичної сили, активного руху, найвиразніші в циклі «Бронзові м'язи» (у розгляді текстів збірки до цих кодів апелюють М. Ільницький (Ільницький М., 2015, с. 46, 47), М. Неврлий (Неврлий, 2012, с. 695)), і, зрештою, через учнівський характер письма, ще відчутно залежний від сучасної Антоничу польської, української авангардової поезії, творчості культових митців європейського модернізму. Юність – духовний вік автора / його ліричного героя – позначилася на самохарактеристиці («У кого, **молодий**, у кого тоді шукатимеш порад» («Ніч»)), на тематиці й іконіці – окрім теми спорту, референтні молодечому потягу до незвіданого, ризикованого, до випробування на мужність тема мандрів («Балада про тінь капітана», «Пісня мандрівника», «Пісня бадьорих бродяг»), концептосфера техніки («Подорож літаком», «Велика подорож»). На «юність» поета також указує «дегустація» стилів – від неоромантизму й символізму до імажинізму й футуризму, що провокує його взорування на авторитетних представників. Властивий юності пошук життєвого покликання хвилює автора «Привітання життя» і в циклі «Зриви і крила», де за допомогою широкого кола аналогій утверджується цінність непересічної долі (поета) як утечі від буденності («Ожереди»), поривання до високості й до осягнення світових таїн («Старе вино», «Божевільна риба»), ідеал життя як (творчого) спалаху («Ракета», «Стратосфера», «Метеор»), і в низці поезій збірки, присвячених утвердженню творчості як утаємничення, як страшного й бажаного дару, як обранства («Молодий поет», «До музи», «Вірш про вірш», «Об'явлення», «Ніч», «Автобіографія»). Із названими віршами змістовно корелюють поезії про власну інакшість, позначену демонічним («Чортівський мост»), божевільно-суїцидальним («Лунатизм»). Отже, «Привітання життя» – не просто перша, а справді дебютна збірка, де юний духом Антонич пробує свої сили в актуальних стилях своєї доби, у широкому тематичному діапазоні реалізує маскулінну інструментальну енергетику, формулює свою концепцію поезії і поета, ступає на шлях творчого «самоспалення».

Наступна написана Антоничем збірка – «Велика гармонія» – монотематична (релігійна) і моностильова, утілює ідею пошуку дороги до Бога. М. Ільницький, поза тим, чує в цій книзі «голос душі» поета, відчуває його «спрагу морального вдосконалення, прагнення гармонії зі світом і собою, шукання душевної рівноваги» (Ільницький М., 2015, с. 61), тобто, трактує зміст збірки як особистісний, а не ортодоксальний. Її «причини глибші, внутрішні» вчений убачає у своєрідному богоборстві: «По-справжньому проблискує талант Антонича в цій збірці там, де він відходить від тону молитовної покори й дає волю “еретичним настроям”» (Ільницький М., 2015, с. 62). Фігура Бога є аналогом батьківської, насажена батьківським архетипом, є ключовою в становленні Над-Я як репресивна інстанція совісті, як караюча сила, що уособлює закон, верховенство Логосу. Маскулінній (поетичній) свідомості властива реставрація едипового протистояння з батьком у богоборчих, еретичних настроях (Шаф, 2019, с. 328-335). Шукання ліричного героя Антонича дороги до Бога та констатація у фіналі даремності цих шукань свідчать про психічний дефіцит батьківської енергії, а також про зростання напруги стосовно батьківської фігури.

Відсутність зовнішніх стимулів погіршення стосунків поета з батьком (навпаки, їхнє листування засвідчує підтримку останнім синового життєвого вибору (Антонич, 2012, с. 635)) змушує шукати психічні причини зростання напруги. За нормального едипового конфлікту хлопчик відчуває ворожість до батька вже тому, що палко любить матір, превентивно реагує на його можливу помсту, відчуває провину за обидва ці почуття, мука якої у свою чергу посилює синівську агресію. Така психосимптоматика могла бути і в Антонича, хоча не відомі психобіографічні факти, які б її підтвердили. За версією А. Білої, поет-дебютант злякався паранормальних «нічних станів власної душі» (курсив автора), своєї інакшості включно з лунатизмом, порушеннями сну, бурхливою сновидною діяльністю (Біла, 2006, с. 323), які, як впливає з першої збірки, асоціював із

поезієписанням, геть розбіжним із законами Логосу, із християнською цільністю й чистотою душі вірянина (адже його герой назвав себе «закоханим у життя **поганином**», «поетом весняного **похмілля**»), відтак уважав себе боговідступником (духовний сан батька поета вочевидь поглиблював асоціацію його фігури з Божественною й переживання «гріха» вітальної творчої екстази). З усього видно, що творчу екстазу Антонич асоціює не лише зі сновидним позасвіттям, темрявою ночі / підсвідомості, хаосом і надміром природи-біосу, лібідозною енергетикою весни, музики (як уже буде в «Трьох перстнях»), а і з материнським началом на підставі лише того, що всі ці «ейдоси» поєднує душевна любовна стихія:

*Однак буває ніч погідна, як місяць срібло леє на сад,
і тишею тебе впиває, пахучим, пінявим вином.
У кого, молодий, у кого тоді шукатимеш порад
заслуханий в дерев говірку, які шепочуть тихим сном.
А ніч, мов мати, над тобою долоню на чоло кладе.
Тоді, щасливий, навіть кривди забудеш і простиш найгірші,
тоді думки квітками пахнуть і чуєш серце молоде,
тоді слова найзвичайніші складаються самі у вірші (Антонич, 2012, с. 83-84).*

Тож для Антонича творчість – це любовне служіння материнській фігурі, тому є гріхом перед батьком, що його намагається спокутувати герой другої збірки. А Біла, погоджуючись зі спостереженням М. Ільницьким «засудженням» Антоничем власного «захоплення красою земного життя і людського тіла», що змусило його вдатися до релігійних мотивів, стверджує, що «Велику гармонію» породив страх перед «сновидною екстазою», що її текст розглядається самим автором як специфічне ритуальне замовляння, екзистенційне «послання» Богові», а «символічна сугестія [у цій збірці] виступає мовою Бога <...>» (Біла, 2006, с. 323–324).

Перші дві збірки Б.-І. Антонича відносять до періоду учнівства (Ільницький М., 2015, с. 63), що збігається, як видається, з остаточним розв'язанням дилеми між батьківським Логосом (вірою, гасію, нормою, традицією) і материнським Хаосом (творчою свободою, інтуїтивними прозріннями, пристрастями, візіями) на користь останньої парадигми. Вона покладена поетом в основу мистецтва як альтернативної самодостатньої реальності в написаній у цей самий час студії «Національне мистецтво» й зреалізована у збірці «Три перстені», що, за словами М. Ільницького, «виростала з “Привітання життя”» (Ільницький М., 2015, с. 63), а конкретніше, продовжувала й розвивала смислову лінію поезій «Об'явлення», «Ніч», «Автобіографія» про силу поетичного гону, про творче прозріння, про обранство нести мистецький «хрест». Недаремно відповідні рядки з «Автобіографії» відкривають збірку «Три перстені».

Перстень символізує обранство, окрім іншого, є знаком належності до вузької спільноти, знаком шлюбу, долі. В експозиційній поезії «Автопортрет» важливим є не лише самовизначення, а й доленосний вибір ліричного суб'єкта – «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, / захоплений поганин завжди, поет весняного похмілля» (Антонич, 2012, с. 118). Доля поета когерентна гріхопадінню (продаж життя), божевіллю, екстазу, мало сумісна зі шляхом християнина. Покарання, яке очікується за неї, набуває смислу прокляття: «На дверях дому знак зловісний, / на дверях дому перстень пісні» («Елегія про перстень пісні») (Антонич, 2012, с. 130). Та ліричний герой, «обранець персня пісні», прагне згубного творчого шалу, його рефлексія натхнення відчутно подібна до любовного оргазмічного піднесення:

*О, слово, що в устах тремтиш,
невже ж мені тебе спиняти?
Я чую, як проходиш чорна,
п'янлива та болюча пісне, <...>
і мою радість світляну,*

*і всю знемоги глибину,
і словом просто в серце тну,
аж трисне кров, мов крик одчаю,
з нестями й щастя умираю* (Антонич, 2012, с. 130).

Тремтіння, знемога, найвище напруження, виражене в цьому фрагменті соматичними метафорами з коїтальним смислом натиску й прориву (тну в серце, трисне кров), крик з нестями й щастя – ці експресиви складають смисловий код любовної гріховної злуки. Хто ж обраниця героя? Пісня, себто творчість – розкрито цю таємницю в поезії «Весілля»: «<...>упився я / від перших власних строф похмілля. / Був тільки місяць дружбою / на мому з піснею весілля» (Антонич, 2012, с. 132).

В «Елегії про перстень молодості», власне, розгортається рефлексія тих змін, що сталися в душі поета / ліричного Я: його минуле (дитинство) було безжурне, «світ, мов серце був широкий», «не снівся сон лихий», коли «хлопцем сивооком сміявся щиро й дзвінко та без журби мантачив дні» (Антонич, 2012, с. 132), та, ініційований творчістю, він не належить собі, утрачає почуття реальності, бо «головокружним ночі хмелем п'яніє голова», він уполонений «безбожно первісною красою» природи – «яка ж страшна оцього світу врода, що отруїла дні мої» (Антонич, 2012, с. 131). Тепер у ліричного Я-поета «складніше життя», «шумить над серцем кожна ніч», як «чорний стяг» (знак року, смерті, зла), місяць, «лямпа поетів і сновид», веде «зигзагом мрії і безумства понад безоднею світу», отже, посвята себе творчості сприйнята ним як ризиковане смертельне випробування – «тоді вдаряє пісня стусаном ножа», однак воно жадане – «мов ртуть, підноситься солодкий жах» (Антонич, 2012, с. 131). Останній оксюморон близький за смислом до жаского й бажаного любовного-як-творчого гону, адже герой віддає себе «на поталу», присвячує життя служінню пісні – «*треба пісню, наче тіль, нести з собою*» (Антонич, 2012, с. 132), хоча й свідомий того, що вона веде до смерті, «назустріч мертвій тишині» (Антонич, 2012, с. 132). Уся передбачена поетом ситуація, коли його «серце спочине», але пісня «вільна, спіла, жива» «ітиме далі», надає останній вампіричного характеру.

«Програмові» Антоничеві «Елегії» у «Трьох перстнях» дозволяють окреслити парадигму «пісня – молодість – ніч», що її «внутрішню єдність, смислову злютованість» відзначає М. Ільницький та висновує тісний зв'язок у ліричній свідомості Антонича ночі-смерті та кохання (Ільницький М., 2015, с. 90), акцентуючи в такий спосіб на лібідозно-мазохістському підлозжі цієї парадигми. А. Біла вибудовує парадигматичний ряд «ніч – кохання – пісня», угадуючи за ним «семантику ініціації», що дозволяє «читати у книзі ночі», «поклонятися землі стобарвній», «в прадавню впасти глибину» (Біла, 2006, с. 325). Ініціація як ритуал та як міфема пов'язується зі здобуттям мужності, адже лише той, хто витримав випробування, здобуває привілеї чоловіцтва, зокрема й в оволодінні таємними знаннями (пізнання і є, по суті, оволодінням, проникненням, установленням контролю). Об'єктом пізнання Антоничевого ліричного alter ego є світ, природа, тобто архетипальна материнська фігура, прекрасна й жаска, тому проникнути в її таємниці синонімічно оволодінню нею. Відтак, смисл пережитої у творчості ініціації – пізнати природу-матір, стати її «чоловіком».

Природа в ліриці Б.-І. Антонича, зауважує Б. Рубчак, – «мати міту буття», «це природа в первісному стані, це море безумної зелені, що вирує, що п'янить, що часом лякає, і що завжди нагадує підсвідомість – сестру інтуїтивних буянь землі» (Рубчак, 2012, с. 202). Синхронізуючи розбуялу природу та поезію з жіночим началом, «з якого постають первісні, найдавніші спогади, зроджені самим неквапним життям Матері Землі», Б. Рубчак апелює до окресленого Гастоном Башлярмом явища «примітивного гермафродитизму» кожного митця, чия робота поетичної уяви зумовлює «жіночий стан душі», і схиляється до думки, що процес поетичної творчості – «і в писанні віршів, і в їх читанні – проходить під знаком “anima”» (Рубчак, 2012, с. 245). У своїх розмислах

Б. Рубчак, отже, зближує ключові сфери, на які звернена увага Антонича-поета часу «Трьох перстенів», – природа рідного краю, власні дитинство та творчість – із жіночим / материнським началом. Вихід на ліричну авансцену саме цих смислових сфер у третій збірці засвідчує, як видно, духовну переорієнтацію митця на материнський первень, сприйняту ним самим неоднозначно: із відчайдушністю готового на жертвопринесення закоханого, однак свідомого свого гріхопадіння та наляканого своїм відступництвом від батьківського шляху.

У поезиці «Трьох перстенів» часто акцентують мотив розчинення в довкіллі, злиття з ним ліричного Я, «вростання в стихію природи» (Ільницький М., 2015, с. 66, 68), особливо в поезії «Праліто»: *«Тут не бажаєм більш нічого – / обкутатися мохом сну, / в прапервісній природи морок, / в прадавню впасти глибину»* (Антонич, 2012, с. 142). Образ «прапервісного мороку природи» наснажений архетипом Великої Матері, тяжіння до злиття з якою на рівні індивідуальної психіки є регресивним танатальним потягом до материнського лона. Матерецентрований маскулінний едипів комплекс відтінює цей потяг лібідозним бажанням. Іншими словами, у маскулінній психіці актуальне прагнення возз'єднатися з материнською фігурою, повернутися в материнське лоно, і чим це бажання потужніше, чим його енергетика сильніша за відцентрові сепаративні інтенції, тим помітніший дефіцит маскулінності. А. Біла слушно зазначає, що в «Трьох перстнях» «відбувається перенос автентичної напруги (страху) у площину творчої, візійної реальності» (Біла, 2006, с. 325), лише варто додати, що осердям цієї психічної напруги є непотамоване синівське лібідо, спроектоване на п'який, сповнений таємничої краси світ, – *«Аж юне серце затремтить / незаспокоєне й несите. / Устами спраглими в цю мить / всю хмільність світу хочу спити»* (Антонич, 2012, с. 137) (ця фраза з поезії «Світанок» ностальгійно повторена й у поезії «Мій давній голос» з «Книги Лева»). Не лише образи природи вбирають лібідозну напругу потягу до матері, а й суміжні з нею – весни («Це ти [весна] мене заворожила / на смерть і на життя» (Антонич, 2012, с. 139)), а також змії. Центральний образ у поезії з такою назвою – змія, «рослинна й кущувата» – є фітоморфним, отож виступає аналогом природи. Водночас у паралелі до образу змії – образ слів (поезії?), що, як і вона, рослинні і хвилясті. У фіналі вірша вигулькує мотив прапервісності, наче зворотної метаморфози (Рубчак, 2012), де «ти ще рослина, ти ще камінь», отже, «ти» зливається з природою – «тебе обкручує змія». За ірраціональним напізир змістом поезії проступає психічна «логіка»: якщо відчитати материнський архетип за образами змії, покручених і слизьких (вологих) рослинних елементів, прапервісних «рослинних» слів, то обкручення ліричного Я змією рівнозначне його поглинанню материнською утробою.

Якщо в «Трьох перстнях» ліричні «терези» хитнулися в бік материнської фігури (вона просвічує крізь п'янливе захоплення світом, екстаз творчості, молодості, весни, рослинності, ночі, пісні / музики), то в наступній «Книзі Лева» виразно активізується батьківське начало, що помітно передусім у назві. Дослідники скрупульозно наводять низку символічних значень цього образу, кожне з яких релевантне батьківській фігурі (наприклад, Лев – Христос, Діоніс, «символ царської величі, сили, влади, закону» (Біла, 2006, с. 332-333)), її семантика проступає в галереї мікрообразів зі значенням героїчного, владного, величного на кшталт: *«герої сходять з п'єдесталів», «леви з прапорів <...> йдуть маєстатично містом», «іде мармуровий вождь»* («Монументальний краєвид») (Антонич, 2012, с. 174), *«господар міста – лев, що спить під арсеналом»* («Площа янголів») (Антонич, 2012, с. 175), *«велетенські леви»* («Апокаліпсис»). Громадянські поезії третьої частини «Книги Лева» мають героїчну тональність. Крім того, Антонич повертається до біблійних сюжетів, зокрема про пророка Йону, про Даниїла в ямі левів – в обох підноситься безоглядна (до)віра (до)в Бога (уже йшлося про те, що християнство для поета – «батьківська» віра, протиставна «материнському» поганству). Радісне поринання у творчий шал, любовно-страхітливе наближення до таїн, до безодні світу в

«Трьох перстнях» поступаються місцем більш «тверезому», раціональному письму, що позначилося й на структурі вірша, який «набрав зумисної тяжкості, що впливала з самого згущеного (щоб не сказати “здушеного”)) матеріалу поетичних образів» (Біла, 2006, с. 17). Зміна поетичного «курсу» Б. І. Антонича в «Книзі Лева» фіксується багатьма дослідниками, але вони аргументують її по-різному й не завжди переконливо. Із психобібліографічного погляду ця збірка знаменує (і відбиває) етап психічної еволюції митця, його хитання між материнським і батьківським первнями, зумовлене, імовірно, страхом утратити себе, свою мужність у безоглядному злитті з материнським, страхом «гріховної творчості», «чорного стягу пісні» як непритлумленого любовного потягу до матері. Каталізатором такого страху, але й порятунком від нього є батьківська фігура, найчастіше закодована в концептосфері Божественного. Відтак, із психобібліографічного ракурсу «Книга Лева» реалізує протистояння материнського та батьківського планів, або, як це формулюють в інший спосіб, «опозицію між “двома станами” душі – “ясним захватом” і “екстазом чорної ночі”» (Біла, 2006, с. 334).

В експозиційній поезії «Знак лева» ключовий топос пустині – «золотої книги», де «автограф грому в царській книзі левів» ставить бог Саваоф, разуче відрізняється від буяння зелених каруселей весни в «Трьох перстнях»: не розкоші природи, а мертвий простір («умерлих квітів царство», «труна землі», «тьмяніє сонце») Божого закону, не любовна оргія, а стримана раціональна споглядальність, навіть емоційна відстороненість ліричного суб'єкта від зображеного світу, не радість єднання, а смиренне служіння – «Синайський вітре (аналог Бога-батька. – Прим. О. Ш.), бий в відкриті карти! / Без тебе я порожній посуд форми» (Антонич, 2012, с. 156). Такий самий пафос пристрасного звернення Даниїла до Бога: «–“Прасвітлий, Праєдиний, що мене – рослину ялову / в саду життя величнім посадив і грієш сонцем ласки!”» («Даниїл у ямі левів» (Антонич, 2012, с. 157)). У цій поезії батьківську фігуру репрезентують образи левів-царів пустелі («монарший рев царя пустині» кличе на суд) та Бога, «Прасвітлого, Праєдиноного», що, на перший погляд, перебувають в опозиції як загрозлива та рятівна сили, але насправді голос Даниїла «лине в безвість», тобто не досягає адресата-Бога (згадаймо з «Великої гармонії» – «...що розминулись поруч себе дві дороги» («Duae viae»)) - ліричного Я і Всевишнього). Отже, доброго батька-заступника в цих поезіях Антонича попри настійливі пошуки не знайдено.

Хитання між “богом” і “природою” (Неврлий, 2012), між «божественно-величним» і «страхотливо-величним» (Козій, 2012, с. 732) оприявлене в «Баляді про пророка Йону (апокриф)», де Йона як агент, Бога, Логосу, Світла благословляє «безодню природи» (Ільницький М., 2015, с. 115). Глибінь океану з «марнотратним безумом» біосу – аналог материнської фігури, бо це «життя колиска перша» й «могила повсякчасна»; страшні потвори, мешканці глибині, символізують негативний, страхотливий аспект материнського начала та є знаком синівської спроби віддалитися від нього й переорієнтуватися на батьківську фігуру. Недаремно ліричний наратор шукає покровності з Йоною, нібито його прадідом, який, наче Дух Святий, що ширяє над водами, проголошує верховенство Бога над природою: «- “Ви [морські тварини] – гін сліпий! Помильна кожна з ваших мір, / бо тільки Він один, щоб мірять непомильно!”» (Антонич, 2012, с. 160). Утвердження верховенства батьківського начала знов-таки підважується в цій поезії осяжністю описів «материнської» стихії океану та збалансуванням у фінальній фразі Божественного й природного: «мов Божий стовп, стоїть мільйонолітня ніч, / в прадавньому хаосі землі й води всуміш» (Антонич, 2012, с. 160). Паритет материнського й батьківського виходить на смислову поверхню й в «Пісні про дочасне світло»: «Молюсь землі в червоному окропі крові / і небо кличу тугою, що вічно ранить» (Антонич, 2012, с. 161), якщо трактувати землю й небо як символи природного та Божественного, материнського та батьківського.

Посилення батьківської енергетики в «Книзі Лева» Б. І. Антонича ще виразніше дискредитувало в очах його ліричного Я творчість, жіночу / материнську стихію,

перетворило її з дару на прокляття, на присуд («Ars poetica»). «Натхнення темне», «друг найкращий» і «ворог найзавзятіший», «переслідує крізь морок», от-от «поцілить» ліричного наратора поезії «Півонії». Драматизовано взаємини зі словом, «зрадливим», «чужим натхненню», штучним і порожнім, наче «тісна й холодна маска», у «Пісні про чорні лаври», де творчість визнана фатальною й програшною: «Відкрий чоло під чорні лаври ночі, що єдині / вінчатимуть твої поразки!» (Антонич, 2012, с. 165). Однак у низці поезій оприявлено й «опір» творчості як некерованої «нічної» стихії її раціональній «об'єктивації» – тоді «слова затиснуті у горлі, / слова гальмовані в екстазі / б'ють, мов джерела животворні» («Дружня гутірка») (Антонич, 2012, с. 173). Отже, значний змістовий шар «Книги Лева» відбиває боротьбу ліричного Я / поета із собою, конкретніше – із власною творчою «інакшістю», боротьбу, спровоковану незадоволенням своїм словом, нездатним «матеріалізувати» його рефлексії, а також страхом перед поглинаючою стихією натхнення, перед паранормальною, «нічною» стороною власної натури («Хто будить в серці тужну п'янкість / і хто колише темний страх твій?», – прохоплюється раптом у вірші «Дно пейзажу» (Антонич, 2012, с. 184)). Загострена проблематизація цієї боротьби у свою чергу є симптомом глибинного конфлікту між психічними аспектами авторового Я, цілком імовірно базованими на рівносильному тяжінні до материнської та батьківської фігур.

Видані після смерті поета збірки «Зелена євангелія» й «Ротації» викликають дещо менший психобібліографічний інтерес, адже невідомо, чи побачили б вони в світ саме такими з волі автора. Крім того, хоча й дещо різні за смисловими домінантами, ці збірки писалися ледь не паралельно, якщо судити з датування віршів, відтак, психодинаміка ліричної свідомості в них доволі невиразна. Водночас дослідниками помічено чергову зміну світоглядного ракурсу в «Зеленій євангелії» порівняно з попередніми книгами: «Якщо у «Великій гармонії» ліричний герой поета шукав Бога <...>, а в «Книзі Лева» постійно відчувається присутність того, «що сотворює й винищує світи», <...>, то «Зелену євангелію» пронизує ідея матеріальності світу та життя у системі космічної світобудови» (Ільницький М., 2015, с. 123). А Біла фіксує появу в цій збірці фалічної образності та мотиву «еротично-творчого екстазу», загалом деміургійного начала (Біла, 2006, с. 335), можна сказати, маскулітної енергії батька / змужнілого сина, який прагне вже не так пасивного розчинення в материнському лоні, а пізнання, що тут, за словами А. Білої, «є реалізацією любові», а «творчий процес набуває гностично-еротичного забарвлення», «[м]ова осмислюється як атрибут незмінної Природи, <...> як енергетична тканина, що спрагла творчого зусилля майстра-теслі-коханця», бо ж «[с]убстанція мови жіноча, ірраціональна, сновидна і приховує “дно речей” <...>» (Біла, 2006, с. 335-336). М. Ільницький також помічає появу символічного образу теслі, в образі якого Антонич «знайшов ту поетичну формулу, яка характеризувала його заглиблення “у дно, у суть, у корінь речі, у лоно”» (Ільницький М., 2015, с. 100). Прикметно, що образ теслі-митця, з яким ідентифікує себе ліричний герой, фігурує в низці поезій, написаних в один день, 20 січня 1935 року, у них набуває смислу еволюція цього образу від автологічної номінації ремесла до переносного значення майстра, володаря над матеріалом, зокрема й словесним. У мініатюрі «До дна» ліричний герой воліє бачити себе таким: «Углиб, до дна співає лезо / встромляю в корінь слова» (Антонич, 2012, с. 211). Вартує на увагу інструменталізоване, «силове» уявлення про поетичний акт – наче це справді ремісництво чи навіть фалічне проникнення в «материнську» суть слова.

У назві збірки – «Зелена євангелія» – закодована нарешті віднайдена поетом гармонія материнського й батьківського, поганського й християнського, що відлунює в оргаїстичному пафосі ключових поезій збірки (метафоричною «версією» світової оргії є музика, космічний світовий оркестр), виявляється в примиренні із власним творчим даром, що більше не прокляття, «не гріх». Віднайдена гармонія, «добра вість» примирює поета із власною природою, зі світом та зі смертю – уже не як самовтратою, а як

закономірним поворотом життєвого циклу. У поезії «Дует» розгорнута смислова парадигма: земля (мати) – смерть – музика: «Поволі повертаємось у землю, як в колиску, / вузли зелені зілля в'яжуть нас – два спутані акорди» (Антонич, 2012, с. 216). Смерть, музику й землю єднає екстаз (любові? творчості?) – «<...>Все несутнє / відкинемо і лиші екстазу чисту візьмем зорям», «Гориш рослинна й спрагла, мов земля. Ти вся музика» (Антонич, 2012, с. 216). Тема смерті, що в примирено-філософічному реєстрі озвучена у збірці, опосередковано симптоматизує вивершення життєвого шляху ліричного Я / поета: «Мудре коло життя довершено» (Антонич, 2012, с. 228), – наче мимохідь зауважено в поезії «Золотоморе». У низці поезій лютря-квітня 1936 року – «До гордої рослини, цебто до себе самого», «Дзвінкова пані», «Дім за зорею» – домінує мотив логічного життєвого завершення, усвідомлення вичерпаної життєвої програми, ладнання до позасвіття, у «дім за зорею». У «Дзвінковій пані» в розвитку мотиву смерті фігурують жіночі постаті дзвінкової пані, а також коханої, яка чекатиме в позасвітті. Ці жіночі постаті уособлюють Аніму, жіночий аспект особистості чоловіка, його душу, найкраще в його натурі, його Небесну Наречену, до якої висходить лише той, хто здобув мужність. У раніших поезіях Антонича цей архетип не фігурував, отже, напевне, на цьому етапі життєтворчості його характер був зміцнений маскулініними елементами, що пояснює загалом і еволюційну вершину збірки «Зелена євангелія».

Незавершену збірку «Ротації» часто характеризують крізь призму розчарування Антонича в міському світі з його аморальністю, владою грошей, штучністю тощо (Льницький М., 2015, с. 141; Неврлий, 2012, с. 706), хоча далеко не всі вірші про таке. Назва збірки, що буквально означає «чергування», «зміну», асоціативно скеровує на тему смерті як очищення, оновлення світу. Якщо в «Зеленій євангелії» поет рефлексує смерть власну як інтимне таїнство, то в «Ротаціях» – смерть чужу: безіменних коханців, для яких удушення газом найкращий вихід («Баляда про блакитну смерть»), розбитих автівок («Мертві авта»), мешканців стоповерхових кам'яниць («Сурми останнього дня»). В усіх віршах зближені смерть – безпросвітна, остаточна, у дечому рятівна – та сон, що, як і штучне, загрузле в об'єктивованому світі міста життя, є майже тією самою смертю. Ліричний суб'єкт «Ротацій» відчутно відсторонений від рефлексованого світу, адже він чужий йому, безмежно далекий від нього, від його поетично-екстатичної ночі-музики. Створюється враження, що світ «Ротацій», світ міняйл і повій, світ грошей і бруду, – спід, «тіньовий бік» світу Антонича. Збірка «Ротації» – цілком логічний і закономірний «фінал», «завіса» витвореного в ліричній свідомості Антонича світу. Якби митець жив далі, складно вгадати керунок подальшої еволюції його лірики.

Окрім психічної «логіки» творчого поступу Б. І. Антонича як його коливання між силовими полями материнського й батьківського, може мати місце й стильова «логіка». Так, у прозовому фрагменті «На тому березі» автор вкладає в уста автобіографічному герою роздуми про референцію мистецьких стилів та річного циклу: «біла, мармурова класика зими», «молодеча готика весни», «могутній розгін ренесансу літа», «бароко осені», що виливаються в спостереження про те, що «колесо природи й мистецтва замкнене й обертається» (Антонич, 2012, с. 455). Емоційна домінанта кожного із цих стилів / сезонів, озвучена в цих роздумах, також має свою градаційну «логіку», зацентровану передусім щодо бароко: «...і якась нудьга. Знеохочення, пересит вражінь, наче в людей, що багато пережили» (Антонич, 2012, с. 455). У цих, за всіма ознаками автентичних, роздумах Б. І. Антонича про (циклічний) поступ угадується і його рефлексія життєвої та мистецької еволюції, зокрема власної, адже «архітектура людської душі відповідає теж головним стилям». Його сонетарій у «Привітанні життя» – данина класичним формам (хоча іншого вияву «досконалої гармонії простих, дорійських форм» у цій збірці знайти складно). «Три перстені» – якраз і є тим весняним «струнким, шпильястим, небозривним» текстом, що «підноситься, росте, прямує вгору». «Книга Лева» для Антонича – «пора широких, кручених, лагідних, повних, спілих форм», якими він

характеризував «ренесанс літа». Ще «літньо-весняні» ознаки має «Зелена євангелія», тоді як «Ротації» з їхнім явним переситом, нехиттю, «хімерністю», «поплутаністю, неправильністю» та «багатоформністю» (ці та подібні маркери, за Антоничем, мають бароко та осінь) логічно замикають автоevolюційний ланцюг. Складно уявити текст, який би слідував після «Ротацій» і не містив емоційного самоповтору. На жаль, життя людини, на відміну від мистецтва чи природи, не циклічне. Це знав Антонич, готуючись до смерті за кілька років до неї, відчуваючи свій поетичний і життєвих рух у цьому керунку. Смерть після / під час написання «Ротацій» – це не лише данина бездоганному мистецькому смаку, це уміння зупинитися, коли все сказано, це жест життєвої-і-мистецької логіки.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Творчість Б. І. Антонича, попри масштабну літературознавчу обсервацію, ще дає привід для пошуку альтернативних інтерпретацій, зокрема, своєю дивною еволюційною «логікою», не обіпертою, як то часто буває, на відомі (і видимі) біографічні чинники. Поет, натура якого здебільшого задивлена у власний, суб'єктивний космос, жив малопомітним суспільним життям, зате надпотужним духовним. Фактично єдиною сферою оприявлення його духовних здобутків була творчість, – за його переконанням, самодостатня альтернативна реальність. Отже, доцільно шукати «логіку» віражів художніх устремлінь митця в його психічному інсайті, де напруження між батьківською та материнською фігурами, любовним бажанням і страхом розплати, вітальним і танатальним проєціюється в суб'єктивовану картину світу, де гармонійно зближуються «материнські» стихії природи, весни, поезії, ночі, хаосу, матеріальності, тобто розкошів земного буття, та «батьківського» верховенства духовної сили, влади, закону, де узгоджуються творчий шал та гасіо у «формулу екстазу». Сфери материнського й батьківського на початку творчого шляху Б. І. Антонича ще виразно поляризовані, але згодом за принципом маятника, що уповільнюється, усе більше зближуються між собою. Композиційно двопланові збірки «Книга Лева» та «Зелена євангелія» репрезентують спробу узгодження материнського й батьківського психічних первнів у художньому мисленні митця. Незавершена збірка «Ротації» є знаком вичерпання цієї інтегральної для творчості Антонича теми. Психоемоційна еволюція шести збірок поета – його психобібліографія – корелює і з його висловленій у прозовому фрагменті «На тому березі» ідеї відповідності стилів станам душі, однак і за такої інтерпретації помітна внутрішня логіка Антоничевого доробку, хоча й уже не пов'язана безпосередньо з його психобіографією. У перспективи подальших досліджень – поглиблення уявлень про поетичний феномен Антонича та можливість застосувати психобібліографічний підхід до ширшого кола ліричних текстів.

