

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 15

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:

Київський університет імені Бориса Грінченка

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 21167-10967ПП від 13.02.2015 р., видане Державною реєстраційною службою України

Затверджено МОН України як наукове фахове видання, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт
(галузь наук «Філологія») на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук
(протокол № 41 від 17.01.2014 р.)

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 25 червня 2020 р.)

Головний редактор:

Руснак Ірина Євгенівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Заступник головного редактора:

Єременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Випусковий редактор:

Євтушенко Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Редколегія:

Кудряшова Оксана Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Буніятова Ізабелла Рафаїлівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна, кандидат філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Іллінська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет (Україна);

Караман Станіслав Олександрович, доктор педагогічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Левко Уляна Елізбарівна, кандидат філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Мережинська Ганна Юріївна, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна);

Поліщук Ярослав Олексійович, доктор філологічних наук, професор, Ягеллонський університет (Польща);

Ткаченко Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна, кандидат філологічних наук, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Лавський Ярослав, доктор габілітований, професор, Білостоцький університет (Польща);

Яніцька Анна, доктор гуманітарних наук, професор, Білостоцький університет (Польща);

Хланьова Тереза, доктор гуманітарних наук, Карлов університет (Чеська Республіка);

Герард Стен, доктор лінгвістики й когнітології, професор, Амстердамський вільний університет (Нідерланди);

Віллі ван Пір, доктор міжкультурної герменевтики, професор, Мюнхенський університет імені Людвіга Максиміліана (Німеччина);

Вайндер Віанна, доктор з англійської мови та літератури, професор, Стерлінзький університет (Великобританія);

Жмудзка-Бродніцка Моніка, доктор гуманітарних наук, Гданський університет (Польща)

Founder:

Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: twice a year

Certificate of State Registration of Print Mass Media

KB № 21167-10967IIP dated 13.02.2015 issued by the State Registration Service of Ukraine

Approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine as a scientific professional edition in which findings of dissertations for obtaining PhD degree (Philology) can be published
(*Rec. No 41 dated 17.01.2014*)

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University
(*Rec. No 6 dated 25.06.2020*)

Editor in Chief:

Rusnak Iryna, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Deputy Chief Editor:

Yeremenko Olena, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Executive Secretary:

Yevtushenko Svitlana, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Editorial Board:

Kudriashova Oksana, PhD (Philology), Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Buniatova Isabella, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Gaidash Anna, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Ilyinska Nina, DSc (Philology), Professor, Kherson State University (Ukraine);

Karaman Stanislav, DSc (Pedagogy), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Levko Ulyana, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Merezhinska Anna, DSc (Philology), Professor, Taras Shevchenko National University (Ukraine);

Polishchuk Yaroslav, DSc (Philology), Professor, Jagiellonian University (Poland);

Tkachenko Anatoliy, DSc (Philology), Professor, Taras Shevchenko National University (Ukraine);

Chesnokova Anna, PhD (Philology), Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);

Lovesky Yaroslav, Doctor Habilitat, Professor, University of Bialystok (Poland);

Yanytska Anna, Doctor of Humanities, Professor, University of Bialystok (Poland);

Chlanova Tereza, Doctor of Humanities, Charles University (Czech Republic);

Steen Gerard, DSc (Philology), Professor, Vrije Universiteit Amsterdam (Netherlands);

Willie van Peer, DSc (Philology), Professor, Ludwig Maximilian University of Munich (Germany);

Vander Viana, DSc (Philology), Professor, University of Stirling (Scotland);

Żmudzka-Brodnicka Monika, Doctor of Humanities, University of Gdansk (Poland)

ЗМІСТ

<i>Бокшань Галина. Містифікована біографія Івана Вагилевича в романі Юрія Винничука «Лютеція»</i>	6
<i>Васьків Микола. Далекий Схід, українці й пафос грандіозних перетворень у кіноповісті О. Довженка «Аероград»</i>	12
<i>Васильєв Євгеній. Жанрові пошуки у п'єсах українських драматургів про гібридну війну</i>	19
<i>Головченко Ніна. Жанрово-стильові модифікації сучасної української документальної літератури про Євромайдан та антитерористичну операцію (АТО)</i>	26
<i>Гуменний Микола, Гуменна Віра. Контекст авторського погляду (А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар)</i>	36
<i>Жигун Сніжана. (Не)жіноча автобіографія: Олена Пчілка про себе</i>	43
<i>Ігнатів Володимир. Технічний прогрес, мода та національність («Годинник» Георгі Жівкова)</i>	49
<i>Кизилова Віталіна. Україна Уласа Самчука: синтез політичного й мистецького світоглядів</i>	54
<i>Лисанець Юлія. Жіночі образи у медичному дискурсі автобіографічної романістики США</i>	60
<i>Можарівська Ірина. Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»)</i>	63
<i>Руснак Ірина. Проблема емансипації жінки у фейлетоні «Амазонія: надзвичайно недотепна історія» Миколи Чирського</i>	71
<i>Стоїчкова Ноемі, Стоянова Надія. Інтерв'ю та (авто)біографія. Культурно-історичні та медіальні контексти однієї рубрики</i>	77
<i>Сухарева Світлана. Концепція святості у творах Зофії Коссак-Щуцької</i>	83
<i>Ткаченко Тетяна. Автобіографізм нарації малої прози Євгенії Божик</i>	88
<i>Циганок Ольга, Винничук Світлана. Твори Цицерона у риторичі «Могилянський оратор» (1636)</i>	95

CONTENT

<i>Bokshan Halyna</i> . Ivan Vahylevych's mystified biography in Yurii Vynnychuk's novel "Liutetsiia"	6
<i>Vaskiv Mykola</i> . The Far East, the Ukrainians and the pathos of grandiose transformations in the film essay "Aerograd" by Oleksandr Dovzhenko	12
<i>Vasyliiev Yevhenii</i> . Genre searches in Ukrainian playwrights' plays about hybrid war	19
<i>Golovchenko Nina</i> . Genre-style modifications of modern Ukrainian documentary literature on Euromaidan and anti-terrorist operation (ATO)	26
<i>Humennyi Mykola, Humenna Vira</i> . Context of the author's view (Henri Barbusse, Erich Maria Remarque, Oles Gonchar)	36
<i>Zhigun Snizhana</i> . (Not) woman's autobiography: Olena Pchilka about herself	43
<i>Ignatov Vladimir</i> . Technical progress, fashion and nationality ("The Watch" by Georgi Zhivkov)	49
<i>Kyzylova Vitalina</i> . Ukraine by Ulas Samchuk: the synthesis of political and artistic worldviews	54
<i>Lysanets Yuliia</i> . Women's images in the medical discourse of the US autobiographical novels	60
<i>Mozharivska Iryna</i> . Intertextuality and intermediality of modern drama-parable (based on play "The Academy of Laugh" by Koki Mitani)	63
<i>Rusnak Iryna</i> . The problem of woman's emancipation in the feuilleton "Amazonia: A Very Inept Story" by Mykola Chirsky	71
<i>Stoichkova Noemi, Stoyanova Nadezhda</i> . "Interview" and (auto)biography. Cultural-historical and media contexts of a newspaper column	77
<i>Sukhareva Svitlana</i> . Conception of Holiness in the works by Zofia Kossak-Szczucka	83
<i>Tkachenko Tetiana</i> . Autobiographical narration in short prose by Yevgeniya Bozhyk	88
<i>Tsyhanok Olha, Vynnychuk Svitlana</i> . Marcus Tullius Cicero's works in the textbook on eloquence "The Mohyla Speaker" (1636)	95

УДК 821.111-31

Бокшань Галина Іванівна,

доцент кафедри іноземних мов

Херсонського державного аграрно-економічного університету,

м. Херсон, Україна,

кандидат філологічних наук, доцент

ORCID iD 0000-0002-7430-8257

alebo@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.1

МІСТИФІКОВАНА БІОГРАФІЯ ІВАНА ВАГИЛЕВИЧА В РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ЛЮТЕЦІЯ»

У статті висвітлено особливості стратегій міфологізації та містифікації, використаних Ю. Винничуком у створенні літературної біографії Івана Вагилевича в романі «Лютеція». Передусім акцентується схильність письменника до властивої постмодернізму гри з історичним матеріалом, що оприявнюється загалом у багатьох його творах і в аналізованому романі зокрема. Увагу зосереджено на своєрідності взаємодії міфологічного і культурно-історичного аспектів у белетризованій біографії видатного громадського діяча XIX століття, відомого своєю діяльністю в Руській Трійці. Простежується специфіка художньої візуалізації образу Івана Вагилевича у зв'язку з нарисом І. Франка й наведеним у ньому епістолярієм представників зображеної в романі історичної доби. Визначено кореляцію персонажів «Лютеції» з образами і мотивами кельтської міфології. З'ясовано специфіку ремінісцентних зв'язків головного героя з архетипним образом Дон Жуана. У висновках акцентується використання Ю. Винничуком іронії, гротеску й комічних інтонацій як прояву неоміфологічного прийому дегероїзації. Також підкреслюється, що стратегії міфологізації та містифікації в «Лютеції» відображають притаманну автору манеру інтерпретації культурно-історичного матеріалу.

Ключові слова: міфологізація, містифікація, літературна біографія, неоміф, дегероїзація, готичний роман.

Ю. Винничук добре знайий в Україні й поза її межами як письменник, схильний до літературних містифікацій, міфологізації власного життєпису, біографій відомих культурних діячів і галицьких топосів та властивої постмодернізму гри з історичним матеріалом. Автор визнає себе прихильником традицій магічного реалізму й готичної прози. У низці інтерв'ю він висловлювався щодо преферен-

цій на користь вигаданого, нафантазованого, оскільки реальна дійсність видається йому менш цікавою, захопливою і привабливою. Ю. Винничук зізнається, що наділений «фантазмагоричним мисленням»: «Ну не можу я писати повністю реалістичний твір, щоб там не було чогось такого містичного, потойбічного...» [7]. Літературний критик Я. Дубинянська акцентує наявність у письменника «міфологі-

зованої аури, власної легенди», активно культивованої не лише в художній прозі: його «міфологічність» поширюється і на особистість автора [7]. Ю. Винничук як відомий популяризатор кельтської культури й один із перекладачів ірландської, валлійської та бретонської поезії оприлюднив так-званий переклад поеми XIII століття «Плач над градом Кия» ірландського монаха Ріангабара, що, як з'ясувалося, був містифікацією [2].

Практично всім художнім творам Ю. Винничука притаманне химерне поєднання викладу історичних фактів і міфологізації хронотопу, що дозволяє характеризувати його доробок у контексті неоміфологізму. Неоміфологічні атрибути особливо виразно оприявнюються в його «Мальві Ланді», «Цензорі снів», «Танго смерті», «Аптекарі», «Сестрах крові» та ін. І в одному з найновіших романів — «Лютеція» (2017) — авторові вдається віртуозно балансувати на межі правди й вигадки, примушуючи читача губитися в здогадках стосовно пропорції реального й вигаданого в персонажах із відомими історичними прототипами.

Наразі аналіз роману «Лютеція» переважно обмежується рецензіями й оглядами на сторінках інтернет-видань. Зокрема, А. Любка підкреслив майстерність сплетіння двох фабульних ліній у ньому в «нерозривний містичний вузол» [3]. Д. Попіль зацентувала на ефекті дежавю, спровокованому автоалюзіями в цьому творі [4]. К. Родик резюмував, що книга Ю. Винничука — «римейк давніших сюжетів», «дайджест тем, проблем, персонажів, опрацьований у модерну рамку» [5]. З огляду на фрагментарність аналізу роману «Лютеція» в наявних критичних джерелах взаємодія культурно-історичного й міфологічного первнів в образі Івана Вагилевича, а також стратегія містифікації в характеротворенні цього персонажа потребує окремих літературознавчих студій.

Мета статті — виявити особливості стратегій міфологізації та містифікації у створенні літературної біографії в романі Юрія Винничука «Лютеція».

Через посередництво оповідача письменник ставить акценти, що визначають специфіку образотворення Івана Вагилевича у його творі: «Я ж не писав про наукову роботу Вагилевича, про подвижництво Руської Трійці <...>. Мене цікавила лише одна загадкова історія, пов'язана з таємничою кралею на ім'я Юлія» [1, 15]. Автор передусім фокусує увагу на особистому житті видатного українського культурного діяча XIX століття, представника літературного угруповання, організованого в 1834 році у Львівській духовній семінарії, що стає об'єктом мі-

фологізації. Ю. Винничук переважно редукує біографічні відомості, пов'язані з громадською діяльністю, натомість містифікує факти приватного життя Івана Вагилевича, зосереджуючись здебільшого на його любовних авантюрах. У цілому культурно-історичний контекст окреслений пунктирно, хоча окремі, доволі чітко виписані, документальні подробиці надають йому достовірності.

Культурно-історичний контекст оприсутнюється через образи низки громадських діячів XIX століття: згадуючи про Ізмаїла Срезневського, який побував у Львові в липні 1842 року, Ю. Винничук наводить фрагмент із його листа до матері: «Вагилевич помешался на том, что в него влюбляются» [1, 17]. Характеристику Івана Вагилевича в романі візуалізовано за посередництвом учасника Руської Трійці Якова Головацького: риси зовнішності персонажа відповідають деталям, відтвореним на портретах його прототипу, що збереглися до цього часу. Ю. Винничук дещо іронізує, коли пише про привабливість Івана Вагилевича у сприйнятті Якова Головацького: «Поет почав вірити, що він красень і може бути львівським донжуаном. Цілими годинами він пересиджував перед дзеркалом, робив різні вигадливі причіпки і милувався своїми чорними очима» [1, 17]. У романній характеристиці цього персонажа також акцентовано зіпсутість «морально непорочного робітника науки» [1, 16] унаслідок знайомства з польським аристократом Юзефом Борковським, про що дискутує у своєму нарисі І. Франко, наводячи цитати зі статті Якова Головацького «Судьба одного галицько-руського ученого. К біографії Івана Николаевича Вагилевича», опублікованої в липневому номері «Киевской старины» в 1833 році [6]. На думку Головацького, Івана Вагилевича під впливом Юзефа Борковського приймали за «недосвідного та наївного провінціала» [6, 296] і «ним забавлялися, як блазнем» [6, 297]. У своєму нарисі І. Франко обурювався безпідставністю такого судження, не підкріпленого жодними доказами і свідченнями. Ю. Винничук поклав в основу сюжету роману саме ту версію біографії Івана Вагилевича, яку навів у своїй статті Головацький.

Зі слів оповідача в «Лютеції» читач довідується, що Іван Франко знайшов інтимні записки «героя любовної драми» [1, 79]. У його ж нарисі «До біографії Івана Вагилевича» йдеться про те, що він придбав у львівського антиквара папери з архіву братів Борковських, серед яких був товстий зошит із автобіографією відомого громадського діяча польською мовою. І. Франко ретельно аналізує листи Вагилевича

до Борковського і доходить висновку про те, що стосунки між ними відрізнялися від їх подачі Яковом Головацьким: «Вагилевич ділиться з адресатом своїх листів своїми науковими здобутками і поглядами, дає йому інформацію в наукових питаннях і сам від нього просить послуг досить немаловажних (переклад грецьких цитат)» [6, 320]. Окрім того, на думку автора нарису, саме Борковський посприяв етнографічній поїздки Вагилевича до Ожидова, без його матеріальної підтримки вона не стала б можливою. І. Франко вважав, що Вагилевич мав повну свободу дій у польських аристократичних колах і, хоч «був дуже чуткий на кожний фальшивий тон у товариському поводженні» [6, 333], не відчував такої залежності від Борковського, яку приписував йому Яків Головацький. Більше того, він не міг бути виконавцем комічної ролі, оскільки мав гарну освіту і талант до творчості.

Автентичні деталі біографії Івана Вагилевича, про які, як правило, згадують у більшості довідкових видань і навчальній літературі, в «Лютеції» подано окремими штрихами. Наприклад, пунктирно окреслено його особливу обдарованість і освіченість: «Незабаром учений став відчувати свою небувалу значущість, адже в його присутності цілком щиро дивувалися з його знань, хвалили його високі ідеї» [1, 16]. У романі Ю. Винничука лише побіжно згадується його навчання в духовній семінарії: «З листів Вагилевича до брата видно було, що граф йому остаточно замотиличив голову, переконавши несміливого семінариста в тому, що він геній, світоч над світочами» [1, 16].