Бібліографічний список

- Антонич, Б.-І., 2012. *Вибрані твори*. В: Д. Ільницький (упоряд.); Д. Ільницького та І. Старовойт (передм.). Київ: Смолоскип.
- Біла, А., 2006. *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*. 2-ге вид. Донецьк: ДонНУ.
- Гординський, С., 1967. Богдан Ігор Антонич: його життя і творчість. В: С. Гординський, Б. Рубчак (ред.) *Антонич Б.-І. Зібрані твори*. Нью-Йорк-Вінніпег: Слово, с. 7–26.
- Ільницький, Д., 2013а. Культурна картографія життєвого світу Богдана-Ігоря Антонича: дитинство. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 23, с. 44–59.
- Ільницький, Д., 2013б. Культурна картографія життєвого світу Богдана Ігоря Антонича. Сяноцька гімназія. *Парадигма*, 7, с. 284–304
- Ільницький, М., 2015. *Формули осягання Антонича*. Львів: Піраміда.
- Зілинський, О., 1989. Дім за зорею. В: М. Ільницький (упоряд.) *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії*. Львів: Каменяр, с. 102–103 .

- Калинець, І., 2011. *Знане і незнане про Антонича. Матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича*. 2ге вид., виправ., доп. Львів: Друкарські куншти.
- Козій, Д., 2012. Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича. В: Д. Ільницький упоряд.; Д. Ільницького та І. Старовойт (передм). *Антонич Б.-І. Вибрані твори*. Київ: Смолоскип. С. 725-739.
- Ласовський, В., 2012. Два обличчя Антонича. В: Д. Ільницький (упоряд.); Д. Ільницького та І. Старовойт (передм). *Антонич Б.-І. Вибрані твори*. Київ: Смолоскип. С. 683-689.
- Неврий, М., 2012. Поет із серцем у руках (Поезія Б. І. Антонича на тлі української модерні). *Антонич Б. І., Вибрані твори / упоряд. Д. Ільницький; передм. Д. Ільницького та І. Старовойт*. Київ: Смолоскип. С. 693-708.
- Рубчак, Б.-Т., 2012. *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*. В: В. Габор (упор.). Львів: Піраміда.
- Шаф, О. В., 2019. *Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ ст.* Київ: Просвіта.

References

- Antonych, B.-I., 2012. *Vybrani tvory [Collected Works]* In: D. Ilnytskyi (uporiad.); D. Ilnytskoho ta I. Starovoit (peredm.). Kyiv: Smoloskyp. (in Ukrainian).
- Bila, A., 2006. *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky [The Ukrainian Literary Avant-garde: searches, stylistic directions]*. 2-he vyd. Donetsk: DonNU. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 1967. Bohdan Ihor Antonych: yoho zhyttia i tvorchist [Bohdan Ihor Antonych: his life and oeuvre]. In: S. Hordynskyi, Rubchak B. (eds.). Antonych B.-I., *Zibrani tvory [Collected Works]*. Niu-York-Vinnipeh: Slovo, s. 7–26. (in Ukrainian).
- Ilnytskyi, D., 2013a. Kulturna kartohrafiia zhyttievoho svitu Bohdana-Ihoria Antonycha: dytynstvo [The Cultural Mapping of Bohdan Ihor Antonych's life world: childhood]. *Ukraine: Cultural Heritage, National Identity, Statehood*, 23, pp. 44–59. (in Ukrainian).
- Ilnytskyi, D., 2013b. Kulturna kartohrafiia zhyttievoho svitu Bohdana Ihoria Antonycha. Sianotska himnaziia [The Cultural Mapping of Bohdan Ihor Antonych's life world: Sianok Gymnasium]. *Paradyhma*, 7, pp. 284–304. (in Ukrainian).
- Ilnytskyi, M., 2015. *Formuly osiahannia Antonycha [The comprehension formulas of Antonych]*. Lviv: Piramida. (in Ukrainian).
- Kalynets, I., 2011. *Znane i neznane pro Antonycha. Materialy do biohrafii Bohdana Ihoria Antonycha [The Known and Unknown about Antonych. The Materials for Bohdan Ihor Antonych's Biography]*. 2he vyd., vyprav., dop. Lviv: Drukarski kunshty. (in Ukrainian).
- Kozii, D., 2012. Troiake dzherelo tvorchoho natkhnennia B.-I. Antonycha [The Triple Inspiration Source of B.-I. Antonych]. In: D. Ilnytskyi (uporiad.); D. Ilnytskoho ta I. Starovoit (peredm.). Antonych B.-I. *Vybrani tvory [Collected Works]*. Kyiv: Smoloskyp, s. 725–739. (in Ukrainian).
- Lasovskyi, V., 2012. Dva oblychchia Antonycha [Two faces of Antonych]. In: D. Ilnytskyi (uporiad.); D. Ilnytskoho ta I. Starovoit (peredm.). Antonych B.-I. *Vybrani tvory [Collected Works]*. Kyiv: Smoloskyp, s. 683–689. (in Ukrainian).
- Nevrlyi, M. (2012) Poet iz sertsem u rukakh (Poeziia B. I. Antonycha na tli ukrainskoi moderny) [The Poet with a Heart in his Hands (The B.I. Antonych's Poetry on Ukrainian Modernism context)]. In: Antonych B.-I., *Vybrani tvory [Collected Works] / uporiad. D. Ilnytskyi; peredm. D. Ilnytskoho ta I. Starovoit*. Kyiv: Smoloskyp. S. 693-708. (in Ukrainian).
- Rubchak, B.-T., 2012. *Mity metamorfoz, abo Poshuky dobroho svitu [Myths of Metamorphoses or Searching for Good World]*. In: V. Habor (upor.). Lviv: Piramida. (in Ukrainian).
- Shaf, O.V., 2019. *Henderno-psykholohichni aspekty ukrainskoi liryky XX st. [Gender and*

psychological aspects of Ukrainian lyrics of the 20th century]. Kyiv: Prosvita. (in Ukrainian).

Zilynskyi, O., 1989. Dim za zoreiu [The House behind The Star]. In: M. Ilnytskyi (uporiad.). *Vesny rozspivanoi kniaz. Slovo pro Antonycha: Statti, ese, spohady, lysty, poezii* [The Prince of Singing Spring. The Word about Antonych: papers, memories, essays, letters, poetry]. Lviv: Kameniar, s. 102–103. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 20.12.2022 року.

O. Shaf

BOHDAN IHOR ANTONYCH'S PSYCHO-BIBLIOGRAPHY: BETWEEN MATERNAL AND PATERNAL WORLDS

The article deals with Bohdan Ihor Antonych's art phenomenon, in particular the factors and trends of his creative evolution. The psychoanalytical approach is helpful in revealing concealed psychical frameworks in the author's (art) consciousness, and also the key role of Maternal and Paternal archetypical figures in Antonych's artistic world and writing technique as well. According to the purpose of considering the evolution of B. I. Antonych's works through the prism of his lyric subject's Oedipus attraction to Maternal and/or Paternal figures, the concept of "psycho-bibliography" has been proposed. In this concept, the notions of "psychobiography" and "bibliography" are combined. As an experimental literary study field psycho-bibliography assumes projecting the artist's psychical evolution onto his oeuvre, in particular, onto the periodicity of the publication of his books.

Despite the harmonious relationships in Antonych's family, his works have shown a confrontation with the Paternal figure caused by his challenged separation from the Maternal figure. Both lead to deep internal conflicts in the writer's psyche. In the article, it has been defined the specifics of the Paternal and Maternal semantic codes' implementation in the poetics of B. I. Antonych, has been deciphered the poetic code of their symbolization, as well as characterizes the mental fluctuations expressed in the lyrics between Maternal and Paternal figures as the basis of an alternative interpretive strategy of the artist's work.

The B.-I. Antonych's debut collection "Greetings of Life" (1931), despite the dominant motives of travel, youth, and sports, contains a number of poems on the topic of creativity as a dangerous but inevitable vocation for the lyrical subject. For him, creativity is associated with maternal power. He perceived his own devotion to it as a betrayal of the parental authority. As a symbolic compensation for this "sin", the collection "Great Harmony" (1932-1933) has been written. "Great Harmony" is marked by the dominant motives of trust in God and his Guidance, by which the parental archetype is guessed. In the poetics of the next collection, "Three Rings" (1934), the maternal archetype is actualized again. The priority of maternal energy is expressed through the symbolic triad "Night"- "Nature"- "Song" ("Creativity"). The lyric hero is ready to dissolve in the maternal substance, although it can reinforce his fear of confrontation with the parental world, as well as the fear of losing himself in the maternal one. The yearning to reduce this fear had caused a compensatory attraction to the paternal substances - Logos, Law, and Order - in the next collection "The Book of the Lion" (1935). The balancing of maternal and paternal energy determines the poetics of the last B. I. Antonych's collections - "Green Gospel" and "Rotation" (both were published after the author's death in 1938). The motive of death as the end of the life cycle characterizes the resolution of the mental conflict and the completion of the poet's / his lyric subject's psychical evolution.

The psycho-bibliographical approach of rereading Antonych's oeuvre expands its interpretative field. In the article, contrary to numerous Antonych's biography studies, there is an attempt to explain the strange logic of noticed author's mental and art "ambiguity".

Key words: Bohdan Ihor Antonych, psycho-bibliography, creative evolution, psychology of creativity, psychoanalysis, Maternal / Paternal figures.

УДК 821.161.2.09-31 (045)

Ф. М. Штейнбук

ORCID: 0000-0002-4852-815X

СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

У статті на основі герменевтичного і тілесно-міметичного методів було зроблено спробу уточнити та зверифікувати зміст стильової своєрідності творчості Олесь Ульяненко. Було визначено, що поняття «стиль» можна охарактеризувати як таке явище, яке не дорівнює самому собі, внаслідок чого воно закономірно антропологізується. Було з'ясовано, що фабульну основу більшості творів митця утворюють події численних смертей персонажів. У зв'язку із цим було з'ясовано, що стиль Олесь Ульяненко можна визначити як стиль постмодерністського типу, який внаслідок притаманного цьому стилю подвійного кодування може сприйматися або як зразок масової культури, або як взірць надзвичайно глибокої інтелектуально-філософської прози.

Ключові слова: Олесь Ульяненко, стильова своєрідність, герменевтичний метод, тілесно-міметичний метод, антропологізація, подвійне кодування.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-240-246

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Необхідно ствердити, що до якого б джерела, присвяченого роздумам про стиль, не звернутися, у кожному з них можна легко помітити спільний знаменник, за яким стиль розглядається не лише як поняття складне (див., наприклад, Лосев і Тахо-Годи, 2006, с. 14), а й як поняття надміру багатозначне (див., наприклад, Боров, 2002, с. 132).

Втім ця багатозначність є переважно позірною, бо в усіх тих численних дефініціях, у яких стиль визначається чи то, за Р. Арнхеймом, як «фактор творчого процесу», чи то «як спосіб естетичного впливу» (Арнхейм, 1994, с. 280), чи то, за Ю. Боровим, як «фактор твору» або як «фактор художнього спілкування (автора та реципієнта)» (Боров, 2002, с. 132–133), – отже, завжди йдеться про взаємодію: художника – з епохою, художника – з текстом, тексту – з читачем, читача – з художником тощо.

За окресленої перспективи можна навіть визначити стиль як таке явище, яке не існує самé по собі, або як такий феномен, що не дорівнює самому собі, на відміну, наприклад, від жанру щодо «стійкості та нормативності» (Бовсунівська, 2009, с. 8) останнього.

Натомість стиль жодними подібними сталостями похизуватися не може, а тому об'єктивно ідентифікація індивідуального стилю художника становить неабияку проблему. Особливо тоді, коли йдеться про творчість Олесь Ульяненко – одного із найталановитіших та найконтroversійніших сучасних українських письменників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Так, зокрема, О. Пуніна і О. Соловей вперто, хоч і не надто переконливо маркують письменника ледь не сучасним месією українського експресіонізму (див. Пуніна, 2016, с. 45, 47, 56, 57, 113, 143, 149, 154, 189, 197, 219; а також Пуніна, 2014; Соловей, 2013; 2013а, с. 25; 2016 тощо).

Ще менш обґрунтованими щодо стилістичних особливостей шуканої творчості виглядає розвідка А. Соколової, тому що кількісні характеристики, а навіть етимологічні тлумачення імен, використаних Олесем Ульяненком у романі «Дофін Сатани», не лише майже не корелюють із інтерпретацією відповідних персонажів, а й взагалі не мають жодного стосунку до розуміння науковицею цього твору. Зокрема, у підсумку А. Соколовій йдеться тільки про те, що «О. Ульяненко володіє неабиякою точністю в

розумінні й доборі імен» і що «мовний досвід дозволяє письменникові поставити той чи інший онім у потрібний фокус і залучити читача до його бачення в ланцюжку інших імен» (Соколова, 2019, с. 87).

У зв'язку із цим **актуальність дослідження** не викликає жодних сумнівів, оскільки нечисленні спроби літературознавців окреслити стилістичні параметри художньої спадщини Олеся Ульяненка залишаються наразі обмеженими і вкрай суперечливими.

Отже, **мета статті** полягає у тому, аби на основі герменевтичного і тілесно-міметичного методів уточнити та зверифікувати зміст стилістичної своєрідності творів письменника.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність вирішення таких **завдань дослідження**:

- уточнити зміст поняття «стиль»;
- типологізувати ознаки індивідуально-авторського стилю Олеся Ульяненка;
- проаналізувати конкретні романи письменника в контексті їхньої стилістичної маркованості;
- ідентифікувати стилістичну приналежність творчості Олеся Ульяненка.

Виклад основного матеріалу.

О. Лосєв разом зі своєю співавторкою М. Тахо-Годі у їхній спільній фундаментальній праці, присвяченій дослідженню стильової функції природи у творчості Романа Роллана, нагадали також і про те, що, за давно і добре відомим висловом Жоржа-Луї Леклерка де «Бюффона “стиль – це людина”» (Лосєв и Тахо-Годи, 2006, с. 14).

А відомий російський письменник-дисидент Андрій Синявський в одному зі своїх інтерв'ю взагалі фаталізував шукану категорію, зазначивши, що «стиль – це доля» (Синявський, 2001).

Таким чином, йдеться про цілком очевидну антропологізацію поняття «стиль», що чи не ідеально вписується як у засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів (див. про це Штейнбук, 2007; Штейнбук, 2009 тощо).

Разом з тим людський чи, точніше, антропологічний підмурівок стилю, крім того, що він визначає також штиб індивідуальної біографії автора, водночас промовляє і за більш глибокими тілесно-буттєвими шарами – власне людських досвіду та свідомості.

Тож поверхові загальні уявлення про індивідуально-авторський стиль Олеся Ульяненка можна типологізувати за кількома наступними вимірами, серед яких переважають:

- національний;
- суспільний;
- девіантний;
- сексуальний;
- жахливий.

Зрозуміло, що кожен з цих вимірів потребує більш докладного та глибшого аналізу. Втім варто зосередитися не на питанні про те, про що йдеться у творчості письменника, а на питанні про те, чому у його творчості йдеться переважно про усі ці різноманітні і переважно тілесно зумовлені естетичні неоковирності, які становлять змістову основу стилістичної силуетки цього автора.

Або можна сформулювати це питання інакше, а саме: чому замість того, аби традиційно змальовувати, образно кажучи, «садок вишневий коло хати» разом із хрущами, що «над вишнями гудуть», Олеся Ульяненка насамперед цікавить, за Я. Дубинянською, «суцільна брутальність, насильство, продажний збочений секс і багато-багато лайна, переважно з глистами» (Дубинянська, 2010)?

Прикметно, що за оригінальними уявленнями Ж. Дерріди, «питання про стиль – це завжди питання про тонкий – загострений – предмет. Інколи це лише перо, яке, однак, за певних обставин стає стилетом або навіть кинджалом. За їхньою допомогою, будьте

певні, ми можемо рішуче атакувати все, що філософія виокремлює з матерії чи форми, – для того, щоб пробити в них дірку, поставити печатку або тавро. І разом з тим ці знаряддя допомагають захищатися від реальності, яка нам загрожує, заганяти її у глухий кут, стримувати її натиск і боронитися від неї – повсякчас змінюючи напрям руху та плутаючи сліди, пригинаючись і ховаючись на бігу» (Дерріда).

Отже, якщо у запропонованому контексті редукувати зміст романів Олеся Ульяненка до їхньої фабульної квінтесенції, то тоді можна отримати таке.

У романі «Сталінка» викладено історію Лорда, який втік з божевільні, пережив страхітливий полон і потрапив до монастиря, перетворившись при цьому на Йону, либонь, тільки для того, аби наприкінці цього шляху пережити видіння, у якому Горік Піскар'юв, що зробив невірогідну життєву кар'єру і доріс аж до ватажка однієї з київських банд, «б'ється у судамах, трава повсібіч буряковіє, вітер замітає хмарами сонце, а псюрня, ухопивши волю, спущена людьми, жадібно глитає, рве людське тіло» (Ульяненко).

Романна оповідь у «Вогненному оці» стосується двох друзів дитинства – Віталія і Родика, історія яких розпочинається з того, що «класний керівник Євдокія Петрівна Тарасенко <...> застукал[а] їх на гарячому, коли вони пробували подрочити одне одному» (Ульяненко, 2013, с. 28), а закінчується тим, що Родик, не зовсім зрозуміло, у який спосіб, стає дуже багатю та впливовою людиною, як виявляється, аби тільки переконатися у тому, що у його «життя нема долі» (Ульяненко, 2013, с. 272), і щоб дати життєвий «шанс» Віталію. А правдошукач Віталій повертається у рідні пенати, вочевидь, тільки для того, щоб невдовзі з директора провінційного заводу перетворитися на диктатора і стати жертвою свого колишнього приятеля, «невдахи-поета» Ляща, який, звільнившись з божевільні, здався на неабиякий чин, внаслідок якого голова Віталія «розл[е]т[і]лася» на неправдоподібні червоні квацьки» (Ульяненко, 2013, с. 309).

Наратив роману «Богемна рапсодія» вибудовується навколо долі художника Кості Клюнова, який теж завдяки темній обладці, запропонованій йому Клоцом, виявився спроможним на те, аби звільнитися від животіння у занедбаній, холодній та просмерділій бідацькій комірчині з «облуплен[ими] стін[ами]» (Ульяненко, 2017, с. 213) і врешті-решт опинитися у готелі, розташованому на березі «крихітного морського містечка» (Ульяненко, 2017, с. 263), де на теплому півдні, аби в певний момент зрозуміти, що він «просто помер, і йому треба вже летіти на те світло, яке називав сонцем» (Ульяненко, 2017, с. 302).

У романі «Сині тіні» реалізовано намагання чи не усіх основних дійових, а навіть і деяких епізодичних осіб поділитися, так би мовити, з *urbī et orbī* епічною історією Блоха, який «з'явився, наче привид, на залізничному пероні <...> в сизі, прокурені й пропиті украй свята» (Ульяненко, 2013а, с. 3) і який за кілька років, але, на загал, дуже швидко воздвигнув потужну і, як здавалося, непохитну олігархічну імперію тільки для того, аби одного дня опинитися у в'язниці, що у ній якимось «ввечері його безболісно задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» (Ульяненко, 2013а, с. 282).

І зовсім вже дивні речі діються у романі «Знак Саваофа», бо твір починається із вкрай суперечливої сцени, у якій преподобний отець Авакумій спочатку ініціює сексуальне дійство за участі молодого келійника Зосими (Ульяненко, 2013b, с. 7), а трішки згодом, коли його за цим «богоугодним» заняттям застала сестра Акінья, він «постави[в] її на коліна», і «перш ніж вона встигла щось пролепетати, карк її хряснув, [а] голова безпомічно, як у курки, повисла на шії» (Ульяненко, 2013b, с. 7).

Натомість закінчується цей роман тим, що один із головних героїв – Володька Побіденко на екзотичне прізвисько Принц Дакарський – після того, як «пристрелив двох міліціонерів, які зіпсували його коханку» (Ульяненко, 2013b, с. 265), наклав на себе руки, а його сина Андрюху на романтичне прізвисько Лямур на замовлення його колишньої коханки Ілони розстріляли такі ж бандити, як і він сам.

Вкрай драстичну історію, навіть порівняно із попередніми сюжетами, відтворено у романі «Дофін Сатани», бо у цій книзі з усіма можливими, та й неможливими для сприйняття натуралістичними деталями описуються злочини серійного маніяка-убивці, який позбавляє життя десятки людей.

Натомість оповідь у романі «Жінка його мрії», попри його романтично-алюзійну назву, розпочинається із суїциду Лади і продовжується іншими численними смертями, аби закінчитися теж загибеллю вже іншої жінки – Іви, яка «померла на початку квітня о третій годині ночі» (Ульяненко, 2012, с. 279).

Смерть започатковує і роман «Квіти Содому», адже, за свідченням Макса, вони із Лу «порубали Тоцького на шматки», хоч «замочила його мама, а потім пішла» (Ульяненко, 2012а, с. 4). А закінчується цей роман вже і зовсім похмуро, бо, крім смерті пораненої китайки, яку відчайдушно намагався врятувати Алекс, вколюючи їй «укол за уколом», «повільно» «помирає» і «Ранкове Сонце» (Ульяненко, 2012а, с. 254).

Не становить винятку із дискурсивних смертельних жнив також і роман «Ангели помсти», апогеєм яких стає смерть однієї із протагоністок Тані Рудківської, тому що батько-мільйонер навіть спромігся для неї на літак у Швейцарію, а вона просто «заплющила очі <...> впала в кому і померла, не долетівши до місця призначення», аби «поховали її в Лозанні» (Ульяненко, 2012b, с. 340).

Не можна також не помітити і дивний, сказати б, мортуальний перегук між тим, як остаточно померла Таня Рудківська, і смертю Серафими – головної героїні однойменного роману, тому що «у середу, восьмого липня, вона просить, щоб їй з бібліотеки принесли томик Кітса. Санітарка приносить книгу», а «Серафима лежить на ліжкові зі складеними руками. Папери на тумбочці. Вона мертва» (Ульяненко, 2013с, с. 210).

Своєю чергою, роман «Софія» розпочинається із масового морду трьох «пристрелених чоловіків у черевиках з крокодилячої шкіри, з обличчями єгипетських мумій» (Ульяненко, 2015, с. 3), а продовжується цілою низкою численних бузувірських смертей.

І, нарешті, у романі «Перли і свині», попри його фантазмагоричний штаб, дія розпочинається взагалі з того, що на початку «20013 року <...> розгорнулася Третя світова війна» (Ульяненко, 2015а, с. 3).

Отже, все це, мабуть, і дійсно можна назвати, наприклад, за висловом самого Олеся Ульяненка, мандрівкою «на край ночі, щоби дослідити смерть» (Ульяненко, 2011, с. 10). Але від більшою чи меншою мірою влучної назви суттєво нічого не зміниться, оскільки кожного разу йтиметься про те, що на цій планеті живе істота, яку нібито створено за образом та подобою Бога і яку наділено, принаймні офіційно, свідомістю.

Разом з тим ця істота, на відміну від прототипу, упосліджена конечністю. Та, попри це, вона поводить себе так, ніби смертними є усі інші, але тільки не ця, конкретна особина, внаслідок чого ця істота зайнята переважно тим, що знищує або інших, або саму себе.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Таким чином, можна дійти висновку, за яким «письменник – це не стиль життя, це каторжна робота, до того ж надзвичайно невдячна» (Ульяненко, 2011, с. 46), тому що принаймні для Олеся Ульяненка стиль становить відчайдушно наполегливі спроби хоча б наблизитися до розуміння того, що зрозуміти, в засаді, просто неможливо.

Проте саме ці спроби і набувають неабиякої ваги, бо вони, за замовчуванням, є надзвичайно продуктивними, а їхня продуктивність власне і ґрунтується на недосяжності і нескінченності, що тільки і здатні у діалектичний, звісно, спосіб, заперечити конечність цієї дивної істоти, загадковою долею якої від віку переймається література.

Література, натомість, ставить перед собою завдання, яке полягає, зокрема, у тому, аби через стиль забезпечити, за Ж. Деррідою, «одухотворення чуттєвості», що «зветься коханням» і що, між іншим, на думку французького філософа, «становить великий

тріумф», позаяк «другий тріумф – це наше одухотворення ворожнечі» (Дерріда).

Відтак стиль Олеся Ульяненка можна визначити як стиль постмодерністського типу, який внаслідок притаманного йому (стилю) подвійного кодування, може сприйматися або як зразок масової культури, спрямованої на натуралістичне зображення тілесно-суспільних жахів, у тому числі, і як підставу для етично-проповідницьких застережень перед загрозами спокуси, розпусти та аморальності, або як взірець надзвичайно глибокої інтелектуально-філософської прози, яка винятково через свою тілесно-одухотворену художню артикуляцію намагається подолати суперечності, що їх із засади подолати неможливо, і сягнути такі істини, які сягнути не до снаги нікому і за жодних обставин.

За окресленої перспективи перед будь-яким дослідником відкривається абсолютно нічим і ніким необмежений простір для подальших розвідок, які можуть стосуватися не лише спадщини Олеся Ульяненка, а й будь-якого іншого сучасного автора.

Бібліографічний список

- Арнхейм, Р., 1994. *Новые очерки по психологии искусства*. Москва: Прометей.
- Бовсунівська, Т., 2009. *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
- Борев, Ю., 2002. *Эстетика*. Москва: Высш. шк.
- Деррида, Ж. Вопрос стиля. *Библиотека Гумер – Философия*. [онлайн]. Доступно: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/vopr.php (Дата звернення 01 декабря 2022).
- Дубинянська, Я., 2010. *Там, де нас нема*. Доступно за: <http://litakcent.com/2010/03/05/tam-de-nas-nema/> (Дата звернення: 02 травня 2020).
- Лосев, А. и Тахо-Годи, М., 2006. *Эстетика природы: природа и её стилевые функции у Романа Роллана*. Москва: Наука.
- Пуніна, О., 2014. Експресіоністичний метод Олеся Ульяненка: роман «Сталінка». *Слово і Час*, 10, с. 84–91.
- Пуніна, О., 2016. *Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет*. Київ: Академвидав.
- Синявский, А., 2001. Стиль – это судьба. *Синтаксис*, 37, с. 127–131.
- Соколова, А., 2019. Функціонально-стилістичні можливості поетонімів роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани». *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*, 44, с. 81–88.
- Соловей, О., 2013. І страх, і втрати, і любов. *Буквоїд*. [онлайн]. Доступно: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/29/110002.html> (Дата звернення: 01.12.2022).
- Соловей, О., 2013а. На боці світла і добра (Декілька слів про Олеся Ульяненка). *Оборонні бої: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ, с. 19–31.
- Соловей, О. 2016. Улянова ересь (Перечитуючи «Софію» Олеся Ульяненка). *Буквоїд*. [онлайн]. Доступно: <http://bukvoid.com.ua/column/2016/07/20/101229.html> (Дата звернення 01 грудня 2022).
- Ульяненко, О. Сталінка. *CoolLib*. [онлайн]. Доступно: <https://coollib.com/b/150105/read> (Дата звернення: 02.12.2022).
- Ульяненко, О., 2011. *Без цензури: інтерв'ю*. Київ: Махаон-Україна.
- Ульяненко, О., 2012. *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо.
- Ульяненко, О., 2012а. *Квіти Содому*. Харків: Фоліо.
- Ульяненко, О., 2012б. *Ангели помсти*. Харків: Фоліо.
- Ульяненко, О., 2013. *Вогненне око*. Харків: Фоліо.
- Ульяненко, О., 2013а. *Син тіні*. Харків: Фоліо.
- Ульяненко, О., 2013б. *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо.

- Ульяненко, О., 2013с. *Серафима*. Харків: Фоліо.
Ульяненко, О., 2015. *Софія*. Харків: Фоліо.
Ульяненко, О., 2015а. *Перли і свині*. Харків: Фоліо.
Ульяненко, О., 2017. *Там, де Південь: повісті*. Київ: Люта справа.
Штейнбук, Ф., 2007. *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: Педагогічна преса.
Штейнбук, Ф., 2009. *Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : монографія*. Київ: Знання України.

References

- Arnkheym, R., 1994. *Novye ocherki po psikhologii iskusstva* [New Essays on the Psychology of Art]. Moskva: Prometej. (in Russian).
Bovsuniv's'ka, T., 2009. *Teoriia literaturnykh zhanriv: Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu* [Theory of literary genres: Genre paradigm of the modern foreign novel]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivs'kyi universytet». (in Ukrainian).
Borev, Yu., 2002. *Estetika* [Aesthetics]. Moskva: Vyssh. shk. (in Russian).
Derrida, Zh. Vopros stilya [A matter of style]. [online] Available at: <https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/vopr.php> (Accessed 01 December 2022). (in Russian).
Dubynians'ka, Ya. *Tam, de nas nema* [There, where there are no us]. Available at: <http://litakcent.com/2010/03/05/tam-de-nas-nema/> (Accessed 02 May 2020). (in Ukrainian).
Losev, A. and Takho-Godi, M., 2006. *Estetika prirody: priroda i ee stilevye funktsii u Romena Rollana* [Aesthetics of nature: nature and its stylistic functions by Romain Rolland]. Moskva: Nauka. (in Russian).
Punina, O., 2014. Ekspresionistychnyi metod Olesya Ul'ianenka: roman «Stalinka» [Expressionistic method of Oles Ulianenko: the novel «Stalinka»]. *Slovo i Chas*, 10, pp. 84–91. (in Ukrainian).
Punina, O., 2016. *Samitnyi henii: Oles' Ul'ianenko: literaturnyi portret* [A lonely genius: Oles Ulianenko: a literary portrait]. Kyiv: Akademydav. (in Ukrainian).
Sinyavskiy, A., 2001. Stil – eto sudba [Style is destiny]. *Sintaksis*, 37, pp. 127–131. (in Russian).
Sokolova, A., 2019. Funktsional'no-stylistychni mozhyvosti poetonimiv romanu Olesya Ul'ianenka «Dofin Satany» [Functional and stylistic possibilities of poemonyms of Oles Ulianenko's novel «Dauphin of Satan»]. *Naukovyi visnyk Izmayil's'koho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 44, pp. 81–88. (in Ukrainian).
Solovei, O., 2013 I strakh, i vtraty, i liubov [And fear, and loss, and love]. *Bukvoid*. [online]. Available at: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/29/110002.html> (Accessed 01.12.2022). (in Ukrainian).
Solovei, O., 2013a. Na botsi svitla i dobra (Dekil'ka sliv pro Olesia Ul'ianenka) [On the side of light and goodness (A few words about Oles Ulianenko)]. *Defensive battles: Articles, reviews, essays* [Defensive battles: Articles, reviews, essays]. Donetsk: Vydavnytstvo BVL, pp. 19–31. (in Ukrainian).
Solovei, O., 2016. Ulianova yeres' (Perechytuyuchy «Sofiyu» Olesia Ul'ianenka) [Ulianov's heresy (Rereading «Sofia» by Oles Ulianenko)]. *Bukvoid*. [online]. Available at: <<http://bukvoid.com.ua/column/2016/07/20/101229.html>> (Accessed 01 December 2022). (in Ukrainian).
Ul'ianenko, O. *Stalinka* [Stalinka]. *CoolLib*. [онлайн]. Available at: <<https://coollib.com/b/150105/read>> (Accessed 02 December 2022). (in Ukrainian).
Ul'ianenko, O., 2011. *Bez tsenzury: interv'iu* [Uncensored: an interview]. Kyiv: Makhaon-Ukraina. (in Ukrainian).