До згаданих у «Лютеції» реалій, що додають переконливості культурно-історичному тлу, можна зарахувати журнал «Dziennik Mód Paryzkich» (1840–1849), у якому з подачі Ю. Борковського друкував свої вірші Іван Вагилевич (про цей факт згадано в нарисі І. Франка). За художньою версією Ю. Винничука, що спиралася на статтю Головацького, він присвячував загадковій Юлії сонети, які граф Борковський передавав дівчині: «Так з'явився фантазійний роман розміряного кохання з мітичною коханкою» [1, 18–19]. Письменник оприявнює погляд на цю історію через сприймання учасника Руської Трійці, що відрізнялося від її бачення І. Франком, згідно з яким вона була не більше, ніж «плітки, які кружляли в шляхетських колах, бо фантазійна Юлія існувала насправді» [1, 22]. І. Франко у своєму нарисі детально зосереджується на причинах появи цієї історії, викладених у статті Я. Головацького: Вагилевич під впливом аристократичних кіл уявив себе подібним до Петрарки і відчув гостру потребу в дамі серця: «Борковський переконав його,

що він повинен вишукати собі предмет любові так, як усі великі поети» [6, 335]. Ю. Винничук додає ще більше іронічних інтонацій до інтерпретації історії, вербалізованої Я. Головацьким, створюючи виразний комічний ефект і надаючи романному образу Вагилевича рис, які контрастують зі звичними — хрестоматійними — уявленнями про його прототип. Письменник акцентує його наївність, довірливість і схильність ставати жертвою інтриг та злих жартів. І. Франко вважав версію Я. Головацького, використану в «Лютеції», образливою вигадкою: «У всім оповіданні Головацького, як бачимо, крім кількох імен осіб, нема майже ані слова правди. <...> Хоч і як легкокомисний був спосіб життя Вагилевича в ту пору, то все ж таки не був він таким бездонним дурнем, як його малює Головацький, та, мабуть, і Борковський не був таким надлюкою та zarazом таким всевладним, сугестором, щоб міг ні сіло ні впало зробити ціле своє оточення спільником у своїй глупій і безцільній грі з Вагилевичем» [6, 337]. І. Франко резюмує, що вся ця історія була цілковитою вигадкою або самого Головацького, або однодумців із його товариства.

У романі Ю. Винничука згадується й Марія Зарицька, якій Іван Вагилевич присвятив цикл віршів — (М. Z). У своєму нарисі І. Франко наводить цитати з автобіографії Івана Вагилевича, в якій він пише про закохану в нього Марію Зарицьку, до якої не мав глибоких почуттів: «Я сідав біля неї і в хвилини екстазу брав її за руку і цілував, але це було скороминуще» [6, 331]. Відгукуючись про їхній любовний зв'язок, І. Франко підкреслює, що, «крім старих руїн та хронік», Вагилевич «пильно цікавився жіночою красою» [6, 332]. Очевидно, це й послужило джерелом легенд і міфів довкола його особистості й не залишило байдужим такого любителя містифікацій, як автор «Лютеції».

Ю. Винничук як співець тілесності зосередився у своєму романі на доволі пікантних подробицях «любовної авантюри» [6, 298] Івана Вагилевича (венерична хвороба, самогубство арфістки через кохання до поета, народження Юлією позашлюбної дитини, вагітність Кранці та «старої єврейки Мишалік» тощо). У його белетризованому образі візуалізовані архетипні риси Дон Жуана: зовнішня привабливість («красень із красенів, у якого закохані всі аристократки» [1, 16]), швидкоплинні любовні зв'язки (з Ернестиною і Юзефою Бартковськими, Антонією Півовською, Анелею Сераковською, Марією Бачинською, Сільвією С. та іншими дівчатами, чиї імена згадано в нарисі І. Франка), «салонові любові» [6, 332]. В одному з інтерв'ю Ю. Винничук наголосив,

що постать представника Руської Трійці зацікавила його передусім тим, що він залишив по собі інтимні записки [8]. Лист Вагилевича, наведений у нарисі І. Франка, оприсутнює чітке уявлення про його стосунки з жінками: *«Перед від'їздом я доручив пану Юзефу, щоб наскільки це можливо, він влаштував мої справи з Юлією, а зрештою <...> я б не хотів, аби вона через мене стала нещасною, тим більше дитя як нешлюбне завжди буде нещасливе. Просив його також повідомити мене щодо Марії, яку я кохав, і щодо Антоніни, яку мимоволі розлюбив, і про Сільвію, що мене цікавила»* [6, 354]. У листуванні Вагилевич також згадує про напади на нього з боку батьків дівчат, із якими він зустрічався і які розраховували на одруження. Це доводить, що Ю. Винничук у створенні міфологізованого й містифікованого образу Івана Вагилевича все ж керувався фактами, відображеними в епістолярії прототипу цього персонажа.

У романі «Лютеція» письменник фокусує увагу на тому, що оповідач знайшов у графському архіві повніший варіант інтимних записок Івана Вагилевича, які перекроїла цензура. За офіційною версією, його посвячення в духовний сан відклали через діяльність Руської Трійці. У романі «Лютеція» затримка в цьому питанні була пов'язана з тим, що *«на любовні пригоди Вагилевича звернули увагу вищі церковні кола»* [1, 83]. У нарисі про Івана Вагилевича Франко наводить його лист, який Ю. Винничук використав як підставу авторської художньої інтерпретації цієї події: *«Кілька листів від батька і брата повідомляли мене про зацікавлення консисторії щодо мого способу життя після закінчення теології. Щоби припинити ці питання, я пішов до ксьондза-префекта Малиновського і тут довідався, що серед тих п'ятьох, які були представлені до президії як підозрілі, названо й мене. Я був у ксьондза-ректора, Гр. Яхимовича, і він повідомив мене, що найбільше йдеться про те, що я бував у різних місцях і займався справами, невідповідними до духовного сану»* [6, 353].

Ю. Винничук міфологізує любовну епопею Івана Вагилевича, використовуючи художній прийом гротеску. Його чоловіча сила в романі гіперболізована: *«Вагилевич для неплодних жінок — справжній скарб»* [1, 89]. Згадується, що серед його коханок були жінки-агенти таємної поліції. У самохарактеристиці персонажа і в рефлексіях про його стосунки з ними також оприсутнюються атрибути архетипного образу Дон Жуана: *«Я воскресав у них їхню жіночність, прокидав у них справжню жагу, визволяв їхнє єство, і ставали вони курвами, й забували*

у ліжку, пощо сюди прийшли. І потім, коли я кидав їх, вони відходили з вдячністю» [1, 95].

Просторовим образам у «Лютеції» притаманні визначальні риси готичної літератури, що також можна вважати елементом авторської стратегії містифікації. Наприклад, у снах Івана Вагилевича оприявнюється зловорожий будинок: *«Сірий, непривітний, з гострими вежами, з облупленим тиньком, з вищиреними червоними яснами цегол, з густими плямами вічнозеленого, лискучого в сьйві місяця прочитану, перетворюючи будинок на подобу склепу»* [1, 230]. Зловісний образ кажана — невід'ємна частина багатьох готичних інтер'єрів. У романі Ю. Винничука для нього знайшлося місце на картинах, зображених у таємничому будинку, до якого потрапив головний герой: *«Вгорі понід самою стелею звивалися пагони ліан та орхідей, по них лазили барвисті ящірки, з ліан звисали вниз головою великі кажани з пулькатими червоними очима, здавалося, вони стежили за всіма»* [1, 231].

Одним із найбільш виразних засобів міфологізації та містифікації образу Івана Вагилевича є кореляція цього персонажа з кельтською міфологією «чарівної коханки» (“fairy lover”), основними атрибутами якої вважаються неймовірна зовнішня привабливість і вогненно-руде волосся. У кельтській міфології йдеться про те, що неземна красуня заманювала, як правило, найталановитіших поетів або найвродливіших чоловіків [9, 174]. Інтерпретація цієї міфологеми Ю. Винничуком перегукується з міфологічними джерелами, оскільки образів Івана Вагилевича в романі «Лютеція» властиві такі характеристики, як зовнішня привабливість і творчий талант. У творі мова йде про те, що оповідач знайшов на горіщі записки Вагилевича про його сни, в яких він відвідує таємничий шинок, де співає прекрасна дівчина Лютеція з вогненно-рудим волоссям. Його зачарувала врода прекрасної незнайомки: *«Полум'яне волосся розквітало переді мною, мов неопалима купина, в яку хочеться занурити руки, не боячись опіків...»* [1, 290]. В образі Лютеції атрибути міфологеми «чарівної коханки» візуалізовані досить виразно. У кельтській міфології наявний топос «чарівної країни» (“fairy land”), в якій володарювала «чарівна королева» (“fairy queen”). Образ Лютеції алюзивно пов'язаний із цим персонажем кельтської міфології: у спілкуванні з нею Івану Вагилевичу здавалося, що він розмовляв із *«зачарованою королівною, яка знає свою таємницю, та не має права її зрадити»* [1, 99].

Мешканці кельтської чарівної країни *«були відомі любов'ю до музики»* [9, 176]. Майже ні-

хто не міг встояти перед нав'язливими мелодіями, гіпнотичний ритм яких відрізнявся від музики простих смертних. Їхніми улюбленими інструментами були флейта й арфа [9, 176]. У романі Ю. Винничука мотив кохання до Прекрасної Пані корелює з мотивом музики. Варто наголосити, що цей мотив безпосередньо пов'язаний із образом Лютеції, яка була співачкою: «Кілька музикантів у кінці зали заграли щось меланхолійне, Лютеція підвелася й пішла до сцени, а за хвилю підхопила своїм глибоким м'яким голосом мелодію, що заворожувала слухачів, змушувала їх завмерти і прижмурити очі» [1, 56]. Генетичний зв'язок із кельтським мотивом простежується в гіпнотичному впливі пісні, яку виконувала загадкова красуня, на Вагилевича: «Я заслухався, її спів леліав мене на своїх хвилях, мені здавалося, що я пливу й вигойдуюся в просторі, наче б був невагомим» [1, 271].

Таким чином, роман «Лютеція» Ю. Винничука можна вважати характерним прикладом неоміфологічної літератури, в якому письменник застосував властиві його ідіостилію стратегії міфологізації та містифікації. В авторському неоміфі про видатного культурного діяча XIX століття письменник використав ті епізоди біографії Івана Вагилевича, викладені в нарисі І. Франка в інтерпретації Я. Головацького, що дозволили йому створити містифікований портрет «львівського донжуана» [6, 335], з якого читачеві складно визначити, «де тут кінчиться дійсність, а де починається манія еротична і викликана нею божевільна фантазмагорія» [6, 338]. Яскраво виражені іронія, гротеск і комічні акценти в образі Вагилевича — прояв дегероїзації, властивої неоміфологічним творам.

ДЖЕРЕЛА

1. Винничук Ю. Лютеція / Ю. Винничук. — Харків : Фоліо, 2017. — 314 с.
2. Ковбаса І. Містифікатор Винничук [Електронний ресурс] / І. Ковбаса. — Режим доступу : <http://litakcent.com/2009/06/25/mistyfikator-vynnychuk/> (27.10. 2019).
3. Любка А. Очка зажмури [Електронний ресурс] / А. Любка. — Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/ochka-zazhmury>
4. Попіль Д. Рецензії та огляди [Електронний ресурс] / Д. Попіль. — Режим доступу : <https://www.nasze-slowo.pl/ljutecija/>
5. Родик К. Ребрендинг містифікатора: рецензія на Лютецію Юрія Винничука [Електронний ресурс] / К. Родик. — Режим доступу : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3289/164/121666/>
6. Франко І. До біографії Івана Вагилевича // Зібрання творів у 50 томах / І. Франко. — Т. 37. — Київ : Наукова думка, 1982. — С. 296–363.
7. Юрій Винничук. Кохання, потяг до самогубства, кохання, кохання і кохання!: інтерв'ю з Я. Дубинянською [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yuriy_vinnichuk_kohannya,_potyag_do_samogubstva,_kohannya,_kohannya_i_kohannya.html
8. Юрій Винничук. «У моєму романі намішано багато чого» (інтерв'ю BBC Україна) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://nv.ua/bbc/jurij-vinnichuk-u-mojemu-romani-namishano-bagato-chogo-2271203.html>
9. Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore / P. Monaghan. — New York : Facts On File, 2004. — 512 p.

REFERENCES

1. Vynnychuk, Yu. (2017). *Liutetsiia*. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
2. Kovbasa, I. (2009). *Mistyfikator Vynnychuk* (in Ukrainian). <http://litakcent.com/2009/06/25/mistyfikator-vynnychuk/>
3. Liubka, A. (2017). *Ochka zazhmury* (in Ukrainian). <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/ochka-zazhmury>
4. Popil, D. (2018). *Retsenzii ta ohliady* (in Ukrainian). <https://www.nasze-slowo.pl/ljutecija/>
5. Rodyk, K. (2018). *Rebrendynh mistyfikatora: retsenziia na "Liutetsiui" Yurii Vynnychuka* (in Ukrainian). <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3289/164/121666/>

6. Franko, I. (1982). Do biohrafii Ivana Vahylevycha. Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh, T. 37. Kyiv: Naukova dumka, 296–363 (in Ukrainian).
7. Yurii Vynnychuk (2005). “Kokhannia, potiah do samohubstva, kokhannia, kokhannia i kokhannia!”: interviu z Ya. Dubynianskoiu (in Ukrainian). http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yuriy_vinnichuk_kohannya,_potyag_do_samogubstva,_kohannya,_kohannya_i_kohannya.html
8. Yurii Vynnychuk (2017). “U moiemu romani namishano bahato choho” (interviu BBC Ukraina) (in Ukrainian). <https://nv.ua/bbc/jurij-vinnichuk-u-mojemu-romani-namishano-bagato-chogo-2271203.html>
9. Monaghan, P. (2004). *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. New York: Facts On File (in English).

Halyna Bokshan,

PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Foreign Languages,
Kherson State Agricultural University
Kherson, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-7430-8257
alebo@ukr.net

**IVAN VAHYLEVYCH'S MYSTIFIED BIOGRAPHY IN YURII VYNNYCHUK'S NOVEL
“LIUTETSIIA”**

The study examines the features of the strategies of mythologization and mystification used by Yurii Vynnychuk in creating his literary version of Ivan Vahylevych's biography in the novel “Liutetsiia”. First of all the paper emphasizes the writer's inclination to play with historic material characteristic of postmodernism, manifesting itself in most of his works and in the novel under study, in particular. The research pays special attention to the original interaction of mythological and cultural-historical aspects in the fictionalized biography of the renowned public figure of the 19th century, famous for his activity in Ruska Triitsia. It considers the specific features of the literary visualization of Ivan Vahylevych character in the relation to Ivan Franko's essay representing the epistolary of the figures of the historical epoch depicted in the novel. The study determines the correlation between the personages in “Liutetsiia” and the characters and motives of the Celtic mythology. It identifies the specificity of the reminiscent relations of the main character with the archetypal figure of Don Juan. The conclusions highlight the use of irony, grotesque and comic modus by Yurii Vynnychuk as the manifestation of the neo-mythological device of deheroization. It also accentuates that the strategies of mythologization and mystification in “Liutetsiia” reflect the manner of interpreting cultural-historical material characteristic of the author.