- Ulianenکو, O., 2012. *Zhinka yoho mrii* [The woman of his dreams]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2012a. *Kvity Sodomu* [Flowers of Sodom]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2012b. *Anhely pomsty* [Angels of revenge]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2013. *Vohnenne oko* [Fire eye]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian). (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2013a. *Syn tini* [Son of the shadow]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2013b. *Znak Savaofa* [The sign of Sabaoth]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2013c. *Serafyma* [Seraphim]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2015. *Sofiia* [Sofia]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2015a. *Perly i svyni* [Pearls and pigs]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian).
- Ulianenکو, O., 2017. *Tam, de Pivden': povisti* [Where the South is: stories]. Kyiv: Liuta sprava. (in Ukrainian).
- Shteinbuk, F., 2007. *Zasady tilesnoho mimetyzmu u tekstovykh stratehiakh postmodernists'koi literatury kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Principles of corporal mimetics in textual strategies of postmodern literature of the late 20th – early 21st centuries]. Kyiv: Pedahohichna presa. (in Ukrainian).
- Shteinbuk, F., 2009. *Tilesnist' – mimezys – analiz (Tilesno-mimetychnyi metod analizu khudozhnikh tvoriv)* [Corporality – mimesis – analysis (Corporal mimetic method to analyze works of art)]. Kyiv: Znannia Ukrainy. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022

F. Shteinbuk

STYLE ORIGINALITY OF OLES ULIANENKO'S LITERARY WORKS

Based on hermeneutic and body-mimetic methods, the article makes an attempt to clarify and verify the content of the stylistic originality of Oles Ulianenکو's literary works, one of the most talented and controversial modern Ukrainian writers. It is determined that the concept of «style» can be characterized as a phenomenon that neither exists by itself nor is equal to itself, therefore it is always about a certain interaction of the artist with the era, as well as the artist with the text, also, the text – with the reader, and the reader – with the artist, etc. In such a context, the anthropologizing of the concept of «style» becomes quite obvious, which almost perfectly fits into the principles of the body-mimetic method to analyze artistic works. It is noted that the plot basis of the majority of the artist's works is the numerous deaths of the characters, which are frequently not only victims of violence or tragic circumstances, but at the same time also cause the death of others. In connection with everything mentioned above, the conclusions have been drawn, according to which, firstly, for Oles Ulianenکو, the style is a desperately persistent attempt to understand something that is basically impossible to understand. Secondly, this attempt itself acquires considerable weight, because it is, by default, extremely productive, and its productivity is actually based on unreachability and infinity, which alone are capable of denying the finiteness of this strange creature, namely a man, whose mysterious fate has haunted literature for ages. Thirdly, by means of style, literature sets the task of providing the «spiritualization of sensuality», which is «called love», and which «constitutes a great triumph», since «the second triumph is our spiritualization of enmity» (J. Derrida). On the other hand, the style of Oles Ulianenکو can be defined as one of the postmodern type, which, due to the double coding inherent in this style, can be perceived either as an example of mass culture aimed at the naturalistic depiction of corporal and social horrors or as a basis for ethical preaching warnings against the threats of temptation, debauchery, and immorality, as well as a sample of extremely deep intellectual and philosophical prose, which exclusively through its corporal-spiritual artistic articulation tries to overcome contradictions that are fundamentally impossible to overcome, besides, to reach such truth that cannot be reached by anyone under no circumstances.

Key words: Oles Ulianenکو, stylistic originality, hermeneutic method, corporal-mimetic method, anthropologizing, double coding.

ЛІНГВІСТИКА

УДК81'27

М.О. Гармаш

ORCID:0000-0002-3270-6767

О.В. Педченко

ORCID:0000-0001-7456-7040

В.Є. Хоровець

ORCID:0000-0001-9431-4366

ВЛАСНЕ ІМ'Я ВІРТУАЛЬНОГО СВІТУ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР

Стаття присвячена проблемі вивчення власного імені (нікнейму) геймера у професійній ігровій сфері як специфічної форми основного засобу самопрезентації віртуальної мовної особистості в Інтернет-комунікації. Було проаналізовано лінгвістичні особливості та функціональні властивості понад 100 англomовних нікнеймів учасників гри League of Legends 2016-2021 років, специфіка яких в ономастичних дослідженнях ще не була розглянута. Виходячи із твердження, що нікнейм є псевдонімом, а не прізвиськом, були використані рівнева та лінгвоописова класифікації, а так само структурний аналіз, який є визначальним практично у всіх дослідженнях, оскільки нікнейм породив як цілком зрозумілі, так і несподівані, химерні форми псевдоніму (LeX, паЯкоруk-кyH, M @ Ce4ka), що дає можливість геймерам створити цікавий ім'я оточуючим образ. Виділені структурні особливості нікнеймів підкреслюють їх лінгвокультурний характер, зумовлений розвитком та впливом соціуму, мови, релігії, звичаїв та різних тенденцій ім'яназивання.

Ключові слова: власне ім'я, нікнейм, онлайн ім'я, геймер, віртуальна мовна особистість, ономастика, псевдонім.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-247-253

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Роль імен у суспільстві загальновідома. Номінація, а тим більше власне ім'я багато що визначають у нашій свідомості. Ім'я та міф, магія імен, їхня фетишизація – все це відомі лінгвоетнокультурні мотиви. І якщо в давнину людина ретельно оберігала своє ім'я, тримала його в таємниці, щоб відганяти злих духів, а дізнавшись імена ворогів, знищити їх за допомогою магії, то сьогодні до імен ставляться без забобонів, крім того, ім'я все більше стає предметом самосвідомості та самовираження. Народжена розвитком комп'ютерних та інформаційних технологій, мережева комунікація сьогодні все частіше привертає увагу лінгвістів різних напрямків. Сучасний світ комп'ютерних технологій та інтернету породив нове власне ім'я, яке у розмовному варіанті ми називаємо логіном або ніком, а у вітчизняної ономастиці воно отримало назву *нікнейм* або *мережеве ім'я*.

Спілкування в Інтернеті має різні форми, це соціальні мережі, форуми, ігрові та громадські чати, блоги, коментарі до матеріалів ЗМІ тощо. Таким чином, виникають різноманітні віртуальні субкультури, які мають свої правила спілкування, поведінки, самопрезентації. Одна з них – геймерська субкультура, яка містить особливу ідеологію, певні етичні норми та цінності, естетичні установки та потреби, міфологію, смаки,

уподобання, які й визначають повсякденне життя та побут її професійних учасників.

У межах нашого дослідження ми орієнтуватимемося саме на ігровий комунікативний світ, який переважно представлений молодими людьми і так само має свої особливі правила, що визначають поведінку геймерів та вибір нікнейма. Матеріалом дослідження стала вибірка більш ніж 100 англомовних нікнеймів кіберспортсменів ігрової дисципліни *League of Legends*. Вибір джерела викликаний власною участю у ній одного з авторів статті, що дозволило розширити можливості вивчення нікнеймів геймерів «зсередини», специфіка яких у дослідженнях онлайн імені ще не було розглянуто.

Поява нікнеймів (від англ. *nic-name*) як іменних заміників у сучасній комунікації визначило необхідність їх вивчення в ономастиці, конкретніше в антропоніміці. Як антропонім нікнейм входить до ряду імен людей, представлених як різними формами, так і окремими типами, що розглядаються з позицій ресурсів іменування. Маючи основні ознаки власних назв, передусім такі, як одиничність і визначеність номінації, наявність референції, семантичної та структурної специфіки, нікнейми входять у сферу «актуальної антропонімії» (Сазонова, 2013, с. 43), тобто є результатом мовної номінації та використовуються для позначення індивідів. При цьому як явище штучної номінації вони мають низку властивостей, що дозволяють говорити про їх особливе місце в ономастиці. Нікнейм є творчою і динамічною одиницею Інтернет комунікації, що породжує цікавість до його дослідження лінгвокультурологів, соціолінгвістів, психологів та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення нікнеймів розпочалося порівняно недавно, «що зумовлює наявність великої кількості підходів до вивчення і визначення цього поняття, які, однак, мають багато спільних рис» (Попова, 2017, с. 49), – зазначає А.В. Попова та наводить найбільш типові визначення понять *мережеве ім'я* і *нікнейм*, що склалися за останні роки у розвідках Т. В. Анікіної, Н. Г. Асмус, О. С. Балкунової, М.В. Гомідової та ін. (Попова, 2017, с. 49-52). Зацікавленість у вивченні нового антропоніму з'явилася закордоном ще у 90-ті роки минулого століття і пов'язана з новою формою репрезентації мовної особистості, яка обирає «оригінальний псевдонім, який звабить інших учасників до початку розмови» (Bechar-Israeli, 1995). Аналіз змін, які відбулися у самономінації користувачів з 1990-х років до тепер говорить про вплив культурних та соціально-економічних факторів на участь в онлайн-спілкуванні, але псевдонім залишається способом навмисно відокремити особу від аудиторії (Nagel, 2017, с. 312).

Аналіз доступних нам джерел свідчить про те, що в англомовних статтях термін *нікнейм* не вживається, як і поняття *мережеве ім'я*, мова йде про *онлайн ім'я* і *псевдонім*. Останні роки у центрі уваги дослідників були питання впливу інтернет-комунікації на громадянське суспільство. Однак, «якщо цифрове суспільство укорінене у громадянському суспільстві, воно не дублюється. Більше того, в Інтернеті користувачі ідентифікують себе, створюючи свої псевдоніми та використовуючи псевдоніми у відносинах без будь-якої ієрархії, тоді як у громадянському суспільстві це підпорядковано закону» (Marcienne, 2016, с. 80).

Актуальність дослідження – визначається інтересом до нікнейму як одиниці актуальної антропоніміки, дослідження якої дає основи для подальшого вивчення сучасних мовних явищ у крос-культурній перспективі.

Мета статті – розгляд специфіки нікнейму геймера як основного засобу самопрезентації віртуальної мовної особистості Інтернет-комунікації у його динаміці.

Завдання дослідження:

- 1) визначити статус нікнейму, його місце у лінгвістичній системі мови як явища штучної номінації;
- 2) визначити лінгвістичні особливості нікнеймів геймерів;
- 3) розглянути форми їх використання у онлайн і офлайн комунікації.

Виклад основного матеріалу. Інтернет створює віртуальний світ, закони якого та

існування у ньому віртуальної особистості підпорядковані законам карнавалізації, що дає свободу творчого пошуку у виборі образу, визначеного самономінацією та розвитком мовної особистості, яка бере участь у дискурсі.

Серед *мережєвих імен* (логін, доменне ім'я та нікнейм) найбільшу зацікавленість у дослідників викликає нікнейм, оскільки на відміну від інших він є результатом штучної самономінації та способом презентації у віртуальному спілкуванні, виконуючи дискурсивну, контактовстановлюючу, ігрову та емоційно-експресивну функції.

Нікнейм як ім'я, що визначає людину, є антропонімом, представленим як різними формами, так і окремими типами, що розглядаються з позицій ресурсів іменування. Будучи явищем штучної самономінації, нікнейми відносять до псевдонімів, але враховуючи, що вони мають низку абсолютно нових властивостей, слід відзначити їхнє особливе місце в ономастичній лексиці (Попова, 2017; Nagel, 2017).

Ми не зовсім згодні з розумінням нікнейму як прізвиська і більше схилиємося до думки, що мережеве ім'я геймера – це псевдонім, тому що прізвисько дається людині іншими, а псевдонім він обирає сам. Але в інтернет-комунікації є приклади впливу інших комунікантів на моделювання нікнейму, які розглянемо нижче. Також великий вплив на обрання мережевого псевдоніма має система реєстрації у грі, що пояснює появу у геймерів тимчасових («палицьних» – ІІІІІІІ або цифрових – 1-038384) нікнеймів, які згодом геймер замінить на бажаний псевдонім, або появу у слові зайвих букв, знаків, цифр (*Kirrrra, LeX, Vovkodav77, Koval18* та ін.), що говорить про не повну свободу геймера у виборі графічної форми свого псевдоніма. З іншого боку, зіткнення з умовами ідентифікації у грі підштовхують людину до креативного рішення проблеми.

Знайомство з класифікаціями мережєвих імен, запропонованих та узагальнених лінгвістами (Попова, 2017; Сазонова, 2013), та спілкування з носіями нікнеймів, дозволяє судити про складність виведення універсальної класифікації для розгляду цього антропімічного явища, тому ми зупинилися на використанні рівневого, лінгвоописового та структурного аналізу у дослідженні, оскільки нікнейм породив як цілком зрозумілі, так і несподівані, химерні форми псевдоніма (*LeX, naJkopyk-kyH, M@Ce4kA*), що значно відрізняє його від традиційного літературного псевдоніма і дає можливість геймерам створити цікавий їм, іншим гравцям і глядачам образ. У віртуальному антропіміконі геймерів можна виділити такі структурні типи нікнеймів:

- антропімічні (від прізвищ та особистих імен) – *Dimajke, LeX, Dimonko*. Часто зустрічаються нікнейми, які являють собою імена відомих осіб і героїв (*Kira, Valkiriia, Vovkodav77, Hektor, YaRILKA*). Вони характеризують знання загальнолюдських цінностей, захоплення людини та її інтереси. У чатах ігор кількість антропімічних нікнеймів не однакова, у *League of Legends* їх значно менше. З наведених прикладів видно, що у геймерів не користуються популярністю офіційні форми, такі як прізвище та ініціали, ім'я та по батькові. Подібна презентація дозволяє створити образ, налаштований на спілкування, а не на ділові відносини.

- нікнейми змішаного типу (містять ім'я особисте та номінальний елемент, який може бути характеристикою користувача або вказуватися місце проживання, вік) – *Koval18, HolyPhoenix, PVP Stejos, SoleceSuPro*. Переважними у цій групі є нікі-характеристики, що дозволяють створити первинний образ геймера.

- апелювативні (містять номінальні елементи та представлені різними частинами мови) – *G4, brTT, D4ra, ChuChuZ, WildHeart, WhiteLotus*.

В Інтернет-комунікації також трапляються багатослівні нікнейми, що містять у своїй структурі більше двох елементів, які за структурою є повноцінними реченнями, у досліджуваному матеріалі такі не трапляються, це пов'язано із статусом *League of Legends*, як гри, що має професійну сцену і особливі вимоги до іміджу про-геймера.

Окрему групу складають нікнейми, що містять цифрові й літерні символи та є своєрідними ребусами *КооргуНаТор, naJkopyk-kyH, CeDja, NoNHoly, MaRin*. В ігрових

чатах переважає група апелятивних нікнеймів, тому що подібні псевдоніми надають можливість геймерам дивувати та провокувати суперників, створювати образ-маску, який цікавий їм та оточуючим.

Псевдонім, з якого людина, що прийшла в мережу, починає подальше конструювання свого образу, може виникнути як під впливом особливостей його початкового зіткнення з мережевим соціумом, так і впродовж його пізнання основ і принципів мережевого існування. Звичайно, загальна культура нового «інтернетянина», його професійна приналежність, володіння англійською мовою, соціальний статус та віковий ценз значною мірою позначається на виборі ним стратегії та тактики своїх самопрезентацій. Велике значення при цьому мають творче начало особистості, а також характер та масштаб його соціальних комунікацій у мережі. Через значну легкість подолання різних соціальних бар'єрів мережа є сприятливим місцем для створення і закріплення певного образу та його розвитку.

Ми простежили факт зміни псевдоніма у межах досліджуваного матеріалу, так гравці *League of Legends*, періодично змінюють нікнейми з метою покращення/підняття «статусу душі», наприклад: *TODZAKWP XD* (*TOD* – невідомо, *ZAK* – нік, *WP* – well played, *XD* – смайл) – *Zak Can Fly* – *Lord Zak* – *Zak*; *Niksar* – *Raskin* – *Valentine* – *Starscream* (на згадку про СтарСерію).

У псевдонімі геймера послідовно продовжується розвиток функції імені, про що говорять наші інформанти, пояснюючи причину вибору того чи іншого псевдоніму: «Взяв ім'я героя аніме, яке нещодавно подивився»; «Потроїв букву, тому що таке ім'я вже було, а піс-наме має бути єдиним у своєму роді, щоб пройти ідентифікацію в системі», «Хотів, щоб моє ім'я виражало мою сутність», «Створив нік, щоб подратувати інших», «Вигадав нік із давньогрецьких слів, хотілося бути інтелектуально-унікальним» тощо. Низку прикладів обрання та пояснення нікнеймів подано у таблиці:

№	Країна	Ім'я	Прізвище	Нікнейм	Пояснення
1.	Данія	Søren	Bjerg	Bjergsen	прізвище + частка імені «SorEN»
2.	США	Zaqueri	Black	Aphromoo	афро на голові (етнічна зачіска)
3.	Корея	Chae	Gwang-jin	Piglet	відсилка до П'ятачка з «Вінні-пуха»
4.	Корея	Jang	Gyeong-hwan	MaRin	гравець прийшов зі старкрафта, де були персонажі <i>maRine</i> , від них він і перейняв нік
5.	Україна	Михайло	Гармаш	Kira	ім'я персонажа з аніме «Зошит Смерті»
6.	Україна	Олександр	Глазков	PVP Stejos	PVP частина ніка брата <i>PvP Crab</i> до якого додано нікнейм іншого брата <i>Stejos</i>
7.	Україна	Михайло	Зверев	Olsior	випадково згенероване ім'я у грі «Космічні рейнджери»
8.	Молдова	Олексій	Кицак	LeX	частка від власного імені «aLEXei»
9.	Україна	Дмитро	Коваль	Koval18	до прізвища додано цифрове позначення власного віку на момент створення нікнейму
10.	Литва	Saulius	Lukosis	Saulius	власне ім'я
11.	США	Peter	Peng	Doublelift	фокус з картами
12.	Латвія	Igor	Radkevich	ATRemains	від назви музичної групи «All That Remains»
13.	Корея	Lee	Sang-hyeok	Faker	В перекладі обманщик
14.	Швеція	Simon	Svene	ZvenE	від прізвища
15.	Японія	Kiichi	Watanabe	Meron	[melon] - з японської «диня», але у японців замість [л] вимовляється [р],

					тому <i>Meron</i>
--	--	--	--	--	-------------------

Мовна особистість віртуального дискурсу, будучи реальною, виступає в ігровому Інтернет-світі у вигляді особистості-маски, поведінка якої відповідає обраній ролі та ховається за обраним псевдонімом до тих пір, поки гравець не переходить на професійну сцену, де він знову стає часткою громадянського суспільства, повертаючи власне ім'я, але залишаючи нікнейм, як друге ім'я, що є маркером і символічно поєднує віртуальний та реальний світи.

Гендерний аспект у нікнеймах реалізується за допомогою різноманітних лексичних, семантичних та граматичних засобів. Особисті імена з яскраво вираженим гендерним компонентом трапляються частіше, ніж із прихованим чи слабко вираженим. Кількість жіночих псевдонімів в ігрових чатах значно менша, ніж чоловічих. У нашій вибірці вони відсутні серед гравців *League of Legends*, що пояснюється популярністю геймерства серед чоловіків (жіночі команди з'явилися пізніше нашої вибірки) та специфікою гри, яка має професійну сцену і голосовий онлайн чат, що унеможлиблює гендерну гру з самономінацією. У кожному нікнеймі розкривається певне бажання автора, «одягнувши на себе маску героя свого псевдоніма», побути тим, ким хочеться бути. Причому автор намагається передбачити реакцію і прогнозувати можливі відгуки інших учасників комунікації на його псевдонім.

Потрапляючи в мовний процес, як і власні антропоніми, вони зазнають змін у мовній комунікації. При спілкуванні в чаті гри всі зайві графічні та цифрові елементи опускаються, людина намагається використовувати від нікнейма знакову частину, за якою точно можна визначити адресата, наприклад: (за аналогією з реальним вживанням імені Олександр – Саша) *Grand Magister – Magister, mag, Гранд, вчений, бакалавр, студент*, при цьому явно виділяється різний ступінь емоційного забарвлення.

У ході комунікації псевдонім може модифікуватися, спостерігаємо процес аналогічний появі прізвиськ, де джерелом виступає ім'я-маска геймера (*Daquin – Дорюс, Дорис (ія)*) чи висловлювання, картинки, специфічні якості, як сміх, який інші гравці можуть почути по скайпу. Наприклад, *Lasagna – дельфін* (у гравця специфічний сміх, що нагадує крик дельфіна, який став мемом для співгравців), від цього прізвиська з'явилася назва його команди *Dolphins*. Розгляд особливостей номінації команд може стати предметом окремого дослідження.

Гравець, чий нікнейм став популярним, рідко його змінює, навіть якщо він хоче, оскільки став офіційним псевдонімом або другим ім'ям (наприклад, професійні кіберспортсмени *League of Legends*). Коли геймери ходили в комп'ютерні клуби, вони частіше міняли нікнейми, оскільки зверталися один до одного на ім'я, але зараз, коли домінує мережеве спілкування, до гравця звертаються по нікнейму, тому зараз його зміна спостерігається значно рідше. У геймерському професійному середовищі на офіційних сторінках вказуються і реальні імена та прізвища, але звертання прийняте лише за псевдонімом.

Висновок та перспективи подальших розвідок. Аналіз утворення та існування нікнейма геймера дозволяє додати до вже визначених у лінгвістиці означень цього поняття актуальної антропоніміки ще те, що це імпровізовані мовні утворення для ідентифікації гравця у реєстрі гри та чаті, які є продуктами особистісної відносно вільної словотворчості, що може виражатися у порушенні граматичних, словотвірних та лексико-семантичних норм мови. Поява його зумовлена кількома складовими, але в основі всього є особистість з її характером, загальнокультурними знаннями, рівнем освіченості, результатами внутрішньої обробки особистістю зовнішніх життєвих подій, ієрархії пріоритетів. Як тільки важливість будь-якого аспекту зменшується, комунікант може змінити псевдонім на той, який великою мірою відображатиме його переваги або самовідчуття. У мовній комунікації нікнейми як особливий клас антропонімів мають

великі можливості для емоційної, естетичної, утилітарної та інших видів оцінки. Завдяки проведеному дослідженню вдалося виявити основні тенденції створення особистих імен в одному з жанрів Інтернет-комунікації; простежити динаміку існування нікнеймів геймерів упродовж п'яти років та виявити умови їх модифікації. У подальшому вважаємо доцільним вивчення варіативності нікнеймів у безпосередньому мережевому спілкуванні та визначення впливу на ці зміни гендерної ситуації в ігровому світі, які було зазначено в статті, але їх самостійне дослідження вже на часі.

Крім цього, комплексний аналіз псевдонімів геймерів дозволить позначити найбільш суттєві тенденції у розвитку сучасної молодіжної мови ігрових спільнот.

Бібліографічний список

- Попова, А. В., 2017. Нікнейм як основний засіб самопрезентації віртуальної особистості в інтернет-комунікації: семантична природа та класифікація (на матеріалі української мови). *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*, 33–34, с. 49–58.
- Саконова, Є. О., 2013. Антропонім в Інтернет-комунікації (на матеріалі української, англійської та італійської мов). Кандидат наук. Дисертація. Донецький національний університет.
- Bechar-Israeli, H. From, 1995. <Bonehead> to <cLoNehEad> : Nicknames, Play, and Identity on Internet Relay Chat. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 1(2). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00325.x> (Accessed 23.11.2022)
- Marcienne, Martin, 2016. The Pseudonym on the Internet: Identity Creation and Space of Freedom. *Systemics, Cybernetics and Informatic*, 14(1), pp. 80–83. Available at: <https://www.academia.edu/68226974/The_Pseudonym_on_the_Internet_Identity_Creation_and_Space_of_Freedom> (Accessed 22.11.2022)
- Nagel Emily van der, 2017. From usernames to profiles: the development of pseudonymity in Internet communication. *Internet Histories Digital Technology, Culture and Society*. 1(4), p. 312–331.

References

- Bechar-Israeli, H. From, 1995. <Bonehead> to <cLoNehEad> : Nicknames, Play, and Identity on Internet Relay Chat. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 1(2). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00325.x> (Accessed 23.11.2022)
- Marcienne, Martin, 2016. The Pseudonym on the Internet: Identity Creation and Space of Freedom. *Systemics, Cybernetics and Informatic*, 14(1), pp. 80–83. Available at: <https://www.academia.edu/68226974/The_Pseudonym_on_the_Internet_Identity_Creation_and_Space_of_Freedom> (Accessed 22.11.2022)
- Nagel Emily van der, 2017. From usernames to profiles: the development of pseudonymity in Internet communication. *Internet Histories Digital Technology, Culture and Society*. 1(4), p. 312–331.
- Popova, A. V., 2017. Nikneim yak osnovnyi zasib samoprezentatsii virtualnoi osobystosti v internet-komunikatsii: semantychna pryroda ta klasyfikatsiia (na materiali ukrainskoi movy) [Nickname as the main means of self-presentation of a virtual personality in Internet communication: semantic nature and classification (based on the material of the Ukrainian language)]. *Typolohiia movnykh znachen u diakhronichnomu ta zistavnomu aspektakh*, 33–34, s. 49–58. (in Ukrainian).
- Sazonova, Ye. O., 2013. Antroponim v Internet-komunikatsii (na materiali ukrainskoi, anhliiskoi ta italiiskoi mov) [Anthroponym in Internet communication (on the material of Ukrainian, English and Italian languages)]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Donetskyy natsionalnyi universytet. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 26.11.2022.

M. Harmash, O. Pedchenko, V. Khorovets

PROPER NAME OF THE VIRTUAL WORLD OF COMPUTER GAMES

The article deals with the problem of the gamer's name (nickname) in the professional sphere of gaming, as a specific form of the main self-presentation tool of a virtual linguistic personality in Internet communication. The article highlights linguistic peculiarities and functional characteristics of over 100 English nicknames of the professional participants of League of Legends game (years from 2016 to 2021), which have not been dealt with in onomastic studies.

A nickname is the result of artificial self-nomination and is a way of self-presentation in virtual communication, fulfilling a discursive, phatic, emotional expressive function. This anthroponym is implemented through various forms and certain types, which are analyzed on the ground of nomination resources. Based on the idea that a nickname is a pseudonym, not a sobriquet, the level and descriptive classifications have been used, as well as structural analysis, which is fundamental in almost all the studies, as a nickname has given rise to both ordinary and bizarre forms of an alias (LeX, naJikopyk-kyH, M@Ce4кA). This allows gamers to create an image, that appeals both to them and to the surrounding people. While chatting with other gamers, a person is trying to use only that part of the nickname which contains signs and helps determine the addressee. The change of the nickname also serves the purpose of "the soul status" enhancement. The gender aspect of nicknames is implemented through various lexical, semantic, and grammatical means. Nicknames with a distinct gender component are more common than those with an implicit one. The above mentioned structural peculiarities of nicknames emphasize their linguo-cultural character, resulting from the development and the influence of the society, language, religion, traditions, and different trends of naming.

Nicknames can function for quite a long time, if they become official pseudonyms, or they can last only for a few minutes (technical nicknames). This proves the fact that they function in compliance with their own laws. There are also a number of features, showing similarities with an early system of naming. Firstly, the choice of the nickname is determined by a distinguishing feature (like pseudonyms). Secondly, it is a desire to choose an imposing name which is easy to remember. Thirdly, gamers believe that their nicknames can influence their further destiny in the game.

Internet creates a virtual world where laws and virtual persons follow the rules of carnivalization, which enables freely to choose an image determined by self-nomination and the development of the linguistic personality, that participates in the discourse.

Key words: proper name, nickname, online name, gamer, virtual language personality, onomastics, alias

УДК 811.131.1

Maksym Stopin

ORCID: 0000-0001-9426-9892

Iulia Khodova

ORCID: 0000-0002-2839-6516

INTERACTION BETWEEN A LANGUAGE AND A DIALECT IN ITALIAN DISCOURSE

Abstract. *The national language is a fundamental and essential communication tool due to the fact that it is evenly distributed throughout the country, it is understood and spoken by most people who have certain rules of language use, and have a certain vocabulary, which more or less depends on the level of education and culture of a person. This article reveals the concept of a language and a dialect, characterizes the contact between them, and considers the dialect's essence. The study highlights the problem of interaction between a language and a dialect and pays special attention to the role of dialect in language and cultural space. Based on linguistic mapping by isogloss strands, the boundaries of dialects are outlined, and the interpenetration issues of features of neighboring dialects as a result of their long-term interaction are considered. It is also emphasized that the structural features of the dialect change over time due to interdialect interaction and the influence of the literary language, but the dialect as a form of existence of the national language does not disappear, and only transforms into a new quality.*

Keywords. *Language, dialect, language system, interdialect interaction, dialect differentiation, standard language and standard dialect, language diversity.*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-254-260

Statement of the problem in a general form and connection with important scientific or practical tasks. In one of his works, A. Yavorskyi noted that one of the fundamental issues of the literary language's theoretical and practical functioning is the interaction between a language and a dialect. He also noted that at the present stage of language development, dialects are perceived as an equal manifestation of the national language, so more and more often we see their inclusions in the literary language (Yavorskyi, 2015, p. 232).

The contact between a language and a dialect can be investigated from different perspectives. Italian researcher M. Curreti suggests: «Language, in general, has a sociocultural and political status, which is protected by state law, has a clear and accepted, both on the territory of the state and abroad, codification and decodification, is based on a literary tradition fixed historically and is used as a means of interregional communication in any sphere of human activity. Dialects are used in geographically limited territories (village, city, district, etc.), in certain areas of activities, and mainly in the colloquial version. A dialect, like a language, has its own lexical, phonetic, morphological and syntactic systems. It can be stated that both a language and a dialect perform equally important functions, but they are used to achieve different goals» (Curreti, 2016, p. 116).

The purpose of the article lies in analysing the interaction between a language and a dialect on the territory of Italy in the modern linguistic context and reconsidering the role of a dialect in the language functioning.

In order to achieve the goal mentioned above the authors stated such tasks as: to investigate the contacts between a language and a dialect; to determine the borders of a dialect based on a method of isoglosses mapping; to pinpoint the role of a dialect in the Italian

discourse.

The relevance of the article is in an attempt to show the collaboration of a dialect and a language in the process of national cultural space formation. The authors have chosen an Italian background, because the Italian dialect field is the most abundant and diverse throughout Europe. The emphasis is given to the problems of categorisation of dialects in their historical context and in the present state of their use.

Analysis of recent research and publications. The description of the linguistic situation in Italy has always been difficult in comparison with other countries, where, a priori, it is guaranteed that citizens speak the state language. In Italy, even today, this issue remains controversial. The question of the functioning and role of dialects has always been discussed among scientists who have devoted their research to this aspect, including B. Kobylanskyi, E. Monaci, F de Saussure (Kobylanskyi, 1960; Saussure, 1998). M. Gasser, P. Ivić, and G. Nencioni addressed the problem of the functioning of dialects in the language system (Gasser, 2020; Ivić, 2015; Nencioni, 1993). Such scientists as A. Yavorskyi, M. Vitale, M. Curetti, J. Marian developed various approaches to the role of dialect in the linguistic and cultural space (Yavorskyi, 2015; Curetti, 2016; Marian, 2018; Vitale, 2011).