Key words: *mythologization, mystification, fictionalized biography, neo-myth, deheroization, Gothic novel.*

Васьків Микола Степанович,

професор кафедри журналістики і нових медій
Інституту журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна,
доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0003-3909-1213
myvaskiv@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.2

ДАЛЕКИЙ СХІД, УКРАЇНЦІ Й ПАФОС ГРАНДІОЗНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА «АЕРОГРАД»

У статті аналізується кіноповість О. Довженка «Аероград» як твір, у якому відтворюються особливості Далекého Сходу, його освоєння, буття українців, які компактно мешкали там на території так званого Зеленого Клину. Сюжет кіноповісті базується на традиційній для того часу детективно-пригодницькій колізії боротьби із внутрішніми «ворогами народу», які допомагають японцям скинути радянську владу на Далекому Сході. У творі згадуються далекосхідні українці, їх побут і культура, але О. Довженко акцентує на превалюванні ідеологічних, інтернаціональних інтенцій над національними. «Аероград» переповнений пафосом грандіозних економічних перетворень на Далекому Сході, всебічного освоєння цього краю, безмежної віри у його щасливе майбутнє. Кіноповість відзначається динамікою змін, рухом персонажів і дії, переміщенням персонажів на величезні як на ті часи відстані. «Аероград» уписується в широкий контекст українських мандрівних нарисів і художніх творів міжвоєнного двадцятиріччя (1919–1939) про Далекий Схід і далекосхідних українців («125 день під тропіками» Л. Чернова, «Жовті брати (Крізь Хіну) Л. Недолі, «Ранок над Уссурі» М. Пічугіна, «Преріями та джунглями Біробіджану» І. Багмута, «По Біробіджану» Е. Райцина, «Поїзд іде на Схід» Л. Плескачевського). Кожному з цих творів дається коротка характеристика, як і творам про терени компактного проживання українців за межами рідного краю.

Ключові слова: Далекий Схід, міжвоєнне двадцятиріччя, кіноповість, мандрівний нарис, офіційна ідеологія.

Актуальність теми дослідження.

Із середини 1920-х років українські часописи і видавництва починають публікувати все більшу кількість мандрівних нарисів і близької до них за змістом белетристики українських авторів (і не лише). Охоплюється широкий спектр тем і теренів. Це й перевідкриття для себе України, й осягнення безмежних просторів республік СРСР, і закордоння. За будь-якої нагоди, описуючи перебування за межами України, літератори згадують про буття українців на чужих теренах. Особливо приваблюють письменників ті регіони СРСР, де компактно мешкала значна кількість українців, насамперед ті території, що отримали назви Клинів: Зелений Клин (Далекий Схід), Малиновий Клин (Кубань), Сірий Клин (Сибір і Північний Казахстан), Жов-

тий Клин (Поволжя). До цього можна додати ще й окремі регіони Центральної Азії, насамперед Киргизстану. Наприклад, про буття українців, їх денационалізацію, процеси коренізації на Кубані (в Малиновому Клині) писали Петро Лісовий («Кубань», 1928), Докія Гуменна («Ех, Кубань, ти Кубань хлібородная...», 1929) та ін. Чи не першою розповіддю про життя українців на території сучасного Киргизстану була повість Олеся Досвітнього «Алай» (1927).

Найвіддаленішим, найекзотичнішим і найбільшим за площею серед цих «клинів» був далекосхідний Зелений Клин. На межі 1920–30-х років українські письменники і журналісти добираються і до цього віддаленого краю, до якого треба було їхати до двох тижнів потягом, а ще довше — пароплавом. Актуальність до-

слідження їх творів про Далекий Схід, зокрема Зелений Клин, полягає в тому, що вони дають велику кількість інформації про матеріальне, культурне і духовне життя українців у місцях їх компактного проживання за межами батьківщини, самоідентифікаційні й асиміляційні процеси в їх середовищі, про складні взаємини між українською спільнотою, авторами і політично-ідеологічними настановами доби.

Мета дослідження полягає в аналізі кіноповісті Олександра Довженка «Аероград» як українського радянського погляду на далекосхідне буття, зокрема й українців Зеленого Клину, в добу міжвоєнного двадцятиріччя.

Виклад основного матеріалу. Одними з перших про Владивосток і околиці згадували у своїх нарисах письменник-«мотоцикліст» Леонід Чернов («125 день під тропіками» [13], 1928) і працівник партійних та «відповідних» органів Леонід Недоля («Жовті брати (Крізь Хіну)» [7], 1930). Оскільки Владивосток був у цих творах відправною точкою подальших мандрів водою й сушею, то про далекосхідне буття, зокрема українців на цих теренах, вони пишуть дуже мало.

Наступна хвиля була зроджена цікавістю до проблем створення і функціонування Єврейського автономного району, з 1934 року — області [4, 88]. Як наслідок, відбувають у відрядження з метою вивчення цього краю та створення текстів про перебування там Іван Багмут («Джунглями і преріями Біробіджану» [1], 1931) та Ефраїм Райцин («По Біробіджану» [11], 1933). Поміж їхніми поїздками на Далекий Схід туди ж відбув у відрядження й Микола Пічугін, але зі значно ширшими завданнями — охопити політичні, економічні й культурні перетворення та буття етнічних українців на всіх далекосхідних теренах. Результатом цього відрядження стала книга нарисів «Ранок над Уссурі» [9] (1932), в якій йшлося насамперед про території Зеленого Клину.

Після репресій і згорання політики коренізації про українців Далекого Сходу писати було досить небезпечно, та й, мабуть, із недешевими відрядженнями не складалося, тому про цей край лише у 1940 році вийшла друком невеличка книжечка Леоніда Плескачевського «Поїзд іде на Схід» [10]. У ній уже не йшлося про коренізаційні потреби і проблеми, громадське життя українців. Якщо ж автор писав про спорідненість українців між собою, то з єдиною метою — агітацією мешканців «материкової» України приєднуватися до співвітчизників і переселятися у потенційно майже райський куточок СРСР — на Далекий Схід. За межі 1920–30-х років як хронологічно, так і за зміс-

товими акцентами виходить ще один твір про життя Далекого Сходу загалом й українців зокрема — роман Івана Багряного «Тигролови» («Звіролови», 1944).

У проміжку поміж цим виданням і книгами початку 1930-х років, у травні 1934 р., був опублікований текст кіноповісті Олександра Довженка «Аероград». Кіноповість постала як результат поїздки режисера й письменника разом із Олександром Фадеевим на Далекий Схід від 6 вересня 1933 року до початку січня 1934-го. Можна би стверджувати, що задум поїздки був майже випадковим: потрібно було на якийсь час зникнути з очей влади і недоброзичливців, на «Челюскінець» Довженка не взяли, а тут якраз О. Фадеев у липні 1933-го під час спільної участі в нараді кінематографістів запропонував відбути в рідні для нього краї [5, 161]. Не чужим Далекий Схід був і для Довженка, бо там уже кілька десятиліть мешкало чимало етнічних українців.

Важко оцінювати результати переписів, їх достовірність у Російській імперії та в СРСР, які в різні роки подавали різні абсолютні й відносні показники кількості далекосхідних українців. Можливо, ці результати більш-менш адекватно відтворювали загальну чисельність українців і їх частку в усьому населенні краю, хоча М. Пічугін, наприклад, пише про те, що місцева, вже радянська, влада за потурання центральних радянсько-партійних органів вдавалася до різноманітних маніпуляцій із метою применшити кількість українців у ході переписів населення. Як би там не було, найбільше українців у Приморській та Амурській областях було в 1917 році — 48,2 % (270,7 тис.) і 43,2 % (147,4 тис.) відповідно [4, 10]. У подальшому, чи то через відтік населення в європейську частину, передусім — Україну, і в Китай, насамперед — Харбін, чи то через репресії, чи то через активний процес русифікації, чи то через маніпуляції при переписі населення, а швидше за все — в результаті усіх згаданих причин, кількість українців Зеленого Клину лише зменшувалася: 34,9 % (221,7 тис.) і 32 % (124,4 тис.) у 1923 році, 27,5 % (198,2 тис.) і 23,8 % (103,5 тис.) — у 1926 році [4, 10]. Остаточну ж утрату першості українців у краї зафіксував перепис 1939 року, коли вже відгуділи найбільші вітри репресій: у Приморському краї українцями себе назвали 167,4 тис. населення (18,9 %), у Хабаровському краї — 68,3 тис. (9,7 %) і в Амурській області — 94,7 тис. (14,9 %) [4, 25]. І це при тому, що протягом 30-х років відбувався масовий доплив українців унаслідок репресій, утечі на Далекий Схід від голоду і переслідувань, переселення внаслідок агіта-

ційно-пропагандистських кампаній у пошуках кращої долі, яку так рекламували ЗМІ в СРСР, тощо.

Мабуть, українці та їх життя цікавили таки Олександра Довженка, хоча до створення «Аерограду» він прийшов вимушено, через заборони інших проєктів і поїздок. Режисер планував зняти фільм-епопею «Сибір» [12, 114], де не останню роль мали відігравати українці, вочевидь, Сірого Клину. У цьому сенсі «Аероград» цілком уписувався б у контекст попередніх українських книг мандрівних нарисів. Адже на цьому майже повністю були зосереджені нариси «Ранку над Уссурі» М. Пічугіна. У книзі І. Багмута «Джунглями і преріями Біробіджану», попри проблеми створення єврейської автономії, теж чимало уваги приділялося далекосхідним українцям-старожилам і новоприбульцям. Це попри те, що обидва письменники ґрунтовно прагнуть розповісти про екзотичне життя також місцевих корейців, китайців, забайкальських козаків. Е. Райцин переважно розповідає про етнічних співвітчизників — євреїв, однак і він не оминає особливостей буття ще одних співвітчизників — українців, навіть намагаючись заперечити «безпідставні» чутки про голод на Україні.

Проте про українців як про місцеву окремішність, про їхні етнічні політично-культурні потреби і їх задоволення О. Довженко в «Аерограді» не згадує жодним чином. Далися взнаки загальні ідеологічно-мистецькі тенденції доби, коли навіть 1934 рік дуже суттєво відрізнявся від 1933 року тим, що можна і потрібно було сказати для безпроблемного існування, а також непрості події в особистому житті, наслідком яких цілком реально могли стати арешт і навіть страта письменника [8, 25–29; 12, 110–112 та ін.]. Головним героєм кіноповісті є українець Степан Глушак, який мав реального прототипа — мисливця-«тигролова» Василя Глушака, українці його дружина і син Володимир, колись найкращий друг Василь Худяков, якого Степан знав більше півсотні років, отже, ще з життя на Україні (наприкінці кіноповісті є далекий відголосок русифікації, коли згадується справжнє прізвище цього персонажа — Худяк [2, 158]). Проте, крім констатації їх українського походження, нічого цікавого про їх культуру і побут саме як українців читач не дізнається, як і про якісь духовно-культурні потреби.

Натомість письменник постійно наголошує в тексті та в самоінтерпретаціях на інтернаціоналістському характері кіноповісті та фільму. Так, невістка Глушака — «косоока» корейка, косооки народжуються і внук. А ще персонажами твору і друзями Глушака є китайці Ван-

Лінь, Іван Іванович і його внук Сяо-Саша, сусід кореєць Пак, гольд Дерсу Узала, росіяни Іванов і Максимов, українець Шербань, хлопчина-чукча, більшість із яких партизанили разом із Глушаком, утверджують «нове життя», тому стають значно ближчими для головного героя, ніж колишній друг Худяк-Худяков, який перекинувся на бік японських диверсантів та місцевих «контрреволюціонерів».

В. Марочко, посилаючись на Р. Соболева, наводить слова В. Вишневецького стосовно страсти Глушаком Худякова й останньої розмови з ним: «Коли я вдивлявся в Глушака, мені бачився і сам Довженко. І я думав: з ким він розмовляє? Мені здається, він говорив з своїм власним минулим: стара дружба, вирощена на Україні, в дитинстві. І Довженко вистрілює в цю дружбу. Він стріляє в людей, які колись були з ним. Стріляє і відвертається від них» [Цит. за: 5, 170]. І зразу ж Василь Марочко дає власний коментар: «Буйна фантазія, але доволі символічна: московській “мистецькій громадськості” було замало бачити в режисері “радянського патріота”, їм хотілося стати свідками публічного зречення художника українства. Цього не сталося» [5, 170]. Якщо в подальшому О. Довженко не зрікається повністю свого українства, то видається, однак, що в «Аерограді», коли стояло питання життя і смерті, це таки «сталося». І в цьому сенсі кіноповість дуже близька до книги Л. Плєскачевського за 1940 рік.

Для Довженка важливо було запевнити владу, аж до найвищої особи, в лояльності й переході від українського радянського патріотизму до патріотизму загальносоюзного. «Який зміст фільму? На далекосхідному матеріалі, в сюжеті, характерному для умов класової боротьби на Далекому Сході, показати цей край як невіддільну частину нашої Соціалістичної Батьківщини. Показати, що, незважаючи на його віддаленість, ми у своїй переможній соціалістичній перебудові країни вже освоємо по-новому Далекий Схід на основах політики Комуністичної партії. Розкриваємо його багатство на благо всього нашого багатонаціонального трудового народу <...> Перед тим як писати сценарій “Аерограда”, я писав п’єсу на українському колгоспному матеріалі. Для сценарію я взяв звичайну, основну українську мову <...> І таку мову я вкладав в уста дійових осіб п’єси. У мене склалось враження, що люди стали значнішими, вони мовби стали такими, якими вони стають насправді в радянській дійсності. Я примушував говорити своїх селян їх мовою, а не наслідуючи їх мову. В “Аерограді” я поставив собі завдання розв’язати “єдність місця” по-новому. Я хотів спробувати представити тут весь Союз

як велику «єдність місця». Звідси в мене і чукча, звідси і проліт усіх цих аеропланів — київських, уссурійських, лєнінградських і т. д. Я гадаю, що частково мені це вдалось <...>» [3, 111, 115]. До речі, оригінальний текст кіноповісті друкувався російською мовою.

Хоча в «Аерограді» можна пробувати відчитувати «опозиційні» тези, які з'явилися або як результат свідомого їх заховування поміж рядки, або як результат «промовляння тексту» незалежно від волі автора. Яка ж істинна причина таких «опозиційних» місць у кіноповісті, дізнатися вже не можемо. Які ж це місця? По-перше, контрреволюціонерами у творі постають, крім ренегата Худякова, винятково росіяни, серед яких виокремлюються консервативні старообрядці. Саме вони постають ворогами всього нового, тримаючись думки «вірую — бо безглуздо»: *«Земля кругла і крутиться. Чуєш? Крутиться! Бога немає! Жінки в штанях! Литки голі! Музика в тайзі!.. Тайговий звір біжить, біжить... Залізниця, вибухи... Ліс рубають праворуч, ліворуч, все ближче, ближче! А на кордонах армія — трактор в трактор! Орють, орють більшовики, співають!»* [2, 146]. Сміховинним є епізод, який наслідує середньовічну традицію негативних персонажів зазначати свою негативність, коли провідник старообрядців Шабанов «самовикриває» власну ретроградність: *«Господи, прийми душу новопреставленого раба твого контрреволюціонера Аникія!»* [2, 156].

По-друге, в «Аерограді» пародіюється радянське споживацьке ставлення до природи. Традиційними для нарисів І. Багмута, Е. Райцина, М. Пічугіна, Л. Плєскачевського, багатьох інших журналістських і письменницьких публікацій були опуси, в яких наводилися тисячі й мільйони тон корисних копалин, кубометрів деревини, яку можна скласти довжиною у стільки-то екваторів, водних запасів, риби, м'яса, рослинних припасів тощо. Л. Плєскачевський сумлінно наводить точні цифри заробітків селян, вирощених зернових і овочевих культур, урожайність полів. Та головне — це перерахувати незліченні запаси, особливо це стосувалося малоосвоєних теренів, першість серед яких чи не тримав Далекий Схід. Такий загальний тренд преси і літератури, коли «взрывы закудахкают в разгон медвежьих банд», коли «аж за Байкал отброшенная попятится тайга», а потім, можливо, «здесь будет город-сад» (В. Маяковський), як і планований Аероград, формувався паралельно і під впливом чисельних офіційних радянсько-партійних доповідей, рішень, постанов тощо.

Удається до такого «споживацтва» й О. Довженко, однак він укладає його не в уста екзальтованого позитивного персонажа, а в слова ворога — японського диверсанта-самурая. *« — І увесь твій край, і нація твоя, твій спокій... вся тайга — мільйони кубометрів! І риба, і краби, і трепанги, і вугілля... <...> З гарячковою швидкістю вийняв він з кишені маленьку книжечку, де записані потрібні йому статистичні дані про Примор'я <...> — ... І нафти мільйони тон, і мідь... і звір, і хліб... і всі міста від моря до Байкалу...»* [2, 139]. У самого ж автора кіноповісті відсутні будь-які натяки на те, скільки ж і чого вдасться освоїти, звівши місто майбутнього Аероград.