Presentation of the main material. Many researchers believe that languages are given more prestige than dialects because they have a nation and a canon of literature that gives them the status of «elite». This is where the problem of determining the fundamental difference between a language and a dialect arises. So, Associate Professor of Indiana University M. Gasser claims that the so called «code» is a language system used for communication. So, in his opinion, languages and dialects are codes. Linguists generally define a language as a standardized code used in colloquial and written form, whereas dialects are colloquial folk codes without a standardized writing system (Gasser, 2020).

According to many scholars, dialects can be defined as varieties of the same language that have evolved over time and in different geographical locations. For example, Italian, French and Spanish were once dialects of Latin, but over the centuries, they evolved into their own languages and gave rise to their own dialects, some of which became languages. Thus, M. Gasser notes one should take into consideration the examples of languages spoken in northern European countries, such as Sweden, Norway and Denmark. All these languages are related to each other, and it is not difficult for residents of these countries to understand each other when they speak standard dialects of their languages, despite the obvious differences, especially in pronunciation. Thus, based on mutual understanding, we can consider some of these languages as dialects of the same language (Gasser, 2020).

To define the notion of «dialect», first it is necessary to define the notion of «language».

The Cambridge Dictionary defines «a language is a communication system consisting of sounds, words and grammar, or a communication system used by people in a particular country or at particular job» (Language. Cambridge Dictionary). In the Oxford English Dictionary, we find the following definition: «a language is a collection of words and systems of their use that are common to people belonging to the same community or nation, the same geographical area, or the same cultural tradition» (Dictionary.com, 2016).

Based on this, the question immediately arises: if a language is a collection of sounds and signs that are used for communication by native speakers of a particular geographical area, then what a dialect is?

Researcher J. Marian believes that a dialect is a linguistic system of indicators denoting the origin of a speaker. The concept is usually interpreted geographically (regional dialect), but it also has some application to a person's social background (class dialect) or occupation (professional dialect) (Marian).

The notion of «dialect» comes from the ancient Greek *dialektos* – «discourse, language, dialect» – a type of national language as opposed to the normalized literary language; also, a local dialect (Zhaivoronok, 2006, p. 185).

The dialect mainly differs from other dialects of the same language in terms of grammatical language structure (in particular morphology and syntax) and vocabulary.

The boundaries of the dialect are based on linguistic mapping by strands of isoglosses, which as a model can be the «Atlas Linguistique de la France» by J. Gilleron. The interpenetration of the features of neighboring dialects and their long-term interaction causes the appearance of transitional dialects in the «vibration zone» of isoglosses; in transitional dialects, the features of interacting dialects are combined with new ones that have emerged in their structure. In addition to the actual linguistic (linguogeographic) delineation of the boundaries of a dialect, it is possible to distinguish them on the basis of a combination of linguistic features and the boundaries of the distribution of typical phenomena of traditional ethnographic and cultural regionalization.

The boundaries of the dialect are historically mobile, their change can be caused by both the movement of isoglosses defining features of the dialect in the process of interdialect interaction (the so-called Language expansion), and by the colonization of new territories by dialect speakers (for example, the spread of the Hutsul dialect in Maramoroshchina and Bukovina in the XVII-XIX centuries) (Khodova, 2020, p. 28).

The structural features of the dialect change over time due to interdialect interaction and the influence of the literary language, but the dialect as a form of existence of the national language does not disappear, but only transforms into a new quality. Changes in different dialects occur unevenly: more intense are observed near major economic and cultural centers; less noticeable changes are observed in marginal dialects that are relatively isolated by natural conditions (mountains, forests, swamps). The direction of changes in migrant dialects in a foreign-language environment is determined by the nature of interlanguage interaction (Nencioni, 1993, p.112).

The literary language has the closest connection with the national language, with the language of the people and the national language based on which it is compiled. On the other hand, the literary language, like the national language, is closely related to territorial dialects. The national language can be contrasted with the specific features of each individual dialect, but it cannot be contrasted with the common features of all local dialects on the territory of one nation. The national language and any territorial dialect are not identified, but the national language is closely related to all territorial dialects.

Serbian Professor P. Ivić believes that the main reason for dialect differentiation is language changes. Every living language is constantly undergoing changes in its various elements. Since language is an extremely complex sign system, we cannot imagine that language evolution can affect the same elements and even transform them in the same way in all localities where the same language is spoken for all native speakers in the same locality. At first glance, the differences caused by language changes seem insignificant, but they inevitably are accumulated over time (for example, it is enough to compare Chaucer's English with modern English or Latin with modern Italian, French, Spanish or Romanian). Related languages are usually considered as dialects of the same language (Ivić, 2015).

Michael Gasser, the researcher from Indiana University, writes: «some dialects within the language can be allocated for a special status. When we are dealing with a political unit, such as a nation in which most people speak the appropriate dialects, one dialect is often interpreted as a standard dialect. The standard dialect is often the only dialect used in writing or oral speech, and it is taught in schools and (with some exceptions) used in the media. Thus, in Germany, Austria, and the German-speaking part of Switzerland, it is standard German that is taught in schools and used in the media, although most people in this region are not native speakers of the standard German dialect» (Gasser, 2020).

We can see the same situation in Italy. In fact, Modern Italian takes stems the Florentine dialect due to the fact Florence was the literal focus of medieval Italy, its language habits and traditions were accepted by the ruling class as the language of a united Italy, which was a bunch

of independent city-states with their own dialects until 1861 and still exist today at the regional level.

F. de Saussure described the main aspects of how linguistic diversity is born and formed:

1. Evolution occurs in the form of consistent and well-defined innovations, consisting of a limited number of individual facts that can be listed, described and classified according to their nature (phonetic, lexical, morphological, etc.).

2. Each of these innovations takes place in a specific location and has its own distribution limits. One of two things is possible: the boundaries of innovation cover either the entire territory of the language's functioning, and this makes it impossible for any dialect differences to occur (this is the rarest case), or, as is usually the case, only a part of the language's distribution area, and then each dialect gets its own special location.

The presence of these innovative processes explains the diversity of dialects in the areas of distribution of a particular language, when the course of its life does not go beyond natural evolution (Saussure de F., 1998, p. 250).

It is difficult to say what the difference between a language and a dialect is. There are two very different types of criteria related to differences between a dialect and a language: linguistic criteria and social criteria. M. Gasser claims that one of the criteria is the matching degree of vocabulary, pronunciation, grammar and usage. Unfortunately, there is no easy way to measure these indicators. However, one way to feel the match is through mutual understanding, which is mostly based on the interlocutors' impressions of how much they understand each other when they meet with members of another language group, or how long it takes them to get used to the language of the other group (Gasser, 2020).

Based on this judgment, we understand that the idea is the following: if native speakers of two language groups understand each other and the languages are quite similar, then these two groups should be considered to be dialects of the same language, rather than separate languages. Then we can consider that Mexican Spanish and Argentine Spanish are dialects of the same language (Spanish) because native speakers of these dialects usually have no problem understanding each other.

F. de Saussure writes: «often a dialect is called a language, because it has its own literature, for example, you can take Portuguese and Dutch. The question of mutual understanding also plays a role: people who do not understand each other are usually said to speak different languages. Thus, it can be argued that languages that have developed over a large territory among the settled population allow us to identify the same phenomena as dialects, only on a larger scale; in them, we also find waves of innovations that, however, cover a territory that is already common to several languages" (Saussure, 1998, pp. 252-256).

B. Kobylanskyi identified the following features of the dialect that distinguish it from the national language:

1. dialects as a product of historical development have existed for a long time in the national language and the history of folk dialects is closely connected with the history of the national language, as well as with the history of the literary language;

2. local dialects obey the national language, which always acts as a common feature of the people;

3. local dialects are the lowest forms relative to the national language, which is the highest form;

4. dialect and language (national, literary) are not identical concepts; the presence of dialects does not deny but confirms the existence of a national language;

5. local (territorial) dialects have their own grammatical structure and their own vocabulary, which, in general, do not differ from the grammatical structure and the main vocabulary of the national language;

6. local dialects serve the people in their limited territory;

7. some local dialects at a certain stage of historical development may be the basis of the

national language at the time of its formation;

8. local dialects can, under certain historical conditions (in the event of the collapse of a single national language), give rise to the formation of separate independent languages (Kobylianskyi, 1960, p. 15).

Based on the aforementioned facts and ideas, the authors insist on the impossibility of dissociating a language and a dialect. In the majority of cases, there is a slight geographical differentiation of the language, so a person can safely understand and communicate with another person from a different location but on the territory of the same country. In spite of the slight differentiation among the dialects, they have many features in common. Eventually, all linguistic codes are beautifully composed dialects, some of which have been better polished and selected to fulfill a specific role and thus become a standardized and recognized language.

Бібліографічний список

- Жайворонок, В. В., 2006. *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Київ: Довіра.
- Кобилянський, Б. В., 1960. *Діалект і літературна мова*. Київ.
- Негода, М. М., 2014. Взаємовплив італійської літературної мови та п'ємонтського діалекту. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, 25, с. 259–267.
- Сосюр, де Ф., 1998. Курс загальної лінгвістики. Пер. з франц. А. Корнійчук та К. Тищенко. Київ: Основи, с. 249–257.
- Ходова, Ю. О., 2019. *Відтворення сицилійського діалекту українською мовою на матеріалі творів А. Каміллері*. Магістр. Кваліфікаційна робота. Маріупольський державний університет, Маріуполь.
- Яворський, А., 2015. Теоретичні засади вивчення діалектизмів у мові художньої літератури. *Лінгвістичні студії*, 2, с. 230–236.
- Curreti, M., 2016. L'italianizzazione dei dialetti: una rassegna. *Quaderns d'Italia*, 21, p. 115–124
- Dictionary.com, 2016. *Language* [online] Available at: <<https://www.dictionary.com/browse/language?s=t>> (Accessed: 10.12.2022)
- Gasser, M., 2020. Dialects and languages. *LibreTexts social sciences* [online] Доступно: <[https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Anthropology/Linguistics/Book%3A_How_Language_Works_\(Gasser\)/01%3A_Introduction/1.04%3A_Dialects_and_Languages](https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Anthropology/Linguistics/Book%3A_How_Language_Works_(Gasser)/01%3A_Introduction/1.04%3A_Dialects_and_Languages)> (Дата звернення: 10.12.2022)
- Ivić, P., 2015. Dialects. *Britannica* [online] Доступно: <<https://www.britannica.com/topic/dialect>> (дата звернення: 10.12.2022)
- Language. Cambridge Dictionary Доступно за: URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/language> (Дата звернення: 10.12.2022)
- Marian, J., 2018. *Difference between a dialect and a language* [online] Available at: <https://jakubmarian.com/difference-between-a-dialect-and-a-language/> (Accessed: 10.12.2022)
- Nencioni, G., 1993. *La lingua di Manzoni*. Bologna: «Il Mulino».
- Vitale, M., 2011. *Lingua nazionale: le ragioni del fiorentino*. *Accademia della Crusca* [online] Доступно: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/lingua-nazionale-le-ragioni-del-fiorentino/306> (Дата звернення: 10.12.2022)

References

- Curreti, M., 2016. L'italianizzazione dei dialetti: una rassegna. *Quaderns d'Italia*, 21, p. 115–124
- Dictionary.com. *Language* [online] Available at: <<https://www.dictionary.com/browse/language?s=t>> (Accessed: 10.12.2022)
- Gasser, M., 2020. Dialects and languages. *LibreTexts social sciences* [online] Available at:

- [https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Anthropology/Linguistics/Book%3A_How_Language_Works_\(Gasser\)/01%3A_Introduction/1.04%3A_Dialects_and_Languages](https://socialsci.libretexts.org/Bookshelves/Anthropology/Linguistics/Book%3A_How_Language_Works_(Gasser)/01%3A_Introduction/1.04%3A_Dialects_and_Languages) (Accessed: 10.12.2022)
- Ivić, P., 2015. Dialects. *Britannica* [online] Available at: <<https://www.britannica.com/topic/dialect>> (Accessed: 10.12.2022)
- Khodova, Iu. O., 2019. *Vidtvorennia sytlyiiskoho dialektu ukrainskoiu movoiu na materialii tvoriv A. Kamilleri [Reproduction of the Sicilian dialect in Ukrainian based on the works of A. Camilleri]*. Master's paper. Mariupol State University, Mariupol (in Ukrainian).
- Kobylianskyi, B. V., 1960. *Dialekt i literaturna mova. [Dialect and literary language]*. Kyiv (in Ukrainian).
- Language. Cambridge Dictionary URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> /language (Accessed: 10.12.2022)
- Marian, J., 2018. *Difference between a dialect and a language* [online] Available at: <<https://jakubmarian.com/difference-between-a-dialect-and-a-language/>> (Accessed: 10.12.2022)
- Nehoda, M. M., 2014. Vzaiemovplyv italiiskoi literaturnoi movy ta piemonskoho dialektu [The interaction of the Italian literary language and the Piedmontese dialect]. *Problemy semantky, prahmatyky ta kohnityvnoi linhvistyky*, 25, pp. 259–267 (in Ukrainian).
- Nencioni, G., 1993. *La lingua di Manzoni*. Bologna: «Il Mulino».
- Saussure, de F., 1998. *Kurs zahalnoi linhvistyky [Cours de linguistique Générale]*. Translated from French A. Korniiichuk and K. Tyshchenko. Kyiv: Osnovy, pp. 249–257 (in Ukrainian).
- Vitale, M., 2011. *Lingua nazionale: le ragioni del fiorentino. Accademia della Crusca* [online]. Available at: URL: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/lingua-nazionale-le-ragioni-del-fiorentino/306> (Accessed: 10.12.2022)
- Yavorskyi, A., 2015. Teoretychni zasady vyvchennia dialektyzmiv u movi khudozhnoi literatury [Theoretical foundations of the study of dialectics in the language of fiction]. *Linhvistychni studii*, 2, pp.230–236. (in Ukrainian).
- Zhavoronok, V. V., 2006. *Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovyk-dovidnyk. [Signs of Ukrainian ethnoculture: Literary Dictionary-reference book]*. Kyiv: Dovira. (in Ukrainian).

The article was submitted to the editor: 11.12.2022

М.Г. Стьопін, Ю.О. Ходова

ВЗАЄМОДІЯ МІЖ МОВОЮ ТА ДІАЛЕКТОМ В ІТАЛІЙСЬКОМУ ДИСКУРСІ

У даній статті розглядається поняття і сутність діалекту як різновиду мови. У статті стверджується, що проблема взаємодії мови і діалекту є одним з фундаментальних питань функціонування літературної мови з точки зору теорії та практики. Відзначається, що на сучасному етапі розвитку мови діалекти сприймаються як рівноправний прояв національної мови, оскільки ми частіше бачимо їх включення в літературну мову. Виходячи з цього, нам потрібно з'ясувати, що саме являє собою діалект і в чому різниця між діалектом і мовою.

У роботі стверджується, що контакт між мовою та діалектом можна розглядати з різних точок зору. Мова, в цілому, має соціокультурний і політичний статус, який охороняється державним законодавством, має чітку і прийнятну, як в межах однієї держави, так і за її межами, кодифікацію і декодифікацію, засновану на літературній традиції, яка закріплена історично, і використовується як засіб міжрегіонального спілкування в будь-якій сфері людської діяльності.

Також зазначено, що в даний час діалекти використовуються на географічно обмежених територіях, в певних сферах діяльності та, в основному, в розмовному варіанті. Діалект, як і мова, має свої власні лексичні, фонетичні, морфологічні та синтаксичні системи. Визначено, що і мова, і діалект виконують однаково важливі функції, але вони використовуються для досягнення різних цілей.

Дана стаття розкриває поняття та сутності діалекту як типу мови та визначає місце діалектного різноманіття в мовній системі.

Крім того, визначається поняття діалекту і його статус в порівнянні з мовою, окреслюються межі діалекту; визначається роль діалекту в мовному і культурному просторі.

У роботі підкреслюється необхідність всебічного вивченні ролі діалектів, зокрема на італійському діалектному тлі, з огляду на його різноманітність та багаті мовні традиції. Особлива увага приділяється класифікації діалектів та вивченню історичних умов їх виникнення та сучасного стану їх вживання.

У статті зазначається, що деяким діалектам всередині мови може бути присвоєно особливий статус. У більшості випадків державна мова складається з декількох діалектів, один з яких вважається своєрідним взірцем для вживання. Саме цей діалект є панівним у літературній та побутовій мові і є обов'язковим для вживання у сфері освіти та у ЗМІ. Таким чином, у Німеччині, Австрії та німецькомовній частині Швейцарії, з огляду на те, що мешканці цих регіонів не володіють стандартною німецькою мовою, саме вона викладається в школах і використовується в мас-медіа.

Така ж ситуація спостерігається і в Італії. Сучасна італійська мова насправді походить від діалекту, на якому розмовляють у Флоренції. Оскільки на той час це був культурний центр Італії, його діалект був прийнятий елітами як мова всієї Італії, і він існує і сьогодні на регіональному рівні.

Як висновок у статті стверджується, що ідея відокремлення мови від діалекту не має логічного пояснення. Найчастіше мова децю відрізняється від одного регіону до іншого, тому процес комунікації між людьми з різних місцевостей буде ефективним, за умови, якщо він відбувається в межах однієї країни. Хоча діалекти однієї мови різняться, вони все ще мають спільні риси. Отже, визнані мовні стандарти, за своєю сутністю, є нічим іншим, як мовними кодами, які сформували складні діалекти.

Ключові слова: мова, діалект, мовна система, діалектна диференціація, стандартна мова і стандартний діалект, мовне розмаїття.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811 111: 81'373.611

О. І. Гусєва

ORCID: 0000-0002-3187-913X

АВТОМАТИЗОВАНИЙ ПЕРЕКЛАД ТА ЙОГО «ПОСТМАШИННЕ» РЕДАГУВАННЯ

У статті розглядаються особливості редагування тексту, переклад якого виконано за допомогою однієї з автоматизованих систем перекладу. Було встановлено, що найбільш типовою помилкою перекладу стійких словосполучень є буквальний переклад. Було виявлено певну залежність частотності помилок у текстах машинного перекладу від лексичних характеристик мовних одиниць, саме від характеру лексичної сполучуваності. Загалом зроблено висновок, що ступінь участі професійного перекладача або лінгвіста в редагуванні машинного перекладу залежить від типових характеристик тексту.

Ключові слова: машинний переклад, редагування тексту, буквальний переклад, переклад стійких словосполучень

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-261-267

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Основною проблемою дослідження є визначення характеру та ступеня участі професійного перекладача у редагуванні текстів, переклад яких здійснено автоматично.

До завдань дослідження належить виявлення типових помилок у текстах автоматизованого перекладу, з подальшим визначенням алгоритму постредагування, а також формулювання рекомендацій щодо редагування машинного перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

За останні десятиліття опубліковано безліч статей, присвячених оцінці якості систем машинного перекладу (СМП), а також «ефективності застосування систем машинного перекладу для підвищення продуктивності перекладацької праці» (Гудманян, Сітко та Струк 2019, с. 50). До найбільш відомих робіт зарубіжних дослідників належить серія «Машинний переклад: минуле, теперішнє, майбутнє» (Hutchins, 1986, 2001). Німецький автор Даніель Штейн звертається до історії машинного перекладу та зазначає, що розробка нових систем МП дозволяє вирішити проблеми перекладу багатослівних виразів (multi-word expressions). У розділі “Machine translation: Past, present and future” він підкреслює доцільність «поєднання підходів до створення гібридних систем, наприклад, використання лінгвістичної інформації та статистичних даних» (Stein, 2018, с. 8). Лукас Нунес Вієйра, дослідник Брістольського університету, у роботі “Post-Editing of Machine Translation” аналізує еволюційний процес постредагування результатів машинного перекладу (МТ) людиною за попередні роки (Vieira, 2019). Фахівці різних галузей задаються гамлетівським питанням: to post-edit, or not to post-edit (постредагувати чи не постредагувати машинний переклад). Вони звертають увагу на різний ступінь перекладеності текстів електронним перекладачем і наголошують на безумовній необхідності розробки стратегії «постмашинного» редагування.

Коло робіт українських авторів, що висвітлюють проблеми машинного перекладу,

постійно шириться. О. В. Мартинюк запроваджує поняття попереднього редагування та кінцевого редагування текстів, наголошує на перевагах поетапного редагування текстів у процесі машинного перекладу засобами комп'ютерного програмного забезпечення та онлайн-сервісів. Автором пропонуються прийоми постредагування «для отримання кращої якості машинного перекладу засобами онлайн-сервісів та комп'ютерних програм-перекладачів» (Мартинюк, 2019, с. 23). Автори роботи «Функціонально-прагматична адекватність машинного перекладу публіцистичних текстів», виконаної в межах англо-української мовної пари, наголошують на важливості урахування вагомості конкретної помилки та її впливу на загальну якість перекладу. Дослідники пропонують рекомендації щодо оптимізації форми подання текстової інформації перед її обробкою системою машинного перекладу та визначають основні етапи постредагування вихідного тексту перекладу. У той же час дослідники зазначають, що, незважаючи на широке впровадження у перекладацьку практику машинного перекладу, проблема використання систем машинного перекладу досі залишається відкритою: «Це пов'язано не лише з різними поглядами перекладознавців на це питання, але й з великою кількістю чинників та нюансів, що впливають на його вирішення» (Гудманян, Сітко та Струк, 2019, с. 50).

Актуальність дослідження обґрунтована повсюдним використанням програм автоматизованого перекладу, з одного боку, та недостатньою якістю машинних перекладів, з іншого. Широке впровадження у практику перекладу автоматизованих систем дозволяє включити аналіз текстів машинного перекладу до кола дослідницьких завдань. У прикладному аспекті є необхідність розробки навчальних курсів, які висвітлюють питання машинного перекладу.

Мета статті – визначити характер завдань, які стоять перед редактором тексту машинного перекладу, виробити загальні підходи до редагування тексту.

Завдання дослідження – аналіз публіцистичного тексту, виявлення характеру помилок при машинному перекладі словосполучень та речень аналізованого тексту, вибір прийомів редагування конкретних одиниць перекладу.

Виклад основного матеріалу. З розвитком комп'ютерних технологій з'являються роботи, присвячені постредагуванню машинного перекладу, або, інакше, «постмашинному» редагуванню. Крім того, успішно розвивається напрямок наукових досліджень, пов'язаних із побудовою систем автоматизованого перекладу – спеціалізованих програм та інтернет-сервісів, які використовують перекладачі у процесі своєї роботи. Незважаючи на розвиток технологій автоматизованого перекладу, будь-яка комп'ютерна програма, яка відповідає за переклад текстів з однієї природної мови на іншу, досі виступає в ролі недосвідченого перекладача.

За рівнем залучення перекладача розрізняють машинний і автоматизований переклад, у якому програмі-перекладачеві відводиться допоміжна роль. На важливу відмінність між машинним перекладом та перекладом, виконаним за допомогою комп'ютера (computer aided translation) вказує Даніель Штейн (Stein, 2018, с. 8). Найбільш популярна із систем машинного перекладу – Google translate, метод перекладу в ній заснований на пошуку відповідностей, система пропонує користувачеві найчастіші варіанти фраз зі своєї великої бази даних. Розробники Google translate постійно оновлюють сервіс, включаючи в корпус слів і текстів варіанти перекладу, що пропонуються користувачами Google. Тим не менш, кожен автоматичний переклад тексту передбачає «постмашинне» редагування. Щоб проаналізувати типові помилки машинного перекладу, достатньо розглянути переклад будь-якого нетипового тексту, на якому машина ще «не набила руку». Наприклад, статтю Десмонда Кейна – кореспондента британського спортивного телеканалу Eurosport (Kane, 2021, р. 1). Стаття, про яку йдеться, присвячена суто англійській спортивній грі, і в неї вплетені реалії повсякденного життя англійців, які не повинні залишатися поза знанням професійного перекладача. Ось характерні приклади машинного перекладу, а точніше приклади втрат при перекладі з

британської англійської:

1. По-перше, автоматизований перекладач суворо дотримується однієї з відомих заповідей: не розумію – не перекладаю.

Millions were instead watching **Line of Duty** as the snooker turned into thin gruel set against the thin blue line.

Натомість мільйони спостерігали за Line of Duty, коли снукер перетворився на рідку кашку на тонкій синій лінії.

Line of Duty – це популярний британський серіал («За службовими обов'язками» в українському перекладі).

2. По-друге, пов'язані з «незнанням» реалій помилки буквалізму. Це переклади за найбільш частотним значенням слова:

I've been brought up on a council estate

“Council estate” машина перекладає як “порада нерухомості” або “садиба ради”. При тому, що “on a council estate” – це “в муніципальних будинках”.

Далі йдуть численні та характерні приклади буквального перекладу, пов'язаного з «незнанням» істоти та термінології гри, про яку йдеться:

For his compromised opponents, the Jester at his green baize best remains about as amusing as seeing your cue tip **topple off** midmatch.

Для його скомпрометованих опонентів Шут у своїй найкращій зеленій байці залишається приблизно таким же кумедним, як побачити, як кінчик вашого кия перекидається в середині матчу.

...winning six out of seven frames after a lamentable viewing experience that included **re-racks in frames 12 and 17**.

вигравши шість із семи кадрів після сумного досвіду перегляду, який включав повторні стелажі в кадрах 12 і 17.

Пояснимо, що гравець був не у зеленій байці, а за зеленим сукном (тобто за снукерним столом) і виграв шість фреймів із переграванням. Cue tip – це наклейка кия, re-racks – не «повторні стелажі», а перегравання фреймів. Так само “is keeping balls tight on the side cushion” не “міцно тримає на бічній подушці”, а “притискає до бокових бортів”. До речі, спортивна лексика *фрейм, рірек, шот-клок* вже запозичена і давно використовується спортивними коментаторами.

Метафора та метонімія – два базові мовні процеси, що визначають більшість семантичних змін. Думка, що якби значення слів були жорстко фіксованими, мова не розвивалася б, ні в кого з лінгвістів давно не викликає заперечень. Та ж думка справедлива для багатослівних номінацій, не становлять винятку і ті з них, які належать до стійких (так званих *set expressions*). Якщо ж йдеться про різні мови, за якими, як відомо, стоїть «особливе бачення світу», то перекладачеві-початківцю буває непросто розпізнати значення метафори, тобто побачити, на якій семантичній основі здійснилося те чи інше перенесення найменування і до яких кінцевих результатів воно призвело. Звідси неминучі помилки буквалізму, які долаються досвідом та вдосконаленням знання мови.

Буквальний переклад метафоричних виразів – типова помилка перекладача-початківця. При цьому ступінь складності перекладу метафор може бути різним.

1. Метафори, буквальный переклад яких дозволяє зрозуміти їх зміст.

“The claws are in and they are in deep, Mark Selby is like a snooker vampire. He sucks all the life and adrenaline out of you,” opined Hendry, the record seven-times Crucible holder.

«Кігті всередині, і вони глибоко, Марк Селбі схожий на снукерного вампіра. Він висмоктує з вас усе життя та адреналін», – сказав Гендрі, семиразовий володар Крусібла.

Відзначимо здатність Google Translate виправляти свої помилки, наприклад, раніше ми знаходили переклад: «семикратний володар рекорду Горніла» замість «семикратний володар рекорду Крусібла». Крусібл (англ. Crucible Theatre) – театр у місті Шеффілд, який використовується як для театральних вистав, так і для проведення головного снукерного

турніру – чемпіонату світу.

2. Метафори, буквальний переклад яких дозволяє уловити загальний зміст фрази, незважаючи на явну помилку у перекладі однієї з її одиниць.

His head is in a jam jar and when it is in a jam jar you cannot think straight.

Його голова в банці з варенням, а коли вона в банці з варенням, ти не можеш добре думати.

При тому що “in a jam jar” – це не “голова в банці з варенням”, а “стан дисонансу”.

3. Метафори, буквальний переклад яких не дозволяє зрозуміти їх смисл.

One red top dubbed the contest “The Showman v The Slowman” with rust moving quicker than some of the reds.

Одна червона верхівка назвала змагання «Шоумен проти Повільної людини», де іржа рухалася швидше, ніж деякі з червоних.

У неформальній англійській “red top” – “a tabloid newspaper characterized by sensationalism”, тобто таблоїд, популярна, схильна до сенсацій газета, що не відрізняється якістю. Крім того, “red top” – “a slang used to describe someone that is a centerpiece or leader of a squad” (сленг, що використовується для опису того, хто є головною особою чи лідером).

При перекладі частотних фраз, у звичному для метафори оточенні, машина-перекладач зазвичай не помиляється.

I feel that responsibility as a sportsman, to marry that balance between performance and entertainment.

Як спортсмен, я відчуваю відповідальність за баланс між результатом та розвагою.

Але переклад наступної фрази “a clock shot perhaps one that should gain real traction to ward off long pregnant pauses in play” виглядає безглуздом: «годинник, можливо, той, який має отримати реальну тягу, щоб уникнути довгих вагітних пауз у грі». Щоб зібрати зміст цього висловлювання, достатньо звернутися до словників, у тому числі й до електронних джерел.

Шот-кlock (shot clock) 1) час, відведений на атаку;

2) циферблат, що показує час, що залишився на атаку.

Крім того, працюючи з Google Translate, треба звертати увагу не тільки на запропоновані ним варіанти перекладу, а й на тлумачення слів (їх визначення з'являться, якщо виділити курсором потрібне слово оригіналу). Так, Google Translate підказує, що “a pregnant pause – full of meaning; significant or suggestive”. Отже, сумнівне “long pregnant pauses in play” можна сміливо перекласти як «навмисне затягування гри».

При автоматизованому перекладі машина виступає у ролі прихильника буквального перекладу, а людина-редактор як прихильник вільного перекладу. Машині–перекладачеві, наприклад, недоступна іронія фрази англійської коміка Стівена Фрая:

Call it what you will, but when Selby ended up snaring Murphy in his web on Sunday, without using the spider, the final outcome always looked set in stone...

Називайте це як хочете, але коли в неділю Селбі впіймав Мерфі у своє павутиння, не використовуючи павука, остаточний результат виглядав висіченим у камені.

Іронія висловлювання полягає у тому числі й у багатозначності англійського слова spider. Spider – це і павук, і спайдер. Спайдер – пристосування для встановлення кия (англ. spider rest). Проте слід визнати, що каламбур пропадає у перекладі не з вини машини, а через відсутність повного еквівалента в українській лексиці.

Зрештою, професійному перекладачеві або будь-якому читачеві, який звертається за допомогою до Google Translate або до іншої подібної програми, необхідно спиратися на свій мовний досвід і на знання реалій.

Безеквівалентна лексика змушує вдаватися до описового перекладу, а також підключати коментар:

“It’s close to gamesmanship”, де “gamesmanship – the art of winning games by using various ploys and tactics to gain a psychological advantage”.

Перевірити слова та фрази, які не вписуються в контекст, можна і за допомогою програм Translation Memoгу, які зберігають історію перекладів. Такі програми включають зразки раніше перекладених текстів або речень. З них можна вибрати варіант, що вписується в контекст, що надає йому сенсу.

Постредагування – це процес правки «сирого» машинного перекладу. Зазначено, що постредагування є обов’язковим елементом роботи з отриманим варіантом машинного перекладу (Кузів та Шилінська, 2022, с. 150). Постредагування машинного перекладу включає вміння бачити логічні помилки та нестикування сенсу, а також, за необхідності, рішучість подолати звичку триматися за буквальный переклад або за зразок, як за рятівну соломинку, та запропонувати свій варіант перекладу. При цьому при «постмашинному» редагуванні не зайвим буде перевірити виконаний переклад ще раз, вже на тлі ширшого контексту. І нарешті залишається відредагувати власний текст з урахуванням стилістичних норм рідної мови.

Висновки та перспективи подальших розвідок. У ході аналізу текстів автоматизованого перекладу виявлено певну залежність частотності помилок від лексичних характеристик мовних одиниць, саме від характеру лексичної сполучуваності. У дослідженні встановлено такі кореляції, як типова характеристика тексту та характер помилок у текстах автоматизованого перекладу; характер одиниць машинного перекладу та ступінь складності редагування. Основною помилкою машинного перекладу стійких словосполучень є буквальный переклад, що дозволяє порівняти сучасну систему автоматизованого перекладу з перекладачем-початківцем. Прийоми перекладу, напрацьовані під час редагування текстів машинного перекладу, можна використовувати у завданнях практичних курсів викладання відповідних дисциплін. А аналіз загальних недоліків машинного перекладу дозволить перекладачам-початківцям уникнути помилок буквального перекладу.

Загалом зроблено висновок, що ступінь участі перекладача-лінгвіста в редагуванні тексту машинного перекладу залежить від типових характеристик тексту. Таким чином, перспективним напрямом дослідження може стати аналіз перекладацьких стратегій та практик перекладу стилістично різномірних текстів, текстів різних функціональних стилів.

Бібліографічний список

Гудманян, А. Г., Сітко, А. В. та Струк, І. В., 2019. Функціонально-прагматична адекватність машинного перекладу публіцистичних текстів. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. 5.

Кузів, М. З. та Шилінська, І. Ф., 2022. Використання систем машинного перекладу під час навчання перекладу науково-технічних текстів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 53(2), с. 149–152.

Мартинюк, О. В., 2019. Попереднє та кінцеве редагування текстів у процесі машинного перекладу засобами комп’ютерного програмного забезпечення та онлайн-сервісів. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства: збірник наукових праць*, 17, с. 22–26. Хмельницький: ХНУ.

Hutchins, W. J., 1986. *Machine Translation: past, present, future*. Chichester: Ellis Horwood. Доступно: <http://www.traduceme.org/profiles/blogs/history-of-machine-translation> (Дата звернення: 17.11.2022)

Kane, D., 2021. World championship: why mark selby’s unswerving pursuit of greatness gives snooker grinding headache. *Eurosport* [online]. Доступно: <<https://www.eurosport.co.uk/snooker/world-championship/2020-2021/world-championship->

why-mark-selbys-unswerving-pursuit-of-greatness-gives-snooker-grinding-headache_sto8303244/story.shtml> (Дата звернення: 18.11.2022)

Stein, D., 2018. Machine translation: Past, present and future. In G. Rehm, F. Sasaki, D. Stein & A. Witt (eds.), *Language technologies for a multilingual Europe: TC3 III*, 5–17. Berlin: Language Science Press. Доступно: <file:///C:/Users/38096/Downloads/106-Book%20Manuscript-1125-1-10-20180619.pdf> (Дата звернення: 17.11.2022)

Vieira, L. N., 2019. Post-Editing of Machine Translation. In book: O'Hagan, Minako (ed) *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. Publisher: Routledge. pp. 319–335.

References

Hudmany A. H., Sitko A. V. and Struk I. V., 2019. Funktsionalno-prahmatychna adekvatnist' mashynnoho perekladu zhurnalists'kykh tekstiv. [Functional and pragmatic adequacy of machine translation of journalistic texts]. *Naukovyi zhurnal Lvivskoho derzhavnoho universytetu bezpeky zhyttiediialnosti «Lvivskiy filolohichnyi chasopys»*, 5. (in Ukrainian).

Hutchins, J., 1986. *Machine Translation: past, present, future*. Chichester: Ellis Horwood. Available at: <http://www.traduceme.org/profiles/blogs/history-of-machine-translation> (Accessed 17.11.2022).

Kane, D., 2021. World championship: why mark selby's unswerving pursuit of greatness gives snooker grinding headache. *Eurosport* [online]. Available at: <https://www.eurosport.co.uk/snooker/world-championship/2020-2021/world-championship-why-mark-selbys-unswerving-pursuit-of-greatness-gives-snooker-grinding-headache_sto8303244/story.shtml> (Accessed 18.11.2022).

Kuziv, M. Z., Shylins'ka, I. F., 2022. Vykorystannia system mashynnoho perekladu pid chas navchannia perekladu naukovo-tekhnichnykh tekstiv [The use of machine translation systems during teaching the translation of scientific and technical texts]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*. 53(2), s. 149–152.

Martynyuk, O. V., 2019. Poperednie ta kintseve redahuvannia tekstiv u protsesi mashynnoho perekladu zasobamy kompiuternoho prohramnoho zabezpechennia ta onlain-servisiv [Preliminary and final editing of texts in the process of machine translation using computer software and online services]. *Aktualni problemy filolohii ta perekladoznavstva: zbirnyk naukovykh prats*, 17, s. 22–26. Khmelnytskyi: KhNU.

Stein, D., 2018. Machine translation: Past, present and future. In G. Rehm, F. Sasaki, D. Stein & A. Witt (eds.), *Language technologies for a multilingual Europe: TC3 III*, 5–17. Berlin: Language Science Press. Available at: <file:///C:/Users/38096/Downloads/106-Book%20Manuscript-1125-1-10-20180619.pdf>(Accessed 17.11.2022)

Vieira, L. N., 2019. Post-Editing of Machine Translation. In book: O'Hagan, Minako (ed) *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. Publisher: Routledge August 2. pp. 319-335.

Стаття надійшла до редакції 19.11.2022.

O. Gusieva

AUTOMATED TRANSLATION AND ITS "POST-MACHINE" EDITING

The article examines the peculiarities of text editing, in cases the translation is performed by using one of the automated translation systems. The relevance of the study is justified by the widespread use of automated translation programs, on the one hand, and the insufficient quality of machine translations, on the other. The introduction of automated systems into the practice of translation allows the analysis of machine translation texts to be included in the range of research tasks. In the applied aspect, there is a need to develop training courses that highlight

the issue of machine translation.

The purpose of the article is to define the nature of the tasks facing the editor of machine translation, and to develop general approaches to text editing. The task of the study is to analyze the journalistic text, to identify the nature of errors in the machine translation of phrases and sentences of the analyzed text, and to select methods for editing specific translation units. The objectives of the study also include the identification of typical errors of machine translation, followed by the definition of the post-editing algorithm, as well as the formulation of recommendations for machine translation editing.

The study examined examples of machine translation, or rather examples of losses in translation from British English. It has been established that the most typical mistake in the translation of set phrases or set expressions is a word for word translation. The greatest difficulty for a machine translator is the translation of metaphorical expressions and phrases containing realities. At the same time, the degree of difficulty in translating a metaphor can be different.

It was noted that post-editing is a mandatory element of working with the texts of machine translation. In automated translation, the machine acts as a supporter of word for word translation, and a human editor as a supporter of free translation. Post-editing of machine translation includes the ability to see logical errors and inconsistencies, the ability to select matches, to offer a descriptive translation, and, if necessary, to add a comment.

During the analysis of automated translation, a certain dependence of the error rate on the characteristics of language units, namely, on the nature of lexical bindings, was revealed. In the course of the study, such correlations were established as typical characteristics of the text and the nature of automated translation errors; the nature of machine translation units and the degree of difficulty in editing. In general, it was concluded that the degree of participation of the translator or the linguist in editing the machine translation depends on the typical characteristics of the text.

Keywords: *machine translation, text editing, word for word translation, translation of set expressions.*

УДК 811.111(100)

О. Ф. Пефтієва

ORCID: 0000-0001-7345-8563

В. О. Ходарєва

ORCID: 0000-0002-5239-0480

В. Є. Хоровець

ORCID: 0000-0001-9431-4366

ПІСНІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (на матеріалі української народної пісні «Щедрик» та англійської пісні «Soon May the Wellerman Come»)

У статті розглядається роль пісні у формуванні національно-етнічної свідомості, наголошується на важливості обміну витворами пісенного мистецтва між представниками різних культур в умовах безперервного процесу глобалізації. У роботі визначається необхідність існування перекладів текстів іноземних пісень в контексті налагодження міцних зв'язків у процесі міжкультурної комунікації. Здійснюється опис основних видів перекладу пісенних текстів, та пояснюється, чим зумовлений вибір того чи іншого способу. На матеріалі українських та англійських пісень з національно-культурним компонентом здійснюється аналіз лексико-граматичних трансформацій, що застосовуються при перекладі іноземних пісень.

***Ключові слова:** міжкультурна комунікація, мовна картина світу, пісенний дискурс, поетичний текст, еквіритмічний переклад, перекладацькі трансформації*

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-268-282

Постановка проблеми. Пісенний дискурс – це особлива форма зберігання культурних знань. Проникаючи в різні сфери життя, пісня відображає основні цінності, етичні погляди, соціальні уявлення, суспільні зміни певної епохи, створює моделі поведінки та культурні норми і передає їх наступним поколінням. Саме тому пісенні тексти є цінним матеріалом для вивчення особливостей культури будь-якого народу, його світогляду та світосприйняття, традицій, звичаїв, а також для виявлення соціальних характеристик лінгвокультурної спільноти.

Безумовно, пісня є потужним інструментом формування національно-етнічної свідомості, вона сприяє згуртуванню народу. Однак пісні та музика використовуються не лише для спілкування в межах однієї культури, вони також виконують роль засобу комунікації між представниками різних, навіть значною мірою віддалених один від одного культур.

Вивчення культурних особливостей різних народів, зокрема через пісні та їхні переклади, допомагає встановленню вдалої міжкультурної комунікації, що є вкрай важливим у сучасному світі, для якого характерним є процес глобалізації в усіх сферах життя. Це зумовлює те, що наразі проблеми пісенного дискурсу все частіше становлять інтерес для дослідників у сфері перекладознавства та лінгвокультурології.

Власне, процес перекладу пісень є одним з найважчих, адже пісенний текст є поетичним. А переклад віршів, як відомо, потребує від людини спеціальних навичок, особливого бачення та розуміння художнього тексту, вміння повною мірою відтворити естетичний та емоційний вплив вихідного тексту на читача, що є носієм іншої мови та представником іншої культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До недавнього часу переклад пісень не привертав уваги перекладознавців. Однією з причин цього може бути відсутність визначеності щодо професійної ідентичності людей, які перекладають пісні. Тим не менш, той факт, що пісні перекладаються різними способами та із застосуванням різних стратегій, задля різноманітних цілей та різними фахівцями, зумовлює необхідність проведення цілеспрямованих досліджень в рамках дисципліни.

Дослідженням особливостей перекладу пісенних текстів займалася велика кількість іноземних дослідників. Так, Ю. Франзон у своїй статті розглядає концепцію «співучості» з функціональної точки зору, а також описує стратегічний вибір, що стоїть перед перекладачами/авторами текстів під час перекладу пісень. Виходячи зі свого дослідження, науковець висуває ідею про те, що при роботі з піснею теоретично існує п'ять підходів: не перекласти текст пісні взагалі, перекласти текст без урахування мелодії, написати повністю новий текст, адаптувати мелодію під переклад та адаптувати переклад під мелодію (Franzon, 2008).

П. Лоу була запропонована власна концепція перекладу пісень, яка полягає у відтворенні чотирьох аспектів, пов'язаних зі збереженням мелодії та виконанням пісенної композиції: співучість (досягнення музично-мовної єдності між текстом і композицією), рима, ритм і природність, які мають бути збалансовані максимально точним наближенням тексту перекладу до змісту вихідного тексту (Low, 2003).

Хоч питанню перекладу пісень присвячена невелика кількість робіт українських науковців, воно так само становить інтерес для вітчизняних дослідників. Так, В. Аккурт, О. Прокопенко та Р. Пастир розглядають у своїй роботі особливості та проблеми перекладу англійських пісень українськими відеоблогерами (Аккурт, Прокопенко та Пастир, 2020). А. Павлюк та К. Хомич досліджують труднощі перекладу пісень до фільмів та шляхи їх вирішення (Павлюк та Хомич, 2019). А. Козачук (Козачук, 2020) вивчає особливості перекладу народних пісень (Козачук, 2020).

Мета нашого дослідження полягає у підкресленні ролі пісні як важливої форми вираження культури у процесі міжкультурної комунікації, визначенні необхідності створення перекладів іншомовних пісенних текстів та розгляді особливостей перекладу англійських пісень на українську мову та навпаки.

Об'єктом роботи стали тексти української народної пісні «Щедрик» і англійської пісні «Soon May the Wellerman Come», яка виконувалася новозеландськими моряками у XIX столітті, та їхні переклади. **Предметом** є зв'язок між культурними особливостями певних народів та текстами їх пісень, а також специфіка перекладу пісенних текстів та застосування при цьому певних перекладацьких трансформацій.

Завданнями цього дослідження є дослідження пісенних текстів із перспективи їхнього впливу на міжкультурну комунікацію, визначення специфічних ознак пісенних текстів, опис основних видів їх перекладу та аналіз лексико-граматичних трансформацій, що були застосовані при перекладі пісень, які послуговували матеріалом для нашої роботи.

Актуальність цієї статті пояснюється тим, що проблематика перекладу іншомовних пісень є недостатньо вивченою в сфері теорії і практики перекладу, а потреба в якісних перекладах пісень зростає одночасно з процесом культурної глобалізації. Тому ця робота має на меті довести, що сьогодні особливості перекладу пісенних текстів заслуговують на увагу представників наукової спільноти та потребують більш детального вивчення.

Виклад основного матеріалу. Кожна мова, як відомо, відображає спосіб сприйняття і концептуалізацію світу тим чи іншим етносом, що вирізняється своєю історією, культурою та цінностями. Мовна картина світу – це відображені в категоріях і формах мови уявлення певної національної спільноти про дійсність (Манакін, 2012, с. 166), це спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу, це інтерпретація навколишнього світу за національними

концептуально-структурними канонами (Штерн, 1998, с. 156). У процесі спілкування співрозмовники виступають як представники лінгвосоціокультурної спільноти, тому впевнено можна стверджувати, що переклад є засобом не лише міжмовної, а й міжкультурної комунікації.

Говорячи про мовну картину світу, варто відзначити таке поняття як національно-етнічна свідомість, що є загальним змістом колективної свідомості, на якому ґрунтується самоідентифікація певної національної етнічної спільноти. Зміст національно-етнічної свідомості охоплює такі складники як:

- мовна і концептуальна картини світу;
- уявлення про спільність минулого, сьогодення та майбутнього;
- знання фольклору (казок, пісень, балад), анекдотів;
- вивчення творів класиків національної літератури і культури та інших видів мистецтва (музики, живопису, архітектури, кіно);
- вільне орієнтування у «своїх» просторах і вимірах (сакральнорелігійному, просторовочасовому, гендерному, владному та ін.) (Шебаніна та ін., 2021, с. 11).

Міжкультурна комунікація є сукупністю форм комунікації представників різних культур, метою якої є налагодження взаємодії культур, де мова є зв'язною ланкою (Нечаюк, 2016, с. 115). Ефективність міжкультурної комунікації залежить від адекватного розуміння, а також інтерпретації символічних знаків та маркерів соціального простору, та оперування мовними засобами для їх передачі (Горай, 2019, с. 45).

Основною метою вивчення особливостей процесу міжкультурної комунікації є здобуття необхідних знань про життя різних народів та їхню культуру задля уникнення міжетнічних і міжкультурних конфліктів та встановлення комфортних умов спілкування в різних сферах та життєвих ситуаціях (Манакін, 2012, с. 10).

Ментальність народу в найбільш конденсованому вигляді нагромаджувала наслідки розвитку його культури, тобто різноманітної як духовної, так і матеріальної діяльності, і все це відбивалося в мові, її національній своєрідності (на всіх рівнях – у фонетиці, граматиці, лексиці, фразеології, усталених, більш або менш, текстах, зокрема піснях) (Шарманова, 2015, с. 56). Таким чином, невід'ємним фрагментом будь-якої мовної картини світу є вербально оформлені ціннісні концепти. Пісенний жанр, як важливий жанр музичної творчості, здатний точно і образно віддзеркалити різні сторони життя народу країни завдяки наявності вербального тексту.

У широкому розумінні пісня – це поєднання поетичного тексту і мелодії, які створюють між собою гармонію. Пісні можуть виступати самостійним продуктом творчої діяльності виконавця, їх також можна почути у фільмах, театральних виставах, на святах, релігійних обрядах тощо. Через те, що пісня поєднує у собі музичний і лінгвістичний компоненти, разом із культурною складовою, вона є багатоаспектним феноменом. Подібний характер сприяє популярності пісні в масовій культурі та швидкому її поширенню у найрізноманітніших соціальних колах. Пісня – як своїм вербальним, так і невербальним компонентами – здійснює значний вплив на маси людей, транслюючи через текст певні ідеї та образи.

Багато людей ставлять під питання необхідність перекладу пісень. Залежно від поставленої мети можуть здійснюватися різні підходи до роботи з текстом іншомовної пісні. Серед елементів популярної культури музика майже ніколи не адаптується під інші культури у мовному аспекті, бо процес її сприйняття ґрунтується не на розумінні тексту пісні, а на сприйманні її мелодичної та ритмічної складових (Аккурт та ін., 2020, с. 8). Проте саме переклад стає вагомим фактором у досягненні успішної міжкультурної взаємодії. Він наче своєрідний «провідник» між мовними кодами різних народів, що допомагає переносити реалії вихідного тексту через лексичний склад мови, на яку перекладають, тобто з певного мовленнєвого та культурного простору до іншого (Штепуляк, 2016, с. 110). Таким чином, виникає діалог культур, або необхідність у

взаємодії, взаємному збагаченні, що передбачає взаєморозуміння. Крім того, хочемо зауважити, що не варто заперечувати важливість перекладу пісень у кіномистецтві, де музика є потужним інструментом створення необхідного настрою, а власне тексти пісень нерідко розкривають внутрішній світ героїв та можуть містити у собі інформацію про важливі сюжетні повороти.

Як вже було зазначено, тексти пісень є особливим жанром поезії, тому вимоги до передачі ритму, рими, строфіки тощо з одного боку, і слова – з іншого, роблять переклад пісень таким важким. При поетичному перекладі неминучі істотні перетворення багатьох аспектів оригіналу. Для того, щоб передати правильно образ або фразу, у перекладі їх іноді необхідно зовсім змінити. Відповідний образ, так само як і відповідна фраза, складаються не завжди у видимій відповідності слів. Основна відмінність перекладу пісні від вірша полягає в підпорядкованості пісенного тексту мелодії твору – іншими словами, текст обов'язково повинен гармонійно «лягати» на музику.

У якості основних видів перекладу пісенних текстів ми виділяємо:

1. **Дослівний, або «інформативний» переклад**, який характеризується відсутністю рими і недотриманням розміру. Його основна мета – передати зміст твору.

2. **Інтерпретація**, яка полягає в дотриманні лише оригінальної мелодики, ритму, розміру, розстановки наголосів. Оригінальний текст при цьому не перекладається, а замість нього пишеться новий, іноді такий, що лише віддалено нагадує оригінал.

3. **Пісенний, або еквіритмічний переклад**, який характеризується збереженням мелодики музичного твору, максимально точною передачею його змісту. З огляду на його надзвичайну складність допускаються незначні відхилення від тексту оригіналу, доповнення, скорочення, генералізація тощо.

Якщо метою є просто зрозуміти сенс, закладений в іноземній пісні, підійде семантично близький прозовий переклад. Але якщо пісня має бути виконана іншою мовою, необхідним є досягнення «співучості» тексту перекладу. Тобто основною метою перекладача при створенні еквіритмічного перекладу є максимально точно збереження і форми, і змісту. У зв'язку з цим у процесі перекладу виникає багато труднощів, для подолання яких потребуються особливі навички і досвід.

З огляду на те, що наша стаття присвячена особливостям перекладу пісень, у яких присутній яскраво виражений національно-культурний компонент, найбільший інтерес для нас представляють труднощі, пов'язані з належним відображенням культурних та часових реалій, що вимагає наявності широких екстралінгвістичних знань.

У текстах пісень часто трапляються відомості про політичне, соціальне, повсякденне життя суспільства, наявна різного роду етнокультурна інформація, символіка та цінності народу, мають місце кліше та усталені розмовні формули. Культурні відмінності призводять до семантичного розриву, який виникає, коли інформація, що міститься в вихідній мові, не має еквівалента в цільовій мові, тобто вона позначає своєрідний культурний феномен певної нації, який не існує в іншій культурі.

Однак труднощі, притаманні процесу перекладу, змінюються пропорційно ступеню відстані між мовами та відповідними культурами. М. Снелл-Хорнбі висуває думку про те, що ступінь наближеності перекладу тексту до оригіналу також залежить від того, якою мірою він вбудований у власну специфічну культуру, від того наскільки незрозумілим є культурний фон вихідного тексту для цільової аудиторії з точки зору часу і місця (Snell-Hornby, 1988).

Закріплені у свідомості концепти як феномени культури – неоднорідні. Одні з них утворюють ядро етнокультурного простору, інші – його периферію. Ядро етномовної свідомості складають феномени, якими володіють усі члени лінгвокультурного співтовариства. Ті уявлення, які є надбанням тільки окремої людини або невеликого кола людей, утворюють периферію лінгвокультурного простору (Приходько, 2007, с. 69). Оскільки пісні часто є витвором однієї окремої людини, то пісенні тексти можуть містити

у собі відомості й з особистого життя людини.

У цій роботі ми дослідили дві пісні, одну англословну та одну україномовну, щодо їхньої культурної значущості та приділили особливу увагу аналізу трансформацій, що були застосовані при перекладі цих пісень з метою відтворення певних культурних реалій та з метою створення адекватного еквіритмічного перекладу, який би максимально точно відтворював зміст оригінального пісенного тексту. Спершу розглянемо переклад української народної пісні на англійську мову.

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу за його багатовікову історію. Українські народні пісні характеризуються внутрішнім багатством змісту. Відтворюючи життя народу, народна пісенність України відзначається правдивістю та реалістичністю відображення дійсності, людських переживань і почуттів. За змістом українські народні пісні поділяють на кілька груп: обрядові, родинно-звичаєві, родинно-побутові та соціально-побутові (Богуш та Лисенко, 2002, с. 54).

Впродовж віків для української пісенної творчості характерною рисою була відточена символіка з властивою їй ідеалізацією природи, людини і праці. У мелодіях цих пісень знайшов своє відображення національний стиль української музики, який цілком залежить від характеру образів поетичного тексту та його емоційного змісту (Богуш та Лисенко, 2002, с. 54). Тому яскрава національна специфічність українських пісень зумовлює те, що вона є унікальним самобутнім явищем у світовому мистецтві та національним музичним брендом, упізнаваним в усьому світі. Справжнім відкриттям для світової спільноти стала українська різдвяна пісня «Щедрик» в обробці українського композитора М. Леонтовича. Вона належить до архаїчних обрядових пісень, а її коріння сягають дохристиянської доби, коли новий рік починався ранньої весни з поверненням в Україну ластівок (Гаврилюк та Янчук, 2019, с. 178). У 1914 році була створена пісня під назвою «Carol of the Bells», яка взяла за основу перероблену мелодію українського «Щедрика», але для якої був написаний новий текст, який не має нічого спільного з оригінальним.

З метою виявлення особливостей перекладу пісенного тексту у цьому дослідженні ми розглянули еквіритмічний переклад пісні «Щедрик», виконаний Оленою Андросовою (Ютуб-канал «Eileen») (див. таблицю 1).

Еквіритмічний переклад пісні «Щедрик»

Таблиця 1.

Оригінальний текст:	Переклад:
¹ Щедрик, щедрик, щедрівочка,	¹ Shchedryk, shchedryk, shchedrivochka.
² Прилетіла ластівочка,	² Here flew the swallow from afar.
³ Стала собі щебетати,	³ Started to sing lively and loud
⁴ Господаря викликати:	⁴ Asking the master to come out.
⁵ - Вийди, вийди, господарю,	⁵ Come here, oh come, master – it's time
⁶ Подивися на кошару,	⁶ In the sheepfold wonders to find.
⁷ Там овечки окотились,	⁷ Your lovely sheep have given birth
⁸ А ягнички народились.	⁸ To little lambs of great worth.
⁹ В тебе товар весь хороший,	⁹ All of your wares are very fine.
¹⁰ Будеш мати мірку грошей.	¹⁰ Coin you will have in a big pile.
¹¹ Хоч не гроші, то полова,	¹¹ If not the coin, then the chaff.
¹² В тебе жінка чорноброва.	¹² You have a wife fair as a dove.
¹³ Щедрик, щедрик, щедрівочка,	¹³ Shchedryk, shchedryk, shchedrivochka.
¹⁴ Прилетіла ластівочка.	¹⁴ Here flew the swallow from afar.

Проаналізувавши переклад, доходимо висновку, що головними труднощами, які роблять переклад пісень важкими є: різна довжина лексичних одиниць мов оригіналу та перекладу, що ускладнює збереження ритму пісні; паузи в мелодії спричинені ритмом, які можуть зумовлювати розрив смислового відрізка; паралельні конструкції і багаторазові повтори, які можуть призводити до перевантаження і ненатурального перекладу; вживання реалій та конотативних компонентів, пов'язаних з культурою, які неможливо відтворити мовою перекладу тощо. Крім усього цього важким завданням є також передача смислової та естетичної інформації тексту.

Результати кількісного аналізу лексико-граматичних трансформацій застосованих при перекладі пісні «Щедрик» представлені у таблиці 2.

Кількісний аналіз перекладацьких трансформацій, застосованих при перекладі української різдвяної пісні «Щедрик»

Таблиця 2.

№	Назва трансформації	Приклад	Кіл-ть одиниць	Кіл-ть %
1	Додавання	Прилетіла ластівочка 'Here flew the swallow from afar'	2	20 %
2	Модуляція	Господаря викликати 'Asking the master to come out'	2	20 %
3	Комплексна лексико-граматична трансформація	Вийди, вийди, господарю, Подивися на кошару, 'Come here, oh come, master – it's time In the sheepfold wonders to find'	2	20 %
4	Зміна порядку слів	Будеш мати мірку грошей 'Coin you will have in a big pile'	2	20 %
5	Компенсація	В тебе жінка чорноброва 'You have a wife fair as a dove'	1	10 %
6	Транскрибування	Щедрик, щедрик, щедрівочка 'Shchedryk, shchedryk, shchedrivochka'	1	10 %
Усього:			10	100 %

Найбільш вживаними перекладацькими трансформаціями у матеріалі дослідження виявилися додавання, модуляція та комплексна трансформація.

Додавання часто застосовується при перекладі пісень з метою відтворення кількості складів оригінального тексту та збереження ритму. Це викликано тим, що зазвичай довжина лексичних одиниць в англійській мові менша, ніж в українській. Модуляція, тобто заміна слова або словосполучення мови оригінала на одиницю мови перекладу, значення якої можна вивести за допомогою логіки, була застосована при перекладі десятого рядка, де слово «мірка» було перекладено словосполученням «big pile». У цьому ж реченні перекладачка застосувала граматичну трансформацію, що полягала у зміні порядку слів у реченні. Комплексна лексико-граматична трансформація була зафіксована, наприклад, у п'ятому та шостому рядках. Вона поєднала у собі додавання та заміну наказового способу дієслова на інфінітив.

Цікавим є те, як перекладачка адаптувала дуже поширений зокрема в народних піснях етнічно забарвлений епітет «чорнобривий». У національній свідомості українців закріпилося переконання про те, що вони є нацією переважно карооких людей з чорним волоссям. Крім того, слово «чорнобривий» також має додаткове конотативне значення та часто тлумачиться як «вродливий» в українській культурі. Однак в інших країнах існують

свої символічні образи, тому чужі концепти можуть здаватися їх представникам незрозумілими при їх дослівному перекладі. Саме тому у дванадцятому рядку пісні була застосована така перекладацька трансформація як компенсація, тобто заміна вихідної мовної одиниці на одиницю мови перекладу, яка не є словниковим відповідником, але справляє необхідний ефект на слухача. У досліджуваному перекладі знайомий українцю епітет «чорнобривий» був замінений на більш прийнятне для англomовного середовища словосполучення «fair as a dove». В англійській поезії голуб часто візуалізується як символ кохання та краси. Так, наприклад, у вірші Джона Кітса «The Dove Poem» голуб символізує кохану людину, за якою автор сильно сумує (D'coutho, 2016).

При перекладі назви пісні й відповідно першого та чотирнадцятого рядків було застосовано таку лексичну трансформацію, як транскрибування. Причиною цього (крім необхідності зберегти оригінальний ритм) є те, що слова «щедрик» і «щедрівочка» містять у собі яскраво виражений національно-культурний компонент. Щедрівки є обрядовими піснями, які характерні саме для української культури. Тому для того, щоб підкреслити цю унікальність, було вирішено не перекладати назву. Проте варто зазначити, що в англomовному середовищі пісню також знають під назвою «The Little Swallow», бо щедрик – це ще й маленька пташка, що живе на Поліссі.

На нашу думку, досліджуваний переклад виконаний дуже якісно і являє собою вдалий приклад професійного еквівалентного перекладу пісенного тексту. Перейдемо до розгляду тексту англomовної пісні та її перекладу українською мовою. Матеріалом для дослідження була обрана народна пісня, яку виконували моряки під час їхнього перебування у морі.

Більшість морських історій спирається на усну традицію. Важко назвати краще відображення культури на кораблі, ніж морські шанті та пісні на Британських судах XVIII-XIX століть. Хоча варто зауважити, що деякі дослідники ставлять під сумнів приналежність морських пісень до національного здобутку саме Великобританії, стверджуючи, наприклад, що найкращими співаками на кораблях зазвичай були афроамериканці.

Така галузь промисловості як китобійництво сприяла взаємодії різних культур, кожна з яких привносила власні традиції в музику, що супроводжувала життя моряків на кораблі. До китобійного промислу були здебільшого залучені британці, американці, японці, французи, голландці, скандинави та німці. Люди різних національностей зуміли створити унікальний метод обміну культурними особливостями під час їхніх морських подорожей. У багатьох випадках морські пісні навіть ставали частиною літератури та творів, присвячених подіям і сюжетам, пов'язаним або з плаванням, або з морськими подорожами (Qi, 2017).

«Soon May the Wellerman Come» – новозеландська народна пісня, зібрана близько 1966 року новозеландським учителем і компілятором народних пісень Нілом Колкухоном та надрукована в книзі «Shanties by the Way: A Selection of New Zealand Popular Songs and Ballads» (Barista Uno, 2021). Пісня датується приблизно 1860 роком, а у 2021 році шотландський співак Натан Еванс записав на неї кавер, чим викликав зростання популярності морських пісень.

Лірика розповідає про колективну працю чоловіків на морі. Але за історією полювання на китів криється міжкультурна взаємодія, яка є центральною для успіху китобійної промисловості та має вирішальне значення для формування поселень у Новій Зеландії початку XIX століття.

У процесі аналізу перекладу англomовної морської пісні «Soon May the Wellerman Come» на українську мову, виконаного Оленою Андросовою (Ютуб-канал «Eileen»), нами було виявлено, що для досягнення такої високої якості перекладу, неминучим було застосування певних перекладацьких трансформацій (див. таблицю 3).

Переклад англомовної морської пісні «Soon May the Wellerman Come»

Таблиця 3.