Натомість є інше — захоплення красою незайманої багатющої первинної природи краю й ентузіастичний захват будівників, творців нового майбуття. І в цьому твір Олександра Довженка цілком збігається з усіма згаданими раніше книгами про Далекий Схід чи й про інші регіони СРСР. Після вже другої поїздки на зйомки фільму в далекосхідну тайгу і його виходу на екран режисер сам із захопленням говорив про край: «Часто я зовсім забував про мету своєї поїздки. Особлива краса, особлива природа, люди, ця віддаленість краю, величезна довжина кордонів, увесь цей незвичайний простір, велетенська творча праця, яка провадиться скрізь, у найглухіших нетрях — усе це настроювало на бадьорий, «піонерський» лад. <...> хотілося залишитись тут на все життя і займатися тим, чим займаються тут усі: лісовим промислом, рибальством, будівництвом» [3, 114–115]. Тут і захоплення могутньою красою краю, і масштабом та прагненням перетворень.

Таке захоплення знайшло відтворення у тексті. Це може бути штрих-пунктирний опис того, що бачить льотчик із кабіни своєї машини, пролітаючи від Волги до океану, зокрема *«поміж Беринговим морем, де гуляють величезні гори льоду та кити, і гирлом ріки Амуру. Ріка Амур, улітку і взимку, коли вона схожа не на ріку, а на безбережну снігову пустелю»* [2, 136]. Це можуть бути окремі штрихи, які акцентують увагу на безмежжі й автентичності тайги, моря, рік (*«В Японському морі бушує тайфун. Шумить на сотні кілометрів приморська тайга. З тріском падають на землю високі кедри. Старий ільм, розколовшись, упав на верхів'я лип і пробкових дубів»* [2, 137]; *«З'явившись зовсім тихо серед хащів горішника, лимонника й бояришника <...> Скотившись у яр, що заріс диким виноградом і актинідією <...> Під великим корчем давно поваленої тайфуном піхти, серед сушняку і заростей лимонника та чортового дерева диверсанта зупинився. У нього вже не вистачає*

сил перелізти через покритий мохом стовбур поваленого дерева» [2, 138] тощо).

Та оскільки це кіноповість, сценарій, ще не «Зачарована Десна», яка писалася передусім як твір художньої літератури, то якихось розлогих, та й навіть коротких відокремлених пейзажних описів автор не подає: все це буде в самому фільмі. Натомість велич і красу далекосхідної природи мають передати абстрактні фрази захоплення персонажів, насамперед мисливця Глушака, рідним краєм, і ці фрази загалом уписуються в романтично-піднесену стилістику «Аерограду» як кіноповісті й фільму та творчості О. Довженка загалом. Ось розмова Степана Глушака з Худяковим на початку твору: « — П'ятдесят літ нашої дружби прошуміли в тайзі, як один день. І щодня дивлюсь, і не надивлюсь, і все питаю себе: чи є ще на світі така краса і такі багатства? — І обидва відповідають разом: — Ні! Такої краси і таких багатств немає на світі» [2, 141]. І жодного слова про те, в чому ж полягають ці краса і багатство, хоча ми прекрасно усвідомлюємо, що обидва мали оглядати, мабуть, із узвишся якісь розлогі простори. Майже дослівно («Сьогодні ожили мої тайгові сни. П'ятдесят літ мого життя прошуміли тут, як один день. І кожен день дивлюся і не надивлюся, і все питаю себе, чи є на світі ще така краса і такі багатства?! Ні, такої краси і таких багатств на світі немає» [2, 160]) ця думка повторюється в останньому монолозі Глушака як одна з основних у кіноповісті.

Утіленням же перетворень, захвату від сили краю і сили його завойовників та перетворювачів стає саме місто Аероград. Що цікаво, жодного пояснення, чому саме в цьому місці, «на березі Великого океану, там де кінчається материк», для яких практичних цілей, має бути зведене це місто. Зате твір сповнений пафосних, так само майже дослівно повторюваних лозунгів, які, крім захвату, майже ніякого сенсу не містять: «Хай живе місто Аероград, що його нам, більшовикам, належить збудувати на березі Великого океану!»; «Аероград! Життя! Братці, жити хочеться!.. Попрацюємо, братці!»; «Хай живе місто Аероград, яке нам, більшовикам, належить побудувати на березі великого Ван-Лінового океану!»; «Хай живе місто Аероград, яке ми, більшовики, закладаємо сьогодні на березі Великого океану!» [2, 136, 153, 156, 160]. Особливість «Аерограду», що загальний ентузіазм і захоплення незмінно коригується тим, що це саме більшовики закладають і будують Аероград, ніби всі інші — лише статисти і сліпі виконавці. До речі, показовим у цьому сенсі є й те, що час від часу «народних» борців із ди-

версантами асоціюють, або вони самі себе асоціюють, із ГПУ.

Є в «Аерограді» також пояснення, чому мандри і мандрівні нариси стають невід'ємною прикметою міжвоєнного двадцятиріччя і чому кіноповість містить у собі теж елементи цього жанру. Символом швидкого і неодмінного пересування стає транспорт, за сучасною теорією — засоби комунікації, які пришвидшують, зокрема, обмін інформацією, безмежно «видовжуючи» органи чуття, руки і ноги людини. Про таке «всесилля» транспорту — так, і коней та власних ніг — як засобу осягнення величчя й багатств Далекого Сходу читаємо у спогадах Олександра Довженка: «Цілих чотири місяці я подорожував із своєю групою по країні, користуючись найрізноманітнішими транспортними засобами. Я їздив поїздом, пролітав над великим Амуром на гідроплані, за Ніколаєвськом-на-Амурі їздив у тайгу верхи, проплив пароплавом від гирла Амуру до Владивостока, заїжджав на Сахалін, спускався в сучанські вугільні шахти, пройшов кілометрів чотиреста партизанськими стежками в тайзі, Новий рік зустрічав у Комсомольську» [3, 113]. Загалом була охоплена територія за площею значно більша, ніж територія тодішньої України. Льотчик Володимир Глушак в «Аерограді» підсумовує загальну зорієнтованість на рух, переміщення: «Тепер все близько стало. Світ змінився, мамо» [2, 141].

У кіноповісті символом мандрів і долання великих просторів постають насамперед літаки (а також підводний човен, лижі, якими чукча долає тисячі кілометрів, ноги мисливців, які долають сотні кілометрів тайги, тощо). Невипадково на останніх сторінках кіноповісті як підтвердження системності та всебічності осягнення безмежних просторів «з гармонічним рокотом з'являються в небі важкі літаки. Вони летять повільно, тому що вони великі і рухаються високо. Летять трійками, дев'ятками, летять підрозділами повітряні ескадрильї. Їх розділяють на екрані написи:

камчатські, чукотські, командорські,
хабаровські, спаські, волочаєвські,
челябінські, свердловські, новосибірські,
обські, ленські, енісейські,
байкало-амурські, бурят-монгольські, уссу-
рійські,
дніпровські, волго-донські, сирдар'їнські,
ленінградські, московські, кийвські,
запорізькі» [2, 159].

Висновки. Кіноповість Олександра Довженка про пізнання й освоєння Далекого Сходу «Аероград» уписується в загальний контекст української «мандрівної» літератури

міжвоєнного двадцятиріччя, зокрема і про далекосхідні терени. Це стосується передусім прагнення до руху, освоєння нового, захоплення величчю, різноманітністю і красою автентичної природи, пафосу грандіозних перетворень (які насправді переважно не зрелізувалися ні в Біробіджані, ні в інших

регіонах Далекого Сходу), ентузіазму молоді. «Аероград» опинився майже на завершальному етапі переходу української «далекосхідної» літератури від зосередженості на проблемах етнічних українців, їх спільнот до повного їх ігнорування на користь загальних проблем нової «радянської» людини.

ДЖЕРЕЛА

1. Багмут І. Преріями та джунглями Біробіджану : нариси. — Харків; Одеса : Молодий більшовик, 1931. — 148 с.
2. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. — Т. 1 : кіноповісті, сценарії, дикторські тексти. — К. : Дніпро, 1983. — 439 с.
3. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. — Т. 4 : статті, виступи, лекції. — К. : Дніпро, 1984. — 351 с.
4. Зелений Кли́н (Український Далекий Схід) : енциклопедичний довідник / Укл. В.А. Черномаз. — Владивосток : Видавництво Далекоосхідного федерального університету, 2011. — 288 с.
5. Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 285 с.
6. Марьямов А. Довженко. — М. : Молодая гвардия, 1968. — 384 с. (Жизнь замечательных людей)
7. Недоля Л. Жовті брати (Крізь Хіну). — Х. : ДВУ, 1930. — 100 с.
8. Новиков А. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія / А. Новиков, Н. Троша, С. Максимчук-Макаренко . — Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. — 212 с.
9. Пічугін М. Ранок над Уссурі. — Х. : ДВОУ, Література і Мистецтво, 1932. — 128 с.
10. Плескачевський Л. Поїзд іде на Схід. — К. : Держполітвидав УРСР, 1940. — 64 с.
11. Райцин Е. По Біробіджану. — Х. : ДВОУ, Український робітник, 1933. — 88 с.
12. Семенчук І. Життєпис Олександра Довженка. — К. : Молодь, 1991. — 224 с.
13. Чернов Л. 125 день під тропіками. — Х. : ДВУ, 1928. — 139 с.

REFERENCES

1. Bahmut, I. (1931). Preriiamy ta dzhunhliamy Birobidzhanu: narysy [The Prairies and Jungles of Birobidzhan: Essays]. Kharkiv; Odesa: Molodyi bilshovyk, 148 p. (in Ukrainian).
2. Dovzhenko, O. (1983). Tvory: v 5-ty tomakh. T. 1: kinopovisti, stsenarii, dyktorski teksty [Works in 5 volumes, V. 1: Movie-essay, Scenarios, Speaker Texts]. Kyiv: Dnipro, 439 p. (in Ukrainian).
3. Dovzhenko, O. (1984). Tvory: v 5-ty tomakh. T. 4: statti, vystupy, lektsii [Works in 5 volumes, V. 4: Articles, Performances, Lectures]. Kyiv: Dnipro, 351 p. (in Ukrainian).
4. Zelenyi Klyn (Ukrainskyi Dalekyi Skhid): entsyklopedychnyi dovidnyk [Green Wedge (Ukrainian Far East): an encyclopaedic reference book]. (2011). Ukl. V. A. Chornomaz, Vladyvostok: Vydavnytstvo Dalekoskhidnoho federalnoho universytetu, 288 p. (in Ukrainian).
5. Marochko, V. (2006). Zacharovanyi Desnoiu: Istorychnyi Portret Oleksandra Dovzhenka [Bewitched by Desna: Historical Portrait of Oleksandr Dovzhenko]. Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 285 p. (in Ukrainian).
6. Maramov, A. (1968). Dovzhenko [Dovzhenko]. Moskva: Molodaia gvardiia, 384 p. (Zhyzn zamiechiatelnnykh liudiei) (in Russian).
7. Nedolia, L. (1930). Zhovti braty (Kriz Khinu) [Yellow Brothers (Through Khina)]. Kharkiv: DVU, 100 p. (in Ukrainian).
8. Novykov, A., Trosha, N., Maksymchuk-Makarenko, S. (2016). Literaturni priorytety Oleksandra Dovzhenka: monohrafiia [Literary Priorities of Oleksandr Dovzhenko: monograph]. Sumy: Vydavnytstvo Vinnychenka Mykoly Dmytrovycha, 212 p. (in Ukrainian).

9. Pichugin, M. (1932). *Ranok nad Ussuri* [Morning over Ussuri]. Kharkiv: DVOU, *Literatura i Mystetstvo*, 128 p. (in Ukrainian).
10. Pleskachevskyi, L. (1940). *Poizd ide na Skhid* [Train Goes East]. Kyiv: Derzhpolitvydav URSS, 64 p. (in Ukrainian).
11. Raitsyn, E. (1933). *Po Birobidzhanu* [Along Birobidzhan]. Kharkiv: DVOU, *Ukrainskyi robotnyk*, 88 p. (in Ukrainian).
12. Semenchuk, I. (1991). *Zhyttiepys Oleksandra Dovzhenka* [Biography of Oleksandr Dovzhenko]. Kyiv: Molod, 224 p. (in Ukrainian).
13. Chernov, L. (1928). *125 den pid tropikamy* [125 Days under the Tropics]. Kharkiv: DVU, 139 p. (in Ukrainian).

Mykola Vaskiv,

Doctor of Philology, Professor,
Professor of the Department of Journalism and New Media,
Institute of Journalism,
Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-3909-1213
myvaskiv@ukr.net

**THE FAR EAST, THE UKRAINIANS AND THE PATHOS
OF GRANDIOSE TRANSFORMATIONS IN THE FILM ESSAY “AEROGRAD”
BY OLEKSANDR DOVZHENKO**

The article analyses the film essay “Aerograd” (“Aerocity”) by Oleksandr Dovzhenko as a work that recreates the features of the Far East, its development, the existence of Ukrainians who compactly lived there on the territory of the so-called Green Wedge. The story line of the film is based on the traditional for that time detective-adventure collision of fighting the internal “enemies of the people”, who help the Japanese to overthrow the Soviet power in the Far East. The work mentions Far Eastern Ukrainians, their way of life and culture, however, Oleksandr Dovzhenko emphasizes on the predominance of ideological, international intentions over national ones. “Aerograd” is overflowing with the pathos of grandiose economic transformations in the Far East, the full development of this region, the boundless faith in its happy future. Film story line is marked by the dynamics of changes, the movement of characters and action, movement of characters in the great distance at that time. “Aerograd” fits into the broad context of Ukrainian wandering essays and works of art of the interwar twentieth century (1919–1939) about the Far East and Far Eastern Ukrainians (“125 Days under the Tropics” by L. Chernov, “Yellow Brothers (Through Khina)” by L. Nedolia, “Morning over Ussuri” by M. Pichugin, “On Prairies and Jungles of Birobidzhan” by I. Bahmut, “On Birobidzhan” by E. Raitsyn, “The Train Goes East” by L. Pleskachevsky). Each of these works is given a brief description, as well as works about the terrains of compact residence of Ukrainians outside their native land.

Key words: Far East, two interwar decades, film essay, travel writings, official ideology.

Васильєв Євгеній Михайлович,

завідувач кафедри теорії та історії світової літератури
Рівненського державного гуманітарного університету,
м. Рівне, Україна,
доктор філологічних наук, доцент

ORCID iD 0000-0002-1407-2721
eugeneparadox1971@gmail.com

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.3

ЖАНРОВІ ПОШУКИ У П'ЄСАХ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ПРО ГІБРИДНУ ВІЙНУ

У статті розглядаються актуальні п'єси українських драматургів, створені упродовж 2014–2019 років і присвячені гібридній війні. Основну увагу приділено жанровій специфіці цих драматичних творів. Вивчено жанрові модифікації архаїчних жанрів, притаманних вітчизняній театральній традиції (вертеп, містерія), у п'єсах «Вертеп — 2015» Надії Марчук і «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» Неда Нежданого. Проаналізовано функціонування документальної та епічної драми («Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука, «Люди й кіборги» Олени Пономаревої та Даріо Фертіліо). Висвітлені актуальні монодрами Неда Нежданого «Кицька на спогад про темін» і «ОТВЕТКА@UA» та інтермедіальний характер жанрових трансформацій драми Ігоря Юзюка «До-дієз шостої октави».

Ключові слова: драматургія, жанр, жанрові модифікації, документальна драма, епізація, ліризація, монодрама, інтермедіальність.

Актуальність теми дослідження.

Сучасна українська драматургія надзвичайно оперативно відгукується на соціально-політичні події сьогодення. На жаль, цього не можна сказати про сучасний український театр: актуальній вітчизняній драмі вкрай важко пробитись на сцені, а особливо державних театрів, які віддають перевагу українській