Оригінальний текст:	Переклад:
¹ <i>There once was a ship that put to sea</i>	¹ <i>Пішов корабель у море один</i>
² <i>The name of the ship was the Billy of Tea</i>	² <i>«Бляшанка з чаєм» – так звався він</i>
³ <i>The winds blew up, her bow dipped down</i>	³ <i>Ревли вітри, хилився ніс</i>
⁴ <i>Oh blow, my bully boys, blow (huh)</i>	⁴ <i>Гей, хлопці, прорвемось!</i>
⁵ <i>Soon may the Wellerman come</i>	⁵ <i>Скоро підмога прийде</i>
⁶ <i>To bring us sugar and tea and rum</i>	⁶ <i>Чай, цукор й ром нам привезе</i>
⁷ <i>One day, when the tonguing is done</i>	⁷ <i>В той день, як з китом буде все,</i>
⁸ <i>We'll take our leave and go</i>	⁸ <i>Додому попливемо</i>
⁹ <i>She'd not been two weeks from shore</i>	⁹ <i>Двох тижнів час іще не сплив</i>
¹⁰ <i>When down on her a right whale bore</i>	¹⁰ <i>Як справжній кит до них підплив</i>
¹¹ <i>The captain called all hands and swore</i>	¹¹ <i>Всім грізно капітан звелів</i>
¹² <i>He'd take that whale in tow (huh)</i>	¹² <i>«Кита ми візьмемо!»</i>
¹³ <i>Before the boat had hit the water</i>	¹³ <i>Спустили човен враз на воду</i>
¹⁴ <i>The whale's tail came up and caught her</i>	¹⁴ <i>Як вдарив кит хвостом по ньому</i>
¹⁵ <i>All hands to the side, harpooned and fought her</i>	¹⁵ <i>Гарпунили його невтомно</i>
¹⁶ <i>When she dived down low (huh)</i>	¹⁶ <i>А кит пірнув на дно</i>
¹⁷ <i>No line was cut, no whale was freed</i>	¹⁷ <i>Не ріжуть линву, кит не йде</i>
¹⁸ <i>The captain's mind was not of greed</i>	¹⁸ <i>Не в грошах справа, просто честь</i>
¹⁹ <i>And he belonged to the Whaleman's creed</i>	¹⁹ <i>Для капітана понад все</i>
²⁰ <i>She took that ship in tow (huh)</i>	²⁰ <i>То ж далі їх тягло</i>
²¹ <i>For forty days or even more</i>	²¹ <i>Днів сорок битва вже велась</i>
²² <i>The line went slack then tight once more</i>	²² <i>А линва то слабне, то натяглась</i>
²³ <i>All boats were lost, there were only four</i>	²³ <i>Човнів четвірка лиш зосталась</i>
²⁴ <i>But still that whale did go (huh)</i>	²⁴ <i>Не слабшав кит на зло</i>
²⁵ <i>As far as I've heard, the fight's still on</i>	²⁵ <i>Говорять, битва йде давно</i>
²⁶ <i>The line's not cut, and the whale's not gone</i>	²⁶ <i>Живий кит й линву не ріже ніхто</i>
²⁷ <i>The Wellerman makes his regular call</i>	²⁷ <i>Підмога підвозить їжу й питво</i>
²⁸ <i>To encourage the captain, crew and all (huh)</i>	²⁸ <i>Щоб чим збадьоритися всім було</i>

Китобійний промисел у Новій Зеландії бере свій початок з кінця 1700-х до середини ХХ століття. У 1831 році тріо братів Веллерів — Едварда, Джорджа та Джозефа — британців, створили китобійну станцію в Отаку на Південному острові Нової Зеландії. Пісня «Soon May the Wellerman Come» стосується часів розквіту китобійного промислу на Південному острові. Зміст пісні також був оцінений як «справжнє культурне вираження експлуатованих робітників, для яких «цукор, чай і ром» були таким необхідним перепочинком від важкої роботи і важкої праці повсякденного життя» (ShantyTok: is the sugar and rum line in Wellerman a reference to slavery?).

Результати кількісного аналізу лексико-граматичних трансформацій, застосованих при перекладі англомовної морської пісні «Soon May the Wellerman Come», представлені у Таблиці 4.

Кількісний аналіз лексико-граматичних трансформацій, застосованих при перекладі англомовної морської пісні «Soon May the Wellerman Come»

Таблиця 4.

№	Назва трансформації	Приклад	Кіл-ть одиниць	Кіл-ть %
1	Модуляція	Soon may the Wellerman come ' <i>Скоро підмога прийде</i> '	8	27.5 %
2	Зміна порядку слів	a) The winds blew up, her bow dipped down ' <i>Ревли вітри, хилився ніс</i> '	8	27.5 %
3	Комплексна лексико-граматична трансформація	The captain's mind was not of greed And he belonged to the Whaleman's creed ' <i>Не в грошах справа, просто честь Для капітана понад все</i> '	6	20.5 %
4	Опущення	All hands to the side, harpooned and fought her ' <i>Гарпунили його невтомно</i> '	3	10.5 %
5	Калькування	The name of the ship was the Billy of Tea ' <i>«Бляшанка з чаєм» – так звався він</i> '	2	7 %
6	Додавання	For forty days or even more ' <i>Днів сорок битва вже велась</i> '	1	3.5 %
7	Генералізація	Oh blow, my bully boys, blow (huh) ' <i>Гей, хлопці, прорвемось!</i> '	1	3.5 %
Усього:			29	100 %

Як показують результати аналізу, однією з найпоширеніших трансформацій, що нам трапилися, стала модуляція. Так, наприклад, у п'ятому рядку слово «the Wellerman» було вирішено перекласти як «підмога». «The Wellerman», про якого йдеться у цій пісні, – це човен, який доставляє необхідні припаси на корабель та забирає накопичений китовий жир (Barista Uno, 2021). Назву цього човна, яку він отримав на честь братів Веллерів, було вирішено замінити на більш зрозумілу з точки зору сприйняття лексичну одиницю, адже кількість пересічних українців, які знайомі з прізвищем трьох братів та діяльністю відповідної китобойної станції, ймовірно є набагато меншою за кількість новозеландців, які могли чути про це від своїх родичів або дізнатися завдяки вивченню історії своєї країни.

Застосування модуляції ми також виявили у сьомому рядку, де «when the tonguing is done» було перекладено «як з китом буде все». «Tonguing» – це китобійний термін. Під час обробки тіла спійманого кита його жир нарізався на довгі смужки, які називалися «tongues» (язики). Потім їх нарізали на дрібні шматочки, клали у велику каструлю та розтоплювали – кінцевий продукт був дуже цінним. В українській мові не існує терміна, що позначав би цей процес, тому переклад, запропонований Оленою Андросовою, є логічно виведеним. Іншим випадком, коли у матеріалі дослідження нам зустрілася модуляція є, наприклад, переклад двадцять сьомого рядка «The Wellerman makes his regular call» наступним чином: «Підмога підвозить їжу й питво». Цей варіант перекладу також є логічно виведеним з контексту.

Поширеними при перекладі пісні «Soon May the Wellerman Come» виявилися граматичні трансформації. Серед яких наявні: зміна порядку слів («The winds blew up, her bow dipped down» – «Ревли вітри, хилився ніс»); перестановка («The line's not cut, and the whale's not gone» – «Живий кит й линву не ріже ніхто»); заміна («Before the boat had hit the water» – «Спустили човен враз на воду», тут: заміна активного стану на пасивний). Також були зафіксовані випадки застосування комплексних трансформацій, які зачепили як

лексичний, так і граматичний рівні, та повністю змінили структуру оригінального речення.

Декілька разів перекладачкою була застосована така трансформація, як калькування, тобто заміна складових частин оригінального слова або словосполучення їх лексичними відповідниками в мові перекладу. Цю лексичну трансформацію ми зафіксували у другому та десятому рядках пісні. Компанія «Weller» володіла великою кількістю кораблів, але немає жодних записів про корабель під назвою «Billy of Tea». У народній пісні, яку створили берегові китобої, корабель, на якому відбуваються описані події, має дещо жартівливу назву. Можливо, пісня була створена за приготуванням чашки чаю, адже «billy» – це поширена серед новозеландців сленгова назва маленької посудини, яку часто використовують для кип'ятіння води для чаю чи кави (Wellerman: what the song means, 2021). При перекладі до слова був підібраний влучний еквівалент, і повна назва корабля була перекладена як «Бляшанка з чаєм». Цей варіант перекладу є адекватним з точки зору як форми, так і змісту.

Ще одним прикладом застосування калькування, тільки вже не семантичного, а лексичного, яке означає буквальний переклад іншомовної мовної одиниці, є переклад словосполучення «right whale» як «справжній кит». Словниковим відповідником до цього словосполучення насправді ж є «гладкий кит» або «південний кит», найрідкісніший серед усіх. Він часто був найбажанішою здобиччю для китобоїв, оскільки він має багато жиру та живе в прибережних водах (Wellerman: what the song means, 2021). Широко поширеною є думка про те, що цей кит був названий «right» («правильний», «справжній») китобоями через те, що саме він був тим, на якого потрібно було полювати в першу чергу.

При аналізі досліджуваного перекладу нами також було виявлено випадок застосування генералізації. У четвертому рядку словосполучення «bully boys» було перекладено як просто «хлопці», не дивлячись на те, що у поєднанні слова «bully» та «boys» означають «здоровань», тобто сильний та кремезний чоловік, якими і були полювальники на китів.

У тексті перекладу нам також трапилися додавання та опущення. Додавання, наприклад, ми бачимо у двадцять першому рядку, де при перекладі фрази «For forty days or even more» – «Днів сорок битва вже велась», перекладачка вирішила додати інформацію про битву екіпажу корабля з китом, метою якої було вполювання останнього. Застосування трансформації не тільки зрівняло кількість складів у реченнях оригіналу і перекладу, а й певною мірою надало більшої експресивності перекладу. Опущення виявилось більш часто вживаною трансформацією. Причиною цього є те, що лексичні одиниці в англійській мові зазвичай коротші за українські, тому речення може вмістити у себе більшу кількість слів.

Висновок. Ознайомившись з теоретичними працями, присвяченими проблемі перекладу пісень, та провівши власне дослідження, ми дійшли таких висновків: 1) розгляд перекладу у рамках міжкультурної комунікації впливає з розуміння мови як компонента культури, який відображає особливості етносу та вирізняє його серед інших; 2) пісня відіграє важливу роль у визначенні культурної та соціальної ідентичності, у підтримці почуття національної згуртованості; 3) у сучасному світі пісня як важлива складова культури будь-якого етносу є суттєвим фактором глобалізаційних процесів у їхньому культурному та лінгвістичному вимірі; 4) пісенному тексту властиві ті ж специфічні ознаки, що й поетичному; 5) є декілька видів перекладу пісень, серед яких найкращим з точки зору відтворення форми, змісту та естетичного впливу є еквіритмічний переклад, який водночас є й найскладнішим; 6) процес перекладу пісень характеризується великою кількістю труднощів, це зумовлює необхідність застосування певних трансформацій, які спрямовані на досягнення максимально точної відповідності перекладу оригінальному тексту. Кількісний аналіз застосованих трансформацій показав, що при перекладі досліджуваних пісень найчастіше застосовувалися такі трансформації, як модуляція,

комплексна лексико-граматична трансформація та певні граматичні трансформації (наприклад, зміна порядку слів). Рідше нам траплялися такі трансформації, як додавання, опущення, компенсація, транскрибування, калькування та генералізація.

Перспективою нашого дослідження є подальше вивчення особливостей перекладу пісенних текстів, зокрема в аудіовізуальних матеріалах, розгляд різноманітних стратегій при перекладі текстів іншомовних пісень, визначення фонетичних семантико-стилістичних та синтаксично-стилістичних особливостей пісенних текстів та шляхів їх відтворення у мові перекладу.

Бібліографічний список

- Аккурт, В., Прокопенко, О. та Пастир, Р., 2020. Особливості та проблеми перекладу англomовної пісні українськими відеоблогерами. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського* [онлайн]. 2020(31), с. 7–22. Доступно: DOI: 10.24195/2616-5317-2020-31-1 (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Богущ, А. М. та Лисенко, Н. В., 2002. *Українське народознавство в дошкільному закладі*. 2-ге вид. Київ: Вища шк.
- Гаврилюк, А. та Янчук, Н., 2019. Сучасна візія використання музичного твору «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича як туристичного ресурсу дестинації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Туризм*. [онлайн]. 2(2), с. 178–190. Доступно: <<http://tourism.knukim.edu.ua/article/view/189550/189507>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Горай, М., 2019. Переклад як спосіб розуміння культурної ідентичності в умовах міжкультурної комунікації. *Міжкультурна комунікація і перекладознавство: точки дотику та перспективи розвитку, 15 березня 2019, Переяслав-Хмельницький*. Переяслав-Хмельницький: ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» [онлайн]. с. 45–47. Доступно: <<http://eprints.cdu.edu.ua/4248/1/konf19.pdf>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Козачук, А., 2020. Народні пісні в перекладі повісті івана франка «великий шум»: стилеметричний аспект. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського Серія: Філологія. Соціальні комунікації* [онлайн]. 3(2), с. 87–91. Доступно: <<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31668/1/17.pdf>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Манакін, В. М., 2012. *Мова і міжкультурна комунікація*. Київ: «Академія».
- Нечаюк, І. О., 2016. Міжкультурна комунікативна компетенція як складова міжкультурної комунікації в навчанні дипломатів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* [онлайн]. Серія : Філологія. 2(23), с. 114–118. Доступно: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v23/part_2/32.pdf> (Дата звернення 14 грудня 2022)/
- Павлюк, А. та Хомич, К., 2019. Труднощі перекладу пісень до фільмів та шляхи їх вирішення. *Актуальні питання іноземної філології* [онлайн]. 10, с. 249–254. Доступно: <<https://ariph.vnu.edu.ua/index.php/ariph/article/view/216/209>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Приходько, А. М., 2007. Дискурсологія концепту та концептологія дискурсу. *Вісник Харківського національного університету ім. В. М. Каразіна* [онлайн]. (782), с. 66–72. Доступно: <<http://foreign-languages.karazin.ua/resources/ec607d572b317b6b3a9c93f1ee19596c.pdf>> [Дата звернення 14 грудня 2022].

- Шарманова, Н. М., 2015. *Етнолінгвістика*. В: Ж. В. Колоїз (ред.). Кривий Ріг: НПП АСТЕРІКС [онлайн]. Доступно: <<http://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/0564/298/1/N.%20M.%20Sharmanova%20-%20Etnolinguistika.pdf>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Шебаніна, О. В., Тищенко, С. І., Клочан, В. П., Клочан, І. В., Ручинська, Н. С., Крайній, В. О. та Хилько, І. І., 2021. *Міжкультурні комунікації*. Миколаїв: Видавничий відділ Миколаївського національного аграрного університету [онлайн]. Доступно: <<http://dspace.mnau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/10220/1/mizhkulturni-komunikaciyi-prakt-mb-242.pdf>> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Штепуляк, О. С., 2016. Міжкультурні аспекти перекладу та їх роль у фаховій підготовці майбутніх перекладачів. *Молодий вчений* [онлайн]. 4.1(31.1), с. 110–113. Доступно: <http://eprints.cdu.edu.ua/4248/1/konf19.pdf> (Дата звернення 14 грудня 2022).
- Штерн, І. Б., 1998. *Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики*. Київ: АТЕК.
- D'couth, Roweena B., 2016. The Role of Birds in English Literature and Poetry. *International Journal of Science and Research* [online]. 5(4), pp. 1014–1015. Available at: <<https://www.ijsr.net/archive/v5i4/NOV162483.pdf>> (Accessed 14 December 2022).
- Franzon, J., 2008. Choices in song translation. *The Translator* [online]. 14(2), pp. 373–399. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation> (Accessed 14 December 2022).
- Low, P., 2003. Singable translations of songs. *Perspectives* [online]. 11(2), pp. 87–103. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/232950682_Singable_translations_of_songs> (Accessed 14 December 2022).
- York, A., 2021. ShantyTok: is the sugar and rum line in Wellerman a reference to slavery? [online]. *The Conversation*. Available at: <https://theconversation.com/shantytok-is-the-sugar-and-rum-line-in-wellerman-a-reference-to-slavery-153573> (Accessed 14 December 2022).
- Snell-Hornby, M., 1988. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co.
- Qi, J., 2017. Sounds and songs of sailing: a historical and theoretical perspective on the performance and content of sea shanties *Washington College Review*. [online], XXIV. Available at: <<https://washcollreview.com/2017/05/16/sounds-and-songs-of-sailing-a-historical-and-theoretical-perspective-on-the-performance-and-content-of-sea-shanties/>> (Accessed 14 December 2022).
- Barista Uno, 2021. The Wellerman: A popular song misunderstood – marine café blog [online]. *Marine Café Blog*. Available at: <<https://marine-cafe.com/updated-the-wellerman-a-popular-song-misunderstood/>> (Accessed 14 December 2022).
- Wellerman: what the song means, 2021. [online]. *Shanty Karaoke - Sing the sea shanties you love*. [Video]. Available at: <<https://shantykaraoke.com/2021/09/17/wellerman-what-the-song-means/>> (Accessed 14 December 2022).

References

- Akkurt, V., Prokopenko, O. and Pastyр, R., 2020. Osoblyvosti ta problemy perekladu anhlovnoyi pisni ukrainskymy videobloheramy [Peculiarities and problems of translation of an English song by Ukrainian video bloggers]. *Naukovyi visnyk PNPU im. K. D. Ushynskoho* [online]. 2020(31), 7–22. Available at: DOI: 10.24195/2616-5317-2020-31-1 (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Bohush, A. M. and Lysenko, N. V., 2002. *Ukrainske narodoznavstvo v doshkilnomu zakladi* [Ukrainian ethnology in a preschool educational institution]. 2-he vyd. Kyiv: Vyshcha shk. (in Ukrainian)

- D'coutho, Roweena B., 2016. The Role of Birds in English Literature and Poetry. *International Journal of Science and Research* [online]. 5(4), pp. 1014–1015. Available at: <<https://www.ijsr.net/archive/v5i4/NOV162483.pdf>> (Accessed 14 December 2022).
- Franzon, J., 2008. Choices in song translation. *The Translator* [online]. 14(2), pp. 373–399. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation> (Accessed 14 December 2022).
- Havryliuk, A. and Yanchuk, N., 2019. Suchasna viziia vykorystannia muzychnoho tvoruu «Shchedryk» v obrobtsi Mykoly Leontovycha yak turystychnoho resursu destynatsii [A modern vision of the use of "Shchedryk" arranged by Mykola Leontovich as a tourist resource of the destination]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Turyzm* [online]. 2(2), 178–190. Available at: <<http://tourism.knukim.edu.ua/article/view/189550/189507>> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Horai, M., 2019. Pereklad yak sposib rozuminnia kulturnoi identychnosti v umovakh mizhkulturnoi komunikatsii [Translation as a way of understanding cultural identity in the context of intercultural communication]. U: *Mizhkulturna komunikatsiia i perekladoznavstvo: tochky dotyku ta perspektyvy rozvytku, 15 bereznia 2019, PereiaslavKhmelnyskyi*,. Pereiaslav-Khmelnyskyi: DVNZ «PereiaslavKhmelnyskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Hryhorii Skovorody» [online]. s. 45–47. Available at: <<http://eprints.cdu.edu.ua/4248/1/konf19.pdf>> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Kozachuk, A., 2020. Narodni pisni v perekladi povisti ivana franka «velykyi shum»: stylemetrychnyi aspekt [Folk songs in the translation of Ivan Franko's story "Big Noise": stylistic aspect]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii* [online]. 3(2), 87–91. Available at: <<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31668/1/17.pdf>> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Low, P., 2003. Singable translations of songs. *Perspectives* [online]. 11(2), pp. 87–103. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/232950682_Singable_translations_of_songs> (Accessed 14 December 2022).
- Manakin, V. M., 2012. *Mova i mizhkulturna komunikatsiia [Language and intercultural communication]*. Kyiv: «Akademiia». (in Ukrainian)
- Nechaiuk, I. O., 2016. Mizhkulturna komunikatyvna kompetentsiia yak skladova mizhkulturnoi komunikatsii v navchanni dyplomativ [Intercultural communicative competence as a component of intercultural communication in training diplomats.]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu* [online]. *Seriia : Filolohiia*. 2(23), 114–118. Available at: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v23/part_2/32.pdf> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Pavliuk, A. and Khomych, K., (2019). Trudnoshchi perekladu pisen do filmiv ta shliakhy yikh vyrishennia [Difficulties of translating songs in films and ways to solve them]. *Aktualni pytannia inozemnoi filolohii* [online]. 10, pp. 249–254. Available at: <<https://apiph.vnu.edu.ua/index.php/apiph/article/view/216/209>> [Accessed 14 December 2022]. (in Ukrainian).
- Prykhodko, A. M., (2007). Dyskursolohiia kontseptu ta kontseptolohiia dyskursu [Concept discourse and discourse conceptology]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. M. Karazina*. 782, 66–72. Available at: <<http://foreign-languages.karazin.ua/resources/ec607d572b317b6b3a9c93f1ee19596c.pdf>> [Accessed 14 December 2022]. (in Ukrainian).
- York, A., 2021. ShantyTok: is the sugar and rum line in Wellerman a reference to slavery?

- [online]. *The Conversation*. Available at: <https://theconversation.com/shantytok-is-the-sugar-and-rum-line-in-wellerman-a-reference-to-slavery-153573> (Accessed 14 December 2022).
- Sharmanova, N. M., (2015). *Etnolinhvistyka* [Ethnolinguistics] [online]. In: Zh. V. Koloiz (ed.). Kryvyi Rih: NPP ASTERIKS. Available at: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/0564/298/1/N.%20M.%20Sharmanova%20-%20Etnolinguistika.pdf> [Accessed 14 December 2022]. (in Ukrainian).
- Shebanina, O. V., Tyshchenko, S. I., Klochan, V. P., Klochan, I. V., Ruchynska, N. S., Krainii, V. O. ta Khylyko, I. I., 2021. *Mizhkulturni komunikatsii* [Intercultural communications] [online]. Mykolaiv: Vydavnychi viddil Mykolaivskoho natsionalnoho ahrarnoho universytetu. Available at: <http://dspace.mnau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/10220/1/mizhkulturni-komunikatsii-prakt-mb-242.pdf> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Shtepuliak, O. S., 2016. Mizhkulturni aspekty perekladu ta yikh rol u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh perekladachiv [Intercultural aspects of translation and their role in professional training of future translators]. *Molodyi vchenyi* [online]. 4.1(31.1), 110–113. Available at: <http://eprints.cdu.edu.ua/4248/1/konf19.pdf> (Accessed 14 December 2022). (in Ukrainian).
- Shtern, I. B., (1998). *Vybrani topiky ta leksykon suchasnoi linhvistyky* [Selected topics and lexicon of modern linguistics]. Kyiv: AtEK. (in Ukrainian)
- Snell-Hornby, M., (1988). *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co.
- Qi, J., 2017. Sounds and songs of sailing: a historical and theoretical perspective on the performance and content of sea shanties *Washington College Review*. [online], XXIV. Available at: <https://washcollreview.com/2017/05/16/sounds-and-songs-of-sailing-a-historical-and-theoretical-perspective-on-the-performance-and-content-of-sea-shanties/> (Accessed 14 December 2022).
- Barista Uno, 2021. The Wellerman: A popular song misunderstood – marine café blog [online]. *Marine Café Blog*. Available at: <https://marine-cafe.com/updated-the-wellerman-a-popular-song-misunderstood/> (Accessed 14 December 2022).
- Wellerman: what the song means, 2021. [online]. *Shanty Karaoke - Sing the sea shanties you love*. [Video]. Available at: <https://shantylkaraoke.com/2021/09/17/wellerman-what-the-song-means/> (Accessed 14 December 2022).

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

O. Peftieva, V. Khodarieva, V. Horovets

SONGS AND PECULARITIES OF THEIR TRANSLATION IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION (on the material of Ukrainian and English songs having a national-cultural component)

Intercultural communication is a set of all forms of communication between representatives of different cultures. The goal of intercultural communication is to establish interaction between cultures, with language as a link. The effectiveness of intercultural communication depends on an adequate understanding and interpretation of symbols and markers of social space, as well as on the use of linguistic means to convey their meaning. The article deals with the role of a song in the formation of a national-ethnic consciousness and emphasizes the importance of song exchange between representatives of different cultures in the process of progressive globalization. It is stated that a song, as one of the most important musical genres, is able to accurately and figuratively reflect various aspects of people's lives, as

it has verbal lyrics. Songs reflect the most important values, ethical views, social ideas and changes of a certain era, create patterns of behavior, establish cultural norms and and transmits them to the next generations.

The study identifies the necessity of translating foreign songs in the context of building strong relationships in intercultural communication. Song lyrics is a special genre of poetry. The need to preserve the rhythm and rhyme on the one hand, and the words as well as the meaning behind them on the other, make the translation of a song so difficult. When translating poems, significant changes to the original text are inevitable. In this regard, many difficulties arise in translation, and to overcome them a translator must have special skills and a certain amount of experience. In this article, three types of song translation are distinguished: word-for-word or "informative" translation, interpretation, and equirhythmic translation. The latter is characterized by the preservation of the melody and the reproduction of the lyrics of the song as accurately as possible.

The factors that determine the choice of one particular method have been specified in this article as well. If the goal is simply to understand the meaning of a foreign song, a semantically close prose translation is suitable. But if the song is to be performed in another language, it is necessary to achieve «singability» of the translated text. In addition to the difficulties caused by the need to reflect certain ethnic realities properly, the factors that make the translation of songs so difficult are: the different length of lexical units in the source language and the target language, which makes it difficult to preserve the rhythm of the song; pauses in the melody, which can cause a break in the semantic segment; parallel constructions and multiple repetitions, which can lead to unnatural translation; use of realia and connotative meanings of words that is difficult to reflect in the target language, etc.

In order to describe the lexical-grammatical transformations used in the process of translation, the Ukrainian and English songs having a national-cultural component have been analyzed in the article. In the studied material, such translation transformations as modulation, addition, omission, calquing, transcription and complex transformations affecting both the lexical and grammatical levels and completely changing the structure of original sentences have been observed. The analyzed translations have a high quality, and they are good examples of a proper equirhythmic translation.

Keywords: *intercultural communication, linguistic picture of the world, song discourse, poetic text, equirhythmic translation, translation transformations*

УДК 81'25 =111

Olena Pavlenko

ORCID: 0000-0002-3747-4651

LITERARY TRANSLATION AS A TOOL OF CULTURAL CONTRADICTION

The article highlights literary translation from the perspective of its social impact on the ideological environment of society focusing, in particular, on Ukrainian 'voice' in translation under the conditions of linguistic and unremitting national language suppression as well as identifies the destructive power of the 'patronage ideology' imposed on Ukrainian translators.

Keywords: literary translation, ideology, linguistic, Ukrainian translators, colonial context.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-283-291

Introduction. Numerous concepts, reflections, and theoretical assumptions that have emerged in recent years in connection with the philosophy of literary translation emphasize the ideological and cultural nature of this phenomenon. In particular, they emphasize how the imposition of change and the confrontation with the dominant ideology is achieved through translation, which is recognized as a specific area of social life and human endeavor. In this respect, the philosophy we have chosen in the above-mentioned field is closely related to the esthetic issues of conveying the extra-linguistic meaning of the original text, with specific insight into the nature of the translator's social responsibility, rather than a detailed linguistic analysis of the text that reveals the traditional ways of interaction of form and content. Evaluating literary translations within this framework provides an opportunity to reveal and emphasize their strong influence on the fundamental values, principles, and perceptions of society as well as highlight a sharp ideological edge in the socio-cultural environment of a particular period of time.

This is specifically the case with Ukrainian translations of the late 20th century in which aesthetic resistance was caused by cultural contradictions to the totalitarian 'model of culture' that for long acted as a 'distorted mirror' of the current reality based on the socialist realist mono-doctrine with the superiority of Russian as the dominant language of verbal communication. The problem in question comes to be relevant today in the context of pro-Kremlin disinformation narrative about Ukraine, and Ukrainian nationhood. In this article, we deliberately omit using capital letters to identify 'Russia'-related notions as well as the names of Russian political leaders and anti-Ukrainian propagandists advocating, in particular, for the views of Roman Rukomed, a Ukrainian political analyst regarding his claim "I never write Putin and Russia with a capital letter" (Rukomed, 2022). Hence, literary translations published in Ukrainian appeared to be the key cultural drivers of change that not only affected the ontological status of the Ukrainian language but also responded to the challenges of the "spirit of the time, zeitgeist" (Bellingham, 2013) which further determined translators' artistic choice, strategies and tactics.

The article **aims** to highlight the determinative force of translations performed in Ukrainian in the literary landscape of the late 20th century as well as indicate the criteria to define their cultural, aesthetic and ideological context.

Results and findings. Multiple theories, concepts and key philosophical assumptions guiding this research are closely related to the issues of power and ideology (Bassnett, 2011; Geertz, 2017; Hermans, 2014; Lefevere, 2004; Pavlenko, 2017; Polishchuk 2008; Wei, 2006), patronage (Shunyi, 2016, Masoud & Bahloul, 2017; Ren, 2021); manipulation (Crisafulli, 2004; Dukate, 2007; Kramina, 2004) and other notions related to the problem in question. In these

findings, they cover a range of aspects via practices and procedures underpinned by theoretical knowledge and relevant practical experience in the field of translation.

Background. On viewing literary translation under the spectrum of cultural contradiction one could appeal to the general assumptions of post-colonial theory that revolve around the notion of ‘resistance’ and thus, making the best-known assessments in the field more relevant and appropriate. Rather, through the multiple subject matters highlighted in them, there is a renewed urgency to study postcolonial praxis and recognize postcolonialism in culture as a specific artistic phenomenon of modernity. Produced in response to the outcome of colonial rule, it comes to be reflected in the national literature and transform its figurative meaning through translations.

Accordingly, the issues on translation in post-colonial countries are closely related to the search for national and cultural self-identity in the move of what Baker and Maier described as an original shift within the field, from the notions of subjectivity to the language of political movements and positions” (Baker, 2006, p. 462). In the Ukrainian cultural context, it is an explicit political impetus that singles out ‘activist translation’ by assigning certain ethical issues to it. On considering the problem in a broader perspective, one could attribute it to being ideologically motivated both <... “on the macro- and micro -levels” ...> (Wike, 2010) which correspondently regard to the motives that define translators’ choice and optimal decisions of which tactics to use. This sheds light onto the ethical questions that foreground the reasons to recognize and enhance the national status of the Ukrainian language which had for long been under the methodical suppression by the russian empire.

Among the narratives used by russian chauvinists and the apologists of totalitarianism were the ones that assign Ukrainian to “a language of secondary importance”, the one of “Ukrainian bourgeois nationalism” and brand it as “politically incorrect”, “a tool for domestic use” and “mainly a rural language”, “the one of janitors and writers” whereas russian being treated by them as “the language of the educated urban society” and the one of “inter-ethnic communication” (Pavlenko, 2017; Strikha, 2020). Such insinuations dating back to tsarist times proved to be so deeply rooted in the minds of russian leadership that they keep conveying in their usual underhanded manner false claims about Ukraine that it is <...> “not a country, but a historical part of Russia”. Dr Björn Alexander Duben, Assistant Professor at the School of International and Public Affairs of Jilin University in his article shared by Katherine Arnold “There is no Ukraine: Fact-Checking the kremlin’s Version of Ukrainian History” provides evidence of the statement quoted above (Arnold, 2020). On raising the question <...> “whether it is historically accurate to claim that it (Ukraine) has never truly been a nation or state in its own right” (Arnold, 2020), the article presents insinuating ideas articulated by kremlin’s ideologist, Surkov who claimed that “there is no Ukraine. There is Ukrainian-ness. That is, a specific disorder of the mind. An astonishing enthusiasm for ethnography, driven to the extreme” and that “Ukraine is “a muddle instead of a state. But there is no nation. There is only a brochure, ‘The Self-Styled Ukraine’, but there is no Ukraine. The only question is whether Ukraine doesn’t exist any longer or doesn’t yet exist” (Arnold, 2020).

Another article “A Specific Disorder of the Mind” published in “Ukrainian weekly” provides the data to confirm the abovementioned idea to which extent russian leaders have rejected the idea that < ... “Ukraine is a separate country, that Ukrainians are a separate nation, that Ukraine’s history is its own”. The narrative was further pursued in putin’s interview (2008) with U.S. President George W. Bush: “Ukraine is not even a state. What is Ukraine? Part of its territories are in Eastern Europe, but the greater part is a gift from us” (Arnold, 2020). Other mystical facts regarding these have been articulated in 2014 that “the Russian and Ukrainian peoples are practically one single people,” they are < ...> “one and the same”, “the peoples of Ukraine and Belarus are sub-nations of a single community known as the ‘triune’ or all-russian nation” (Marin, 2021) and that “russia and Ukraine should unite” < ...> “since any integration of Russia and Ukraine, along with their capacities and competitive advantages, would spell the

emergence of a rival – a global rival for both Europe and the world” (Arnold, 2020). Those outrageous claims of ‘an all-russian civilization’ with its “embryonic format for the restoration of a pan-Slavic union” (Marin, 2021) most frequently reiterated by russian political leaders only contribute to the fact that Ukrainians will naturally underscore the impact of resistance and recognition of their national identity. Another narrative that has a similar effect on the Ukrainian progressive opinion was in surkov’s interview, when he stated: “Strangely enough, I’m an Ukroptimist. That is, I think that Ukraine doesn’t yet exist. But over time, it will come into existence. The ‘khokhly’ are stubborn guys, they will do this. However, < ... > how many ‘Ukraines’ will appear are open questions, < ... > and the only effective method in Russia’s relations with Ukraine is “coercion by force into fraternal relations” – a method, as he puts it, that < ... “has historically proven effectiveness in the policy towards Ukraine” (Arnold, 2020).

At the same time, we must emphasize that statements like those as well as numerous other ideological constructs which date back to the imperial times highlight the challenges Ukrainian literary translations faced under russia’s constant claim to the ‘status of primus inter pares’ among the post-Soviet republics, and Ukraine, in particular. In the extracts quoted above, no specific value was attributed to Ukrainian as a language for communication whereas as russian proved to be regarded as a medium of intercultural communication. The notion created to recognize this status couldn’t for long throw off its supremacy and limit administrative obstacles to the development of the Ukrainian literary language.

Even during the Soviet era, when the status of the Ukrainian language was officially codified in 1922, it formally occupied an equal position with russian and was included into “generally used languages”. However, it was only the formality, and in practice, Ukrainian was mostly regarded as a rural language with minor status and restrictions. Moreover, the initial phase of Ukrainization introduced in 1920s and early 1930s, was followed by active tendency toward ‘russification’ (1958) that made the study of russian compulsory whereas learning the mother-tongue (Ukrainian) optional or taken on a voluntary base. Ultimately, the russian dominance and direct “linguicide” typical of the ideological atmosphere of the period mentioned, resulted in the “rapid growth of Ukrainian translations that offered a Ukrainian reader the opportunity to understand and interact with literature within global frameworks” (Pavlenko, 2014, p 22). But the ‘way to success’ for Ukrainian translators was not an easy one. They repeatedly became an object of persecutions and suffered from multiple bans constantly announced by the Soviet ideologists. A broad outline of the role of translations in the literary and critical discourse of the second half the 20th century as well as specific style, lexical and semantic correlations between source and target texts is presented in my monograph “The Author’s Conceptions of Translations in the Second Half of the 20th Century: A Comparative Aspect (based upon the Ukrainian translations of the English prose)”. The book by Ukrainian scholar Maxym Strikha “Ukrainian Literary Translation: Between Literature and Nation-Making” gives an integrated systematic analysis of Ukrainian translations within the framework of their nation-forming mission from Kyevan Rus to modernity.

The facts about dramatic fate of Ukrainian translators of the second half of the 20th century (Hryhoriy Kochur, Mykola Lukash, Rostislav Dotsenko, Yuriy Lisnyak, Anatol’ Perepadya, Dmytro Palamarchuk) reflected the ideological environment of the sixties with severe censorship restrictions on selection literary works for translation (there were very few foreign authors accepted for translation in Ukrainian, however, russian translations were published with no particular limitations). The translations of works that were officially encouraged were those “from the fraternal literatures of the peoples of the USSR” and further on from the literatures of “countries of people’s democracy”, “socialist camp”, as well as “nations fighting for liberation from colonial oppression” (Strikha, 2020, p.220). Such translations were published with no delay and were of the high circulation.

On viewing Ukrainian translations of the 20th century within the framework of postcolonial studies, Strikha assumes, that “the Ukrainian Soviet (colonial!) translator had to act

within the view of the colonial discourse, affirming the idea of the current prosperity of the Ukrainian Soviet nation (as opposed to its former decline)” (Strikha, 2020, p.220). But life is never depicted with completely unambiguous phenomena that can enjoy a similar interpretation. Therefore, in view of radical changes in the social situation of the period mentioned, the topic of our research requires a certain periodization. The frame of reference stated above provides a vibrant evidence of the nation-forming effect of Ukrainian translations.

Despite political and cultural oppression in Stalinist camps, Ukrainian translators Kochur, Lukash, Dotsenko, Lisnyak, Palamarchuk made every possible effort to promote Ukrainian translations and ease the target readers’ reception of the translated works. They worked in exile and were further deprived of the opportunity to publish their translated versions in 1970s. Yet, their active engagement in the process of translation contours the homogeneity and diversity of translated practices aimed at promoting the Ukrainian language when its sphere of functioning was deliberately narrowed. It was at the time that Russian literary classics were extensively published in Ukrainian translations. Among those were Ukrainian edition of Gogol in three volumes (1952), “War and Peace” by Tolstoy released in four volumes (1951), a volume of Lermontov’s poetry (1953), collection of Pushkin’s poetry in four volumes (1954), Chekhov’s works in three volumes, etc. The more detailed register is given in Strikha’s book “Ukrainian Literary Translation: Between Literature and Nation-Making”.

The impact of ideology in translations highlight the issue of misappropriation of foreign language texts, thus being closely related to translator’s national and cultural self-identity. The key idea regarding this, is “to determine the patterns caused by colonial situation” (Pavlenko, 2017, p.100). emphasized, in particular, by Lada Kolomiets, who argues that the idea of a totalitarian myth around “historicity of translation is based on the historically determined model of the colonial worldview, where certain features come to be universal for all colonized peoples, and <...> the Ukrainian literary translation of the second half of the 20th century has a clear ideological subtext” (Kolomiets, 2011, p.23). The latter forms a totalitarian myth around the concept in question: according to Kolomiets, <...when representing the original “colonial translator” saturates it with his “otherness”, thus reproducing the conservative stereotypes of his own culture through the spectrum of metaphysical ideas about the state of his national culture, its “past prosperity / modern decline” or “past decline / modern “blossom”, that is to say <...> “that the colonial context ‘subjectivizes’ translation, placing it in a multifaceted influential control structured by the power” (Kolomiets, 2011, p.23).

This logic of relation, where the self is fertilized by the mediation of the other, <...> collides with the profound resistance within the ethnocentric structure of every culture, which seeks to conserve its self-sufficiency through a return to the same” (Baker, 2006, p. 9). The assumption quoted above, clarifies the idea of ‘ethical’ nature of translation with the appeal to “work towards a systematic view of past and present forms of injustice, oppression and violence, as part of a larger effort to bring about their obsolescence” (Hulme, 2018, p.7). The latter comes closely related to the commonly recognized issues of the influential effect of translations in the evolution of literature and society. The abovementioned assumption is empathized in the seminal work of the American anthropologist Clifford Geertz “Ideology as a Cultural System”, in which the researcher, when investigating the depth of contact between literature and ideology, proves that <... these “components of creativity should be considered in a close relationship” and adds that the process involves <...> “symbolic transformation”, “a system of symbols with mutual action” (Geertz, 2017, p. 17). Ideological influence determined by the obvious imperative of ‘supervising the world corresponds to a certain extent to the expectation of the individual and society in each specific situation (which was specifically the case with Ukrainian translations). The literary analogy of Geertz’s concept regarding in particular the perception of metaphors, comes to reveal the issues of certain coincidence of ideology and literature, as he puts it, <...> “on the basis of ‘expanding the boundaries of thinking’ (the term implied by Jose Ortega-y-Gasset) through artistic images capable of representing social categories and relations

and amplify subjective perception. According to Geerts, “in a metaphor, there is a stratification of content: the discrepancy of meaning at one level resulted in growth of meaning at another. <...> The power of the metaphor is provided precisely by the interaction between simple meanings, which symbolically affect the overall conceptual scheme, <...> provoke “internal resistance, which necessarily arises in anyone who perceives this semantic positivity, as <...> “metaphor transforms a misleading identification <...> into an appropriate analogy “(Geertz, 2017, p. 19).

In this regard, Polishchuk’s argumentation comes to be especially relevant. The researcher states, in particular, that “literature comes to be a field for the approbation of ideology” (Polishchuk, 2008, p.366). The author gives special consideration to the praxis of totalitarian regimes, when literature is forcibly involved in such ideological symbol formation, and with an ambivalent effect” (Polishchuk, 2008, p.75). Thus, ideological censorship of the 1960s and 1980s, that monitored and controlled not only the content of literary works and their general compliance with standards and political requirements of the former Soviet totalitarian regime, but also in a way tested almost every artistic image, checking it for compliance with the prevailing ideological doctrine, extended to translations, which also had to meet the literary “norms” imposed by the power. Of course, such destructive restrictions amounted to “anecdotally distorted interpretations of artistic images, when translators outlined other phobias they had, more or less connected with specific literary texts” (Polishchuk, 2008, p.366). The objective of the “totalitarian literary ideology” to absolute dominance in society reduces all possibilities of diverse readings <...> of “symbolic figures to unambiguous formulas” structured by the leading power, and, therefore, practicing an attempt to <...> “exploit the figurative function of literature or to use it as successfully in all ways possible (Polishchuk, 2008, p.76).

On the other hand, translated literature, producing symbolic contents and introducing them into general circulation, must be co-responsible for the ideological environment of society. Accordingly, creating metaphors, writers and translators <...> “symbolize the reality by providing it with certain order and organization and further putting forward to society” (Polishchuk, 2008, p.76). In this way, metaphor as a literary technique reveals the nature of ideological influence, significantly determining the changing orientations of society and the dynamic forces of its development. In this regard, Polishchuk dwells on the functions of ideological influence and singles out the following ones: 1) implying meaning to the word; 2) ‘mastering’ a person’s presence via his imagination; 3) basic component of social communication; 4) individual reconciliation with the actual state of affairs, with the social order, often due to the establishment of transplanted ideas and stereotypes; 5) unification of the image of the world, in particular in totalitarian societies (Polishchuk, 2008, p.74). The last two functions prove to be typical for Ukrainian model of ideology, when the awareness of the nature of human behavior gives reasonable grounds to believe that it determines <...> “the permanence of the request for symbolic images of reality” “(Geertz, 2017, p. 29). This is especially evident in a situation of instability, when traditional ideological models turn out to be helpless and thus, unable to explicate new realities.

It is in such conditions that Ukrainian literary translations come to prove their national value, when the thriving of their literary creativity arose against the background of cultural and social decline, thus, responding to the social challenges of the epoch. The internal independence of translators whose <...> “individual ‘voice’ correlates with the concept (‘metaphor of reality’) of restructuring existing social norms (Pavlenko, 2017, p. 101) according to which the abstract principle of building mature socialism was declared ethically motivated and hence, the interpretation of art as ‘a reflection of reality’ according to the method of socialist realism came to be regarded as the only possible technique. It was under these conditions that the artistic consciousness of Ukrainian translators of the late 20th century was formed and that was realized through a complex of aesthetic coordinates and creative intentions determined by the dynamics of their artistic thinking. Firstly, it is related to the feeling of inner freedom, which is revealed

through individual authorial self-expression (translation concepts) and regulated by ethical and artistic guidelines (ideals, personal interests, norms, canons, sociocultural experience, etc.). Secondly, translation as a ‘medium’ <...> “between literature and nation-forming” (Strikha, 2020) expands the boundaries of the translator’s artistic consciousness, <...> “transforming it into a more general horizon, which not only preserves the ability of the former for constant renewal and creative self-realization, but also enriches it with new meanings via forms of narrative deployment of national content” (Hermans, 2014, p.147).

The ideas articulated by them decode the hidden senses implied in the “metaphor of reality”. Thus, Lisnyak viewed translation as a “field of struggle”, “fight for the revival of the nation through the mobilization of the potential resources of its language”, Dotsenko implies the metaphor of “spiritual quintessence” and rejects the idea of presenting Ukrainian translations through the “russian colonial mirror”. Their translations openly contradicted with the adopted by Soviet science approach to literary translation restricted to the comparison of linguo-stylistic structure of the original and its ‘new artistic version’. Furthermore, such functioning was based on the notorious theory of ‘convergence of languages’, which never meant a real mutual convergence. This process was exacerbated by the fact that the majority of translations of the works of world-renowned writers were quite often carried out by those who had a very naive idea of the theoretical principles and techniques of translation. These ‘artistic examples’ were strictly criticized by Maxim Rylsky and a series of critical articles about ‘translator’s misunderstandings’ were written by Hryhoriy Kochur, Rostislav Dotsenko, and Yuriy Lisnyak.

Conclusion. The fact that literary translation comes to be regarded as a tool for resistance and cultural contradiction has been exemplified by dramatic experience of Ukrainian translators whose creative activity in the late 20th century announced the revival of Ukrainian translations that regarding the assessment of quality and its competitive impact proved to adequately withstood the competition with russian translated versions. Ultimately, their choices applied to the extend in which they had to interact not only with the original texts, but also to actively function and succeed in the russian-dominant reality.

Бібліографічний список

- Коломієць, Л. В., 2011. Методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми) : навч. посібник для студентів вищих навч. закл. Київ : Київ. ун-т, 496 с. (Перекладознавчі семінари).
- Павленко, О. Г., 2017. Художній переклад як засіб естетичного опору. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. № 11-12. С. 99-104.
- Поліщук, Я., 2008. Література як ідеологічний простір. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія: Філологія. Вип. 19. С. 74 – 78.
- Стріха, М., 2020. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Дух і Літера, 520 с.
- Arnold, K., 2020. A Specific Disorder of the Mind. *The Ukrainian Weekly* [online]. Available at : <https://www.ukrweekly.com/uw/wp/a-specific-disorder-of-the-mind/>
- Baker, M., 2006. *Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community*. Massachusetts: The Massachusetts Review, p. 462–484.
- Bassnett, S., 2011. ‘Prologue’, in *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, p. 1–10.
- Bellingham, A., 2013. *Spirit of the Time: Zeitgeist – The Theory*. Lancashire: Leyland.
- Crisafulli, E., 2004. Eco’s Hermeneutics and Translation Studies: Between ‘Manipulation’ and ‘Overinterpretation’. In: Ch. Ross and R. Sibley (eds), *Illuminating Eco. On the Boundaries of Interpretation*. Aldershot: Ashgate, p. 89–104.
- Dukate, A., 2007. Manipulation as a specific phenomenon in translation and interpreting. PhD

- thesis, Latjivas Universitate. Available at : <https://studylib.net/doc/7460482/aiga-duk%C4%81te.-manipulation-as-a-specific-phenomenon-in-tra...>
- Geertz, C., 2017. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Hermans, T. (ed.), 2014[1985]. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Routledge.
- Hulme, H., 2018. *Ethics and Aesthetics of Translation*. London, URL Press. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.9781787352070>
- Kramina, A., 2004. *Translation as Manipulation: Causes and Consequences, Opinions and Attitudes*. Kalbų Studijos. p. 37–41.
- Lefevere, A., 2004. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, p. 14–18.
- Marin, A., 2021. Myths and Misconceptions Debate. Chatham House [online]. Available at : <<https://www.chathamhouse.org/2021/05/myths-and-misconceptions-debate-russia/myth-11-peoples-ukraine-belarus-and-russia-are-one>>
- Masoud, Novin & Bahloul, S., 2017. Patronage Network and Ideological Manipulations in Translation of Literary Texts: A Case Study of George Orwell’s “1984” in Persian Translation in the Period 1980 to 2015. *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences*, 11(6), p. 1407–1412.
- Pavlenko, O., 2014. The Ukrainian Translation Heritage of the 60s: Back from the shadows. *The Advanced Science Journal*, 8, p. 22–31.
- Ren, S., 2021. Impact of Patronage on the Translation of Living History. *International Journal of Frontiers in Sociology*, 3(18), pp. 61–64.
- Rukomeda, R., 2022. I never write putin and russia with a capital letter. *Euractiv* [online]. Available at : <<https://www.euractiv.com/section/europe-s-east/opinion/i-never-write-putin-and-russia-with-a-capital-letter/>>
- Shunyi, Ch., 2016. Proposing a Theoretical Framework of Patron’s Ideology in Translation. *International Journal of Humanities and Social Science*, 6(1), p. 105–116.
- Wei, Q., 2006. *The manipulation of patronage on translation activity*, vol. 3, № 1. P. 38–42.
- Wyke, B., 2010. *Ethics and Translation*. John Benjamins Publishing Company, P. 111–115.

References

- Arnold, K., 2020. A Specific Disorder of the Mind. *The Ukrainian Weekly* [online]. Available at : <https://www.ukrweekly.com/uwwp/a-specific-disorder-of-the-mind/>
- Baker, M., 2006. *Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community*. Massachusetts: The Massachusetts Review, p. 462–484.
- Bassnett, S., 2011. ‘Prologue’, in *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, p. 1–10.
- Bellingham, A., 2013. *Spirit of the Time: Zeitgeist – The Theory*. Lancashire: Leyland.
- Crisafulli, E., 2004. Eco’s Hermeneutics and Translation Studies: Between ‘Manipulation’ and ‘Overinterpretation’. In: Ch. Ross and R. Sibley (eds), *Illuminating Eco. On the Boundaries of Interpretation*. Aldershot: Ashgate, p. 89–104.
- Dukate, A., 2007. Manipulation as a specific phenomenon in translation and interpreting. PhD thesis, Latjivas Universitate. Available at : <https://studylib.net/doc/7460482/aiga-duk%C4%81te.-manipulation-as-a-specific-phenomenon-in-tra...>
- Geertz, C., 2017. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Hermans, T. (ed.), 2014[1985]. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Routledge.
- Hulme, H., 2018. *Ethics and Aesthetics of Translation*. London, URL Press. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.9781787352070>
- Kolomiets, L., 2011. Metodolohichno-stylovi oriientyry v ukrainskomu poetychnomu perekladi

- vid kintsia KhIKh do pochatku KhKhI stolittia (na materiali perekladiv anhlomovnoi poezii ta poetychnoi dramy): navch. posibnyk dlia studentiv vyshchikh navch. zakl. [Methodological and Stylistic Guidelines in Ukrainian Poetic Translation from the End of the 19th to the Beginning of the 21st Century (on the basis of translations of English-language poetry and poetic drama): a teaching guide for students of higher education]. K.: Kyiv. un-t. 496 s. (Perekladoznavchi seminary). (in Ukrainian).
- Kramina, A., 2004. *Translation as Manipulation: Causes and Consequences, Opinions and Attitudes*. Kalbū Studijos. p. 37–41.
- Lefevere, A., 2004. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, p. 14–18.
- Marin, A., 2021. Myths and Misconceptions Debate. Chatham House [online]. Available at : <<https://www.chathamhouse.org/2021/05/myths-and-misconceptions-debate-russia/myth-11-peoples-ukraine-belarus-and-russia-are-one>>
- Masoud, Novin & Bahloul, S., 2017. Patronage Network and Ideological Manipulations in Translation of Literary Texts: A Case Study of George Orwell’s “1984” in Persian Translation in the Period 1980 to 2015. *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences*, 11(6), p. 1407–1412.
- Pavlenko, O., 2014. The Ukrainian Translation Heritage of the 60s: Back from the shadows. *The Advanced Science Journal*, 8, p. 22–31.
- Pavlenko, O., 2017. Khudozhnii pereklad yak zasib estetychnoho oporu [Literary Translation as an Instrument of aesthetic resistance]. *Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii: Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 11–12 (360–361), s. 99–104. Lutsk: Lesya Ukrainka East European National University [in Ukrainian].
- Polishchuk, Ya., 2008. Literatura yak ideolohichniy prostir [Literature as Ideological Space]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, 19, s. 74–78. Uzhhorod: Uzhhorod National University National University [in Ukrainian].
- Ren, S., 2021. Impact of Patronage on the Translation of Living History. *International Journal of Frontiers in Sociology*, 3(18), pp. 61–64.
- Rukomeda, R., 2022. I never write putin and russia with a capital letter. *Euractiv* [online]. Available at : <<https://www.euractiv.com/section/europe-s-east/opinion/i-never-write-putin-and-russia-with-a-capital-letter/>>
- Shunyi, Ch., 2016. Proposing a Theoretical Framework of Patron’s Ideology in Translation. *International Journal of Humanities and Social Science*, 6(1), p. 105–116.
- Strikha, M., 2020. *Ukrainskyi pereklad i perekladachi: mizh literaturoiu i natsiietvorenniam [Ukrainian Translation and Translators: Between Literature and Nation-Making]*. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].
- Wei, Q., 2006. *The manipulation of patronage on translation activity*, vol. 3, № 1. P. 38–42.
- Wyke, B., 2010. *Ethics and Translation*. John Benjamins Publishing Company, P. 111–115.
- Стаття надійшла до редакції 15 грудня 2022 р.

О. Павленко

ХУДЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО ПРОТИСТОЯННЯ

У статті окреслено художній переклад з позиції його соціального впливу на ідеологічну ситуацію суспільства другої половини ХХ століття, висвітлюються причини виникнення протестної реакції і культурного протистояння (український художній переклад VS російський) в умовах насильницького звуження простору функціонування української мови і культури.

Художньо-естетична практика українських перекладачів, спалах творчої діяльності яких припадав саме на цей період, стала частиною глобальної суспільної трансформації, спричиненої кризою світогляду доби. Отже, осмислення українського художнього перекладу під таким кутом зору активізує увагу на його мотиваційних алгоритмах, «заангажованості і дії», що обертаються навколо понять «опору» і «протистояння». Відповідно, криза світогляду доби, що спричинила наростання соціальної напруги в суспільстві, зумовила необхідність оприявлення суб'єктивної «авторської правди», зокрема через переклади. Проте заборонена публічність антиімперських текстів, шаблонне уодноманітнення інтерпретацій художніх творів, регламентованих владою, виступило мотивом творчого усамітнення українського художнього перекладу, який зазнавав чисельних заборон або міг існувати в дуже обмеженому обсязі.

Нейтралізація впливу іноземної літератури на національну свідомість українців відбувалась через масове просування перекладів творів російських авторів як результат «мовно-культурної асиміляції українців», нав'язаний радянським тоталітарним режимом. Потужний креативний потенціал українських перекладів, їх онтологічна сутність увиразнюється через використання концептуальних метафор: «протистояння» («resistance»), «задіюваність» («engagement»), «переклад як поле боротьби» («field of struggle») за відновлення нації через мобілізацію потенційних ресурсів мови» («fight for the revival of the nation through the mobilization of the potential resources of its language» – Юрій Лісняк), «духовна квінтесенція мови» («spiritual quintessence»), «російське колоніальне дзеркало» («russian colonial mirror» – Ростислав Доценко) та ін.

Окреслюючи світоглядні виміри, через які переклад потрапляє в різні сфери соціокультурної взаємодії, як спроби скорегувати те, що було втрачене в результаті культурної експансії (драматичний досвід українсько-російського «єдиного культурного» простору, наслідки якого спостерігаємо й сьогодні). Невипадково, що у часи, коли партійна цензура контролювала зміст художніх творів щодо відповідності політичним інтересам влади, тестуючи чи не кожен художній образ, особливої ваги набували переклади. Саме через переклади надавалася «актуальна пропозиція символотворення», коли перекладач через вихідний текст впроваджує наявні в ньому символічні смисли до загального обігу.

Отже, метафора розкриває образну природу ідеологічного впливу, який, за Я. Поліщуком окреслюється такими функціями: 1) надання сенсу світові; 2) впорядкування в уяві людини як «освоєння» її присутності; 3) базова складова соціальної комунікації; 4) узгодження індивіда з дійсним станом речей, із суспільним порядком, нерідко за рахунок утвердження пересадних уявлень та стереотипів; 5) уніфікація образу світу, зокрема в тоталітарних суспільствах. При цьому, проєктуючи останні на поширені в українському суспільстві уявлення про ідеологію, дослідник акцентує на четвертій та п'ятій функціях.

Осмислення культурної взаємодії за посередництва перекладу актуалізує націоцентричну місію «резистентних» перекладів, вихідним регулятивним принципом яких постає рішення деколонізація національної культури.

Ключові слова: художній переклад, ідеологія, лінгвоцид, українські перекладачі, колоніальний контекст.

РЕЦЕНЗІЇ

УДК 811.161'04:378.4(091)

Д. І. Дроздовський

ORCID: 0000-0002-2838-6086

ПОЛІМОРФІЗМ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ XVII-XVIII ст.: НОВІ ВЕКТОРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНІСТИКИ ВІД ДЖ. БРОДЖІ

**[Рецензія на Броджі Джованна. Культурний поліморфізм українського світу;
передмова С. Плохія, післямова О. Пахльовської. К.: Дух і Літера, 2022. 520 с.]**

У критичній розвідці прорецензовано працю «Культурний поліморфізм українського світу» (2022) італійської україністки Дж. Броджі. Робота постала фундаментальним узагальненням багаторічної праці науковиці в річищі ревізії української історії та культури XVII-XVIII ст. У студії представлено спроби історичної реконструкції важливих постатей політикуму та культури ранньомодерного часу, який схарактеризовано як іманентно поліморфний. Зазначена риса визначає його особливу вітальність і є чинником консолідації внутрішніх сил, які з часом зумовили консолідацію українських державницьких інтенцій та ідентичнісного наративу. Систематизовано основні інтерпретаційні вектори стосовно українського світу як цивілізаційної категорії. Уперше запропоновано визначити категорію «поліморфізму» як чинник ідентичності, компонент соціокультурних та політичних процесів, що мали місце на українських теренах у ранньомодерний час. Визначено негомогенність українського соціокультурного виміру, що репрезентовано в культурних творах та відображено в архівних матеріалах, які стосуються аналізованої доби. Опрацьовано значний корпус історичних матеріалів, архівних даних, які дають можливість реконструювати портрети ключових діячів ранньомодерного часу, визначити їх світоглядні настанови та політичні орієнтири. Роботи Дж. Броджі, представлені в рецензованій праці, дають можливість репрезентувати український світ як компонент геополітичної та соціокультурної мапи Європи XVII-XVIII ст., увівши поняття поліморфізму українського світу у вимір новітніх україністичних досліджень. Визначено взаємодію мусульманських, єврейських та інших впливів в українському суспільстві та їх відображення в річищі культури досліджуваної доби. Окреслено форми реагування українського світу на образи Чужого й Іншого, якими в різний час поставали представники мусульманського та єврейського світів.

Ключові слова: культурний поліморфізм, український світ, ранньомодерна доба, історична реконструкція, україністика, Джованна Броджі.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-292-297

Праця «Культурний поліморфізм українського світу» (2022) Джованни Броджі є систематизацію попередніх наукових досліджень італійської україністки. Водночас представлена робота порушує питання про категорію «поліморфізму» як антропологічний, соціокультурний і цивілізаційний феномен, наявність якого в річищі історико-культурних трансформацій дає підстави говорити про цивілізаційну значущість культури та нації. Уперше поставлено питання про «український світ» як важливу категорію, що потребує осмислення в парадигмі політично-культурологічних студій. Подібний ракурс наукової проблеми виводить передусім саму україністику в простір *global studies*, переконливо показуючи, чим дослідження українських

соціокультурних та політичних процесів може бути важливим для розуміння сучасних політичних конфігурацій та особливої вітальності, яка притаманна поліморфному світу. Український світ дослідниця ревізує саме в парадигмі його поліморфної природи, яка зумовлена різними «конфігураціями конфігурацій» української історії в контексті європейських, турецьких, російських впливів і детермінацій. Окремі трактування історичних постатей (Пилипа Орлика, польських політичних діячів тощо) розкривають різні контрверсії, що траплялися в минулому і що зумовили політичний розвиток українського світу в тому чи тому векторі. Дж. Броджі не боїться «живої ревізії» матеріалу: вона подеколи виставляє оцінки, вдається до спроби схарактеризувати історичну постать як людину зі своїми вадами й помилками тощо. Усе це, безперечно, іде на користь дослідженню, яке читаєш не лише як науковий наратив, а і як украй цікаву реконструкцію українських культурно-політичних процесів, в осерді яких були свої герої (в кемпбеллівському розумінні), здатні писати історію під власне життя, здатні протистояти часові й обставинам.

Дж. Броджі показує, що *поліморфізм* як рису культурного дискурсу й чинник ідентичності експліковано в культурному й соціальному вимірах українського світу, а отже, це визначальна характеристика запропонованої концепції видання Дж. Броджі. Досі ідея поліморфізму як чинника культурних та історичних конфігурацій не була настільки зримо окреслена в науковому дискурсі україністики: поліморфізм у виданні розглядається як цивілізаційна категорія, яка водночас виводить Україну як політичний суб'єкт на цивілізаційний рівень. Ідея тяглості культури від часів Київської України-Руси до часу формування ранньомодерної ідентичності – питання доволі ризиковане. Дж. Броджі обирає для наукових експлікацій період ранньомодерного часу, у якому показує різну взаємодію конфігурацій у соціальному, релігійному, культурному вимірах. Така інтердисциплінарність зумовлена самим часом, у якому література й релігія були тісно переплетені.

Джерельна база дослідження «Культурний поліморфізм українського світу» Джованни Броджі реактуалізує культурну й соціополітичну спадщину України ранньомодерного часу, тобто періоду XVII-XVIII ст. Студія складається з чотирьох головних розділів: «Плюрілінгвізм і мультикультуралізм в ранньомодерній Україні», «Мазепа та його доба», «Стефан Яворський. Гомілетична література XVII-XVIII сторіч» та «Judaica Ucrainica» й додатків. У роботі окреслено низку інших питань і запропоновано важливі теоретичні концепти («Україна як частина багат шарової культурної системи», «проблеми мовного плюралізму й літературного канону» в дискурсі «українського світу» ранньомодерного часу, «інтерконтекстуальність культурної системи», «проблема тяглості української культури» та ін.), які структурують методологічне поле україністики загалом і визначають методологічно важливі наукові перспективи аналізованої студії. Історик Сергій Плохій у вступному слові до видання справедливо й точно зауважує, що «міждисциплінарною та інтернаціональною є царина україністики, яку розбудовують Джованна Броджі та її учні і колеги» (Броджі, 2022, с. 15).

Дослідження «Культурний поліморфізм українського світу» Дж. Броджі побудоване на архівних матеріалах, а також огляді класичних праць з історії української культури періоду давнини (В. Перетца, М. Возняка та ін.) й історії культури ранньомодерного часу (Н. Яковенко (Яковенко, 2008), Д. Наливайка (Наливайко, 1998) та ін.). Видання постає результатом систематизації значного за обсягом і тематичним ландшафтом корпусу праць Дж. Броджі, які виходили в різний час у фахових зарубіжних виданнях. Тепер в одному томі українською мовою в перекладі Мар'яни Прокопович (у вихідних даних зазначено, напевно, помилково, – переклад Оксани Прокопович) подано можливість системно й структуровано представити етапи формування української ідентичності у зв'язках зі Сходом і Заходом

у найширшому сенсі цього слова. З огляду на це студія Дж. Броджі має значний потенціал для осмислення України як окремої цивілізації (зауважу, що поняття «український світ», яке може бути полем для подальшої фахової дискусії, винесено в назву роботи, а отже, є центральною «реперною точкою», своєрідною інновацією в полі славистики й «цивілізаційних студій» загалом). Аналізуючи кореляції поняття «український світ» із «цивілізаційними» категоріями, в жодному разі не маємо на увазі ідеологічних конотацій, які часом можуть виникати в результаті надмірної генералізації та недостатнього нюансування культурного контексту окремого періоду чи території.

У дослідженні Дж. Броджі розкрито значний потенціал української культури, а також репрезентовано проблемні місця в «комунікації» між різними етнічними спільнотами, релігійними практиками та впливами, що, безперечно, позначилися на українській ідентичності. *Поліморфізм* у такому разі розглядається як, по суті, евентуальна цивілізаційна категорія й іманентна риса ранньомодерної української реальності, як чинник формування особливої *вітальності* (А. Бергсон), властивій українській культурі та її соціокультурним і релігійним практикам аналізованого в роботі періоду.

Дослідниця звертає увагу на «невід'ємні українські риси проповідей Дмитрія Туптала» (Броджі, 2022, с. 74). Водночас, зауважує авторка, «потрібно пам'ятати, що чимало зі згаданих тут творів (приміром, твори Іларіона і Григорія Цамблака) становлять частину традиції, яка виходить за межі земель, що нині вважаються територією України і Білорусі. Вони також належать до ширшого культурного комплексу слов'янсько-православної літератури (від Русі до Болгарії, Сербії та Румунії) і тісно пов'язані з візантійсько-слов'янською традицією, укоріненою в патристичній літературі» (Броджі, 2022, с. 74). Безперечно, було б важливо долучити до розмови про спадщину Григорія Цамблака корпус праць Ю.В. Пелешенка (Пелешенко, 2012), які в роботі Дж. Броджі не відрефлектовані. Проте зазначений вище ракурс проблеми актуальний, зокрема в контексті демаркації впливів в історії української культури та їх зв'язках із різними регіональними ідентичностями в Україні, зокрема й вивчення конфігурацій релігійно-культурного характеру.

Отже, аналізована в роботі Дж. Броджі культурно-історична доба засвідчує *вітальність* українського світу й дає підстави говорити про Україну як важливий суб'єкт геополітичних процесів як для Заходу, так і для Сходу. Якщо довгий час Україна вважалася буферною зоною-переходом між Заходом і Сходом, то робота Дж. Броджі зримо оприявнює інтенсивність процесів, які були залучені до внутрішнього життя (*internal political life*), а отже, доцільно говорити в такому разі не лише про зовнішні впливи, а й про наявність евентуального субстрату, готового сприйняти нові тенденції. На історичному архівному матеріалі, залучаючи значний літературно-полемічний компонент відповідної доби, Дж. Броджі розкриває суб'єктність України, у соціально-культурному просторі якої відбувалися поліморфічні нашарування, конфліктні, але також і живильні в соціополітичному сенсі. Саме такий поліморфізм дає можливість із часом витворити надзвичайно оригінальну суб'єктність та ідентичність, яка протистоїть різним історико-ідеологічним загрозам, зумовленим перебуванням усередині імперій. Поліморфічні структури визначають живильність політичного суб'єкта, а сам поліморфізм у культурологічному й культурно-політичному аспекті доцільно визначати як чинник консолідації *свого* та тлі *іншого*, зокрема й *чужого*. Так, євреїв у «XVII ст., з наступом Контрреформації та з радикалізацією релігійних конфліктів, <...> дедалі частіше розглядали як чужинців, не придатних до асиміляції, як ворогів батьківщини, ворогів Бога та християн, неблагоннадійних після навернення» (Броджі, 2022, с. 404). Крім того, «якщо врахувати той фундаментальний факт, що «юдеї» та «погани» («срацины») однаковою мірою

належать до категорії невірних, а отже, за своєю суттю є чужинцями і потенційними ворогами не лише віри, а й держави» (Броджі, 2022, с. 413). Але «євреї є не лише невірні, оскільки не вірять в Христа, Богородицю та святих, а їхні забобони й байки суперечать правдивим Божим законам («богопротивные»), вони також «богоборные», тобто активно виступають проти Бога, борються з ним» (Броджі, 2022, с. 413-414).

Отже, досі «буферність» українського соціокультурного та політичного простору, яка передбачала залучення різних впливів (католицизму, формування на українських теренах уніатства, православні традиції і вплив візантійського дискурсу, єврейський компонент, мусульманські взаємодії тощо), не розглядалася в системно структурованій парадигмальній діахронічній дискусії, передусім не було актуалізовано епістемологічного значення поліморфізму як риси українського світу, як чиннику формування особливої світоглядної настанови, яка визначає місце політичної суб'єктності України ранньомодерного часу на арені «Великого часу», тобто в зміні культурно-історичних періодів у широкій історичній перспективі.

Дж. Броджі не вдається в простір певних дражливих для української науки питань (автентичність «Слова о полку...»), водночас дослідниця наголошує на негативних тенденціях національних міфологій, які мали місце зокрема й на українських теренах і загалом на європейському культурному полі, на чому наголошував у працях академік Д. Наливайко. Для Дж. Броджі міфологічні національні наративи постають формою, що зрозуміло, продукування деформованих (ідеологічно наснажених) уявлень і змінених сенсів, які можуть бути використані як інструмент творення «альтернативної історії», де ідеологія заміщує історичну автентичність. Водночас міфологізація історії має локалізацію в романтичному періоді, а романтичний художній світогляд генерував особливу потребу в міфологізації історії, передусім у лоні художніх літературних практик. Така міфологізація потребувала витворення концепту «Золотої доби», що вважалася своєрідним ідеальним часом, а отже, прокрустовим ложем для інших періодів. Зрозуміло, що прокрустове ложе – штучний і небезпечний конструкт. Проте міфологізація на певному етапі може виконувати функцію інтенсифікації національних інтенцій задля утвердження ідентичності в національних вимірах. Але, безперечно, варто погодитися з Дж. Броджі, що міфологізація історії може мати вкрай негативні наслідки, які ми вже бачили на прикладі нацистських наративів або його інваріанту у вигляді сьогочасного рашизму.

Концепт «поліморфізму» особливо зримо простежується у фінальному розділі видання «Культурний поліморфізм українського світу» – йдеться про окреслення імагологічних історичних конфігурацій, пов'язаних із роллю єврейського компонента в історії української культури ранньомодерного часу, зокрема ж на перехресті між Заходом і Сходом. Образ єврея в розділі представлено як образ не лише *Іншого*, але *Чужого*, передусім для спільнот, які не належали до нобілітету (королі, шляхта). Останні ж мали тісні контакти з євреями та користувалися їхніми послугами й «були схильні захищати їхні основні права (чи бодай фізичну недоторканність)» (Броджі, 2022, с. 405).

У розділі «Judaica Ucrainica» Дж. Броджі звертається до значного історичного корпусу, який експлікує текстологічний фактаж, у якому особливе місце посідає зображення єврейського компонента. Євреї мали проходити процедуру відмови від власної віри, водночас для українських спільнот вони вважалися більш небезпечними й більш загрозливими, ніж, скажімо, «срацини», представники мусульманського світу. Останній розділ видання розставляє акценти щодо концепту «поліморфізм». Наразі ще складно остаточно дати відповідь на питання про те, наскільки методологічно коректним визначити категорію «поліморфізму» як особливий маркер українського світу. Політичні чвари в українській історії ранньомодерного часу знаходять свою реконструкцію і в аналізованому розділі, проте досліджений «єврейський компонент» в

особливий спосіб увиразнює експлікацію поліморфізму як цивілізаційної категорії.

Культурологічна концепція поліморфізму, яка представлена в дослідженнях Дж. Броджі, ускладнює дискурсію культурно-політичних феноменів, показуючи, що негомогенність таких утворень є простором для складних релігійних, соціальних, політичних і культурних конфігурацій, які визначають такі базові компоненти політичної історії та ідентичності, як традиція, віра (вірсповідання), соціальна стратифікація, комплекс уявлень про «своє» й «чуже» в різних варіантах тощо. Студія «Культурний поліморфізм українського світу» пропонує комплекси запитань, які потребують подальшої дискусії та фахового обговорення в наукових колах. Але рецензована робота є значним внеском до царини україністики й вона засвідчує, без перебільшення, фундаментальну багаторічну працю Дж. Броджі у вимірах реконструкції українського світу ранньомодерної доби.

Бібліографічний список

- Броджі, Дж., 2022. *Культурний поліморфізм українського світу*. Київ : Дух і Літера.
Наливайко, Д. С., 1998. *Очима Заходу: рецепція України в західній Європі XI–XVIII ст.* Київ: Основи.
Пелешенко, Ю. В., 2012. *Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті*. Київ : ВД «Стилос».
Яковенко, Н. М., 2008. *Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна*. Київ: Критика.

References

- Brodzhi, Dzh., 2022. *Kulturnyi polimorfizm ukrainskoho svitu [Cultural polymorphism of the Ukrainian world]*. Kyiv : Dukh i Litera. (in Ukrainian).
Nalyvaiko, D. S. 1998. *Ochyma Zakhodu: retseptsiiia Ukrainy v zakhidnii Yevropi XI–XVIII st. [Through the eyes of the West: the reception of Ukraine in Western Europe of the XI–XVIII Centuries]*. Kyiv: Osnovy. (in Ukrainian).
Peleshenko, Yu. V. 2012. *Ukrainska literatura piznoho Serednovichchia (druha polovyna XIII – XV st.): Dzherela. Systema zhanriv. Dukhovni intentsii. Postati [Ukrainian literature of the late Middle Ages (second half of the 13th - 15th centuries): Sources. System of genres. Spiritual intentions. Figures]*. Kyiv : VD “Stylos”. (in Ukrainian).
Yakovenko, N. M. 2008. *Ukrainska shliakhta z kintsia XIV - do seredyny XVII stolittia. Volyn i Tsentralna Ukraina [The Ukrainian Nobility From the End of the 14th to the Middle of the 17th Century. Volhynia and Central Ukraine]*. Kyiv: Krytyka. (in Ukrainian).

Рецензія надійшла до редакції 12.12.2022.

D. Drozdovskyi

POLYMORPHISM OF THE UKRAINIAN WORLD OF THE XVII-XVIII CENTURIES: NEW VECTORS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN STUDIES BY GIOVANNA BROGI

The research “Cultural polymorphism of the Ukrainian world” (2022) by the Italian Ukrainian scholar J. Brogi was reviewed in a critical analysis. The work represents a fundamental collection of academic studies about the revision of Ukrainian history and culture of the 17th-18th centuries. The research provides an attempt at historical reconstruction of important figures of politics and culture of the Ukrainian Early Modern period, which is characterized as an immanently polymorphic phenomenon. This feature

determines its special vitality and is a factor in the consolidation of internal forces, which over time led to the consolidation of Ukrainian political state intentions and identity narrative. The main interpretive vectors regarding the Ukrainian world as a civilizational category have been systematized. For the first time, it was proposed to define the category of "polymorphism" as a factor of identity, a component of socio-cultural and political processes that took place on Ukrainian territory in the Early Modern period. The inhomogeneity of the Ukrainian socio-cultural dimension, which is represented in cultural works and reflected in archival materials related to the analyzed era, has been determined. A significant corpus of historical materials and archival data has been developed, which make it possible to reconstruct the portraits of key figures of the Early Modern period, to determine their worldview guidelines and political orientations. The works of J. Brogi, presented in the review, make it possible to represent the Ukrainian world as a component of the geopolitical and sociocultural map of Europe in the 17th-18th centuries, introducing the concept of the polymorphism of the Ukrainian world into the dimension of the latest Ukrainian studies. The interaction of Muslim, Jewish, and other influences in Ukrainian society and their reflection in the culture of the studied era has been discussed. The forms of reaction of the Ukrainian world to the images of the Stranger and the Other, which representatives of the Muslim and Jewish worlds used at different times, have been outlined. In the chapter "Judaica Ucrainica", Brogi refers to a significant historical corpus, which explicates the textological evidence, in which the image of the Jewish component occupies a special place. Jews had to go through the procedure of renouncing their own faith, while for Ukrainian communities they were considered more dangerous and more threatening than, say, "Sratsyns", representatives of the Muslim world. The cultural concept of polymorphism, which is presented in the studies of Professor Brogi, complicates the discourse of cultural and political phenomena, demonstrating that the inhomogeneity of such phenomena in religious, social, political and cultural configurations will determine such basic components of political history and identity as tradition, faith (religion), social stratification, a complex of ideas about "Own" and "Others" in various versions, etc. The research provides questions that require further discussion in academic circles. However, the reviewed work is a significant contribution to Ukrainian studies and it attests, without exaggeration, to the fundamental long-term work of Professor Brogi.

Hence, the research "Cultural polymorphism of the Ukrainian world" raises the question of the category of "polymorphism" as an anthropological, sociocultural and civilizational phenomenon, the presence of which in the discourse of historical and cultural transformations gives grounds to talk about the civilizational significance of culture and nation. For the first time, the question of the "Ukrainian world" was raised as an important category that needs to be understood in the paradigm of political and cultural studies. Such a perspective of the scientific problem brings Ukrainian studies first of all into the sphere of global studies, convincingly demonstrating how the study of Ukrainian socio-cultural and political processes can be important for understanding contemporary political configurations and the special vitality that is inherent in a polymorphic world. The researcher revises the Ukrainian world precisely in the paradigm of its polymorphic nature, which is determined by various "configurations of configurations" of Ukrainian history in the context of European, Turkish, Muslim, and Russian influences and determinations. Separate interpretations of historical figures reveal various controversies that happened in the past and that determined the political development of the Ukrainian world in one or another vector.

Key words: cultural polymorphism, Ukrainian world, Early Modern period, historical reconstruction, Ukrainian studies, Dzhovanna Brodzhhi.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АТАМАНЧУК ВІКТОРІЯ ПЕТРІВНА, провідний науковий співробітник відділу інформаційно-дидактичного моделювання Національного центру «Мала академія наук України», доктор філологічних наук

АНТОФІЙЧУК ВОЛОДИМИР ІВАНОВИЧ, професор кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, доктор філологічних наук

БЕЗРУКОВ АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ, доцент кафедри філології та перекладу Українського державного університету науки і технологій, кандидат філологічних наук

БОГОВИК ОКСАНА АУРЕЛІВНА, доцент кафедри філології та перекладу Українського державного університету науки і технологій, кандидат філологічних наук

ГАВРИЛЮК НАДІЯ ІВАНІВНА, старший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Національної Академії наук України, кандидат філологічних наук

ГАЛЬЧУК ОКСАНА ВАСИЛІВНА, професор кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук

ГАРМАШ МИХАЙЛО ОЛЕКСАНДРОВИЧ, фрілансер (кіберспортсмен, геймдизайнер), магістр філології

ГРЕБЕНЮК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА, професор кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету, доктор філологічних наук

ГУСЄВА ОЛЕНА ІВАНІВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК ЛЕСЯ МАР'ЯНІВНА, старший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук

ДРОЗДОВСЬКИЙ ДМИТРО ІГОРОВИЧ, науковий співробітник відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, кандидат філологічних наук

ЄВМЕНЕНКО ОЛЕНА ВАЛЕРІЇВНА, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

КАЖАН ЮЛІЯ МИКОЛАЇВНА, в.о.завідувача кафедри романо-германської філології Маріупольського державного університету, кандидат педагогічних наук

КЛИМУХІНА ПОЛІНА ОЛЕГІВНА, магістр філології Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

КОЛОШУК НАДІЯ ГЕОРГІЇВНА, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, доктор філологічних наук

КРАВЧЕНКО АНГЕЛІНА ОЛЕКСАНДРІВНА, аспірант кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка

КРОПИВКО ІРИНА ВАЛЕНТИНІВНА, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, доктор філологічних наук

ЛЕПЬОХІН ЄВГЕНІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ, доцент кафедри філології Коломийського навчально-наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат філологічних наук

ЛПІСІВЦЬКА АЛІНА ОЛЕКСІЇВНА, аспірант Житомирського державного університету ім. Івана Франка

МЕЛЬНИЧУК ІРИНА ВІКТОРІВНА, завідувач кафедри української філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

МОРГУНОВА ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

НІКОРЯК НАТАЛІЯ ВАЛЕРІАНІВНА, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, кандидат філологічних наук, докторант

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, доктор філологічних наук

ПАВЛЕНКО ЮЛІЯ ЮХИМІВНА, доцент кафедри теорії та історії світової літератури КНЛУ, доктор філологічних наук

ПЕДЧЕНКО ОЛЕНА ВАСИЛІВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

ПЕФТІЄВА ОЛЕНА ФЕДОРІВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

СТЬОПІН МАКСИМ ГРИГОРОВИЧ, старший викладач кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

ТИЧІНІНА АЛЬОНА РОМАНІВНА, асистент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, кандидат філологічних наук

ТКАЧЕНКО ТЕТЯНА ІВАНІВНА, доцентка кафедри гуманітарних та фундаментальних дисциплін. Київського інституту бізнесу та технологій, докторка філологічних наук

ТРОФИМЕНКО АНАСТАСІЯ ВАЛЕНТИНІВНА, аспірант Київського університету імені Бориса Грінченка.

ФЕДИК ТАМАРА ОЛЕКСАНДРІВНА, магістрантка II курсу Київського університету імені Бориса Грінченка

ХОДОВА ЮЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА, асистент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

ХОДОРЄВА ВЛАДИСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА, магістрантка I курсу Маріупольського державного університету

ХОРОВЕЦЬ ВІРА ЄВГЕНІВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук

ЧЕРНИШОВА СВІТЛАНА ОЛЕКСАНДРІВНА, доцент, докторант кафедри теорії та історії світової літератури КНЛУ, кандидат філологічних наук

ЧИК ДЕНИС ЧАБОВИЧ, професор кафедри іноземних мов і методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка, доктор
філологічних наук

ШАФ ОЛЬГА ВОЛЬТІВНА, професор кафедри української літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, доктор філологічних
наук

ШТЕЙНБУК ФЕЛІКС МАРАТОВИЧ, професор кафедри русистики та
східноєвропейських студій Університету Коменського у Братиславі, доктор філологічних
наук

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

ANTOFIICHUK VOLODYMYR IVANOVYCH, Doctor of Philological Sciences (Department of Ukrainian Literature of the Yuriy Fedkovych, Chernivtsi National University)

ATAMANCHUK VIKTORIIA, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor (Leading Researcher of the Department of Information and Didactic Modeling, National Centre “Junior Academy of Sciences of Ukraine”)

BEZRUKOV ANDRII, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Philology and Translation Department, Ukrainian State University of Science and Technologies)

BOHOVYK OKSANA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Assistant Professor (Philology and Translation Department, Ukrainian State University of Science and Technologies)

CHERNYSHOVA SVITLANA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of Literary Theory and World Literature Kyiv National Linguistic University)

CHYK DENYS, Doctor of Philological Sciences, Professor (Department of Foreign Languages and their Teaching Methods, Taras Shevchenko Regional Humanitarian Pedagogical Academy of Kremenets)

DEMSKA-BUDZULIAK LESIA, Senior Researcher, Doctor Habilitatus of Philology (Literary Theory Department, Shevchenko Literary Institute of the NAS of Ukraine)

DROZDOVSKYI DMYTRO, Candidate of Philology Sciences, PhD, Academic fellow (Department of Foreign and Slavic Literatures, Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine)

FEDYK TAMARA, Master’s Student (Borys Grinchenko Kyiv University)

GREBENIUK TETIANA, Doctor of Philology Sciences, Professor, (Department of Cultural and Ukrainian Studies, Zaporizhzhia State Medical University)

GUSIEVA OLENA, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

HALCHUK OKSANA, Doctor Habilitatus of Philology, Professor (Department of World Literature, Borys Grinchenko Kyiv University)

HARMASH MYKHAILO, Freelancer (Cyber sportsman, Game designer), Master of Philology

HAVRYLIUK NADIYA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Senior Research Fellow (Department of Literary Theory Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine)

KAZHAN YULIYA, Candidate of Pedagogical Science, PhD, Associate Professor (Acting Head Department of Romance and Germanic Philology, Mariupol State University)

KHODOVA IULIA, Assistant (Department of English Philology, Mariupol State University)

KHODAREVA VLADYSLAVA, master degree student (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

KHOROVETS VIRA, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

KLYMUKHINA POLINA OLEGIVNA, Master of Philology (Oles Honchar Dnipro National University)

KOLOSHUK NADIYA, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of Theory of Literature and Foreign Literature, Lesya Ukrainka Volyn National University)

KRAVCHENKO ANGELINA, Postgraduate Student (Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies, Borys Grinchenko Kyiv University)

KROPYVKO IRYNA, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of Ukrainian Literature, Oles Honchar Dnipro National University)

LEPOKHIN EUGENE, Candidate of Philology Sciences, PhD, Associate Professor (Department of Philology, Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University)

LIPISIVITSKA ALINA, PhD student (Zhytomyr State Ivan Franko University)

MELNYCHUK IRYNA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Head of the Department of Ukrainian Philology, Mariupol State University)

MORGUNOVA OLGA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of English Philology, Mariupol State University)

NIKORIAK NATALIA, Candidate of Philological Sciences, Ph.D., Associate Professor (Department of World Literature and the Theory of Literature, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University)

PAVLENKO OLENA, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of English Philology, Mariupol State University)

PAVLENKO YULIYA, Doctor of Philology Sciences, Assistant Professor (Kyiv National Linguistic University)

PEDCHENKO OLENA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

PEFTIEVA OLENA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

SHAF OLGA, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of Ukrainian Literature, Oles Honchar Dnipro National University),

SHTEINBUK FELIKS, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of Russian and East European Studies, Comenius University in Bratislava)

STOPIN MAKSYM, Senior Teacher (Department of English Philology, Mariupol State University)

TKACHENKO TETIANA, Doctor of Philology Sciences, Associate Professor (Department of Humanities and Fundamental Disciplines, Kyiv Institute of Business and Technologies)

TROFYMENKO ANASTASIYA, Graduate Student (Borys Grinchenko Kyiv University)

TYCHININA ALYONA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Assistant lecturer (Department of World Literature and the Theory of Literature, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University)

YEV MENENKO OLENA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of Ukrainian Philology, Mariupol State University)

РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА НАУКОВОГО ВИДАННЯ «ВІСНИК МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ»

Редакційна колегія наукового видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» у своїй діяльності дотримується етичних норм, прийнятих міжнародним науковим співтовариством, рекомендацій та стандартів Комітету з етики публікацій (COPE) – Committee on Publication Ethics (<http://publicationethics.org/>), видавництва Elsevier, міжнародних стандартів для редакторів та авторів – International standards for editors and authors (<http://publicationethics.org/resources/international-standards>), а також Етичного кодексу ученого України (<http://znc.com.ua/ukr/news/2009/20090123ethic.php>).

Політика видання полягає у формуванні на його сторінках сучасної наукової думки вітчизняних та закордонних вчених щодо новітніх досягнень та актуальних проблем філології. У зв'язку з цим редакційна колегія при розгляді статей керується виключно їх науковою новизною, теоретичною цінністю та практичним внеском у розвиток філологічної науки, незалежно від посади автора, його вченого звання, віку, національності, статі, релігійних та політичних поглядів.

Принципи редакційної політики:

- об'єктивність та неупередженість у відборі статей до публікації;
- висока вимогливість до якості наукових досліджень;
- обов'язкове конфіденційне рецензування статей;
- колегіальність у прийнятті рішень щодо публікації статей;
- доступність та оперативність у спілкуванні з авторами;
- суворе дотримання авторських та суміжних прав;
- суворе дотримання графіку виходу журналу.

Видання веде систематичну роботу, направлену на його включення до міжнародних електронних бібліотек, каталогів та наукометричних баз з метою входження в світовий науковий інформаційний простір, підвищення рейтингу журналу та індексів цитування його авторів.

Члени редколегії категорично засуджують прояви плагіату в статтях як порушення авторських прав і наукової етики та вживають всіх можливих заходів для його недопущення. Важливим є дотримання норм етичної поведінки для всіх учасників процесу публікації: автора (-ів), редактора, рецензентів, засновника видання, читача.

Етичні зобов'язання редакційної колегії

1. Редакційна колегія несе відповідальність за видання, винесення справедливих та неупереджених рішень, забезпечення добросовісного процесу рецензування і недопущення розповсюдження іншим особам інформації, пов'язаної зі змістом рукописів, переданих на рецензування, крім осіб, які беруть участь у її фаховій оцінці.

2. Всі подані до редколегії авторські матеріали мають бути такими, що не публікувалися раніше, і підлягають ретельному відбору і рецензуванню. Редколегія під керівництвом відповідального редактора керується достовірністю поданих даних та науковою значимістю поданих матеріалів, виносить неупереджені рішення, незалежні від комерційних чи інших інтересів, забезпечує чесний і об'єктивний процес рецензування.

3. Всі члени редакційної колегії є рецензентами. Редколегія залишає за собою право відхиляти статті, якщо вони не відповідають тематиці видання, неприйнятні до друку через низьку якість, або повертати їх авторам на доопрацювання відповідно до зауважень рецензентів. За редколегією залишається право направити рукопис на розгляд сторонньому рецензенту, групі рецензентів, а також право вилучити вже надруковану статтю в разі виявлення порушення будь-чиїх прав або загальноприйнятих норм наукової етики. Про факт вилучення статті інформується установа / організація / заклад, де було виконано дослідження, а також автор. Запобігання протизаконним публікаціям є відповідальністю кожного з учасників процесу публікації.

4. Рецензування всіх матеріалів, що прийняті до розгляду, є сліпим: рецензенту не повідомляється ім'я автора, чиї матеріали він рецензує, а автору не повідомляються відомості про рецензента. Однак, у разі виникнення у рецензента зауважень до змісту роботи, сумнівів у достовірності або точності окремих даних, редакційна колегія надасть можливість автору надати пояснення або уточнення.

5. Редколегія гарантує, що матеріали, не прийняті до друку, не будуть використані в особистих інтересах членів редакційної колегії без письмової згоди автора

6. Редакційна колегія відкрита до співпраці та діалогу з усіма авторами, рецензентами, читачами з питань публікації матеріалів (у тому числі щодо внесення змін та виправлень до опублікованих матеріалів, публікації спростувань та/або вибачень) та вживання заходів для відновлення порушених прав.

Етичні зобов'язання рецензентів

Рецензування здійснюється висококваліфікованими спеціалістами, що мають науковий ступінь не нижче кандидата наук (доктора філософії), достатній досвід роботи у сфері філології та публікації за відповідним напрямком. Експертна оцінка повинна допомагати автору поліпшити якість тексту статті, а відповідальному редактору і редакційній колегії – ухвалити рішення про публікацію. Рецензент здійснює наукову експертизу авторських матеріалів, внаслідок чого його дії повинні носити неупереджений характер, що полягає у дотриманні наступних принципів:

1. Авторський матеріал (рукопис), що прийнято для рецензування, має розглядатися як конфіденційний документ, який не можна передавати для ознайомлення чи обговорення третім особам, які не мають на те повноважень від редакційної колегії. Рецензент зобов'язаний своєчасно надати рецензію на рукопис.

2. Рецензент зобов'язаний давати об'єктивну і аргументовану оцінку викладеним результатам дослідження. Усі зауваження, що надаються рецензентом, повинні бути обґрунтовані та коректні й не можуть зачіпати особистості автора. Персональна критика автора є непринятною.

3. Неопубліковані дані (відомості), отримані з представлених до розгляду авторських рукописів, не повинні використовуватися рецензентом для особистих цілей.

4. Рецензент, який має сумніви у своїй здатності забезпечити якісне, неупереджене та об'єктивне рецензування авторського рукопису (через відсутність достатньої кваліфікації для оцінювання за тематикою матеріалу, наявність конфлікту інтересів з автором або установою, організацією, закладом), повинен повідомити про це редакційну колегію з проханням виключити його з процесу рецензування даного рукопису. Рукопис невідкладно повертається до редколегії.

5. Рецензент повинен звернути увагу редакційної колегії на будь-яку істотну схожість між наданим йому на оцінювання рукописом і будь-якою іншою опублікованою статтею або рукописом, на некоректність оформлення текстових запозичень або відсутність посилань на інших авторів.

Етичні зобов'язання авторів

1. Авторські матеріали (рукописи), що подаються до редакційної колегії, мають бути оформлені відповідно до встановлених вимог. Інформаційні матеріали для авторів з питань друку публікацій, зокрема вимоги до оформлення статей, порядок їх надсилання до редколегії та ін., розміщені на сайті видання у відповідній рубриці.

2. Автори зобов'язані дотримуватися законодавства України про захист прав інтелектуальної власності, а також принципів наукової етики. Критика робіт дослідників-опонентів за темою дослідження має висловлюватися коректно і обґрунтовано і у жодному випадку не може мати особистісний характер.

3. Автори гарантують, що подані до редакційної колегії матеріали раніше не публікували та не перебувають на розгляді в інших виданнях, і гарантують, що до переліку авторів включені лише ті та усі ті дослідники, що зробили істотний внесок у створення матеріалів; також автори гарантують, що усі співавтори погодили кінцевий варіант рукопису та передачу його на розгляд редакційної колегії.

4. Автори несуть відповідальність за точність і повноту посилань, у т.ч. посилань на власні попередні праці. Посилання оформляються відповідно до встановлених вимог. Плагіат у будь-якій формі неприпустимий.

5. Автори повинні сприяти редакційній колегії у підготовці матеріалів до друку, зокрема, невідкладно повідомляти про усі самостійно виявлені помилки та неточності, надавати на запитовані редколегією пояснення та підтвердження.

6. Автори повинні попереджати редакційну колегію про існування будь-якого реального чи потенційного конфлікту інтересів, що може вплинути на оцінку та / або інтерпретацію рукопису. Автори повинні розкривати джерела фінансової (державні програми, гранти, конкурсні проекти тощо) та іншої підтримки рукопису, якщо такі є.

Інші питання публікаційної етики

1. Публікація матеріалів здійснюється у порядку черговості їх отримання.

2. Автори не отримують винагороду (гонорар) від редакційної колегії за публікацію матеріалів у науковому виданні «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія».

3. Автори мають право на отримання одного безкоштовного примірника видання за кожною опублікованою статтею. Якщо стаття має більш ніж одного автора, другий та наступні примірники випуску надаються з відшкодуванням їх вартості.

4. Джерелом фінансування видання є авторські збори.

5. Періодичність видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» - два рази на рік.

Набір статей до друку у червні відбувається до **30 квітня**.

Набір статей до друку у грудні відбувається до **31 жовтня**.

Матеріали, які були надіслані автором у терміни після 30 квітня і 31 жовтня, приймаються до розгляду з метою публікації у наступному випуску, якщо автор не повідомить про своє бажання зняти матеріали з розгляду.

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ : ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 26-27

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія
/ гол. ред. О. Г. Павленко. – Київ : МДУ, 2022. – Вип. 26-27. – 305 с.

Головна редколегія:

Головний редактор – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко.

Заступник головного редактора – д-р філол. наук, доц. Н. А. Городнюк.

Відповідальний секретар – канд. філол. наук, доц. Ю. О. Голоцукова.

Відповідальний за англійськомовний супровід – канд. філол. наук, доц. О. Ф. Пефтієва

Засновник Маріупольський державний університет

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи

ДК № 4930 від 07.07.2015 р.

Тираж 100 примірників. Замовлення № 024/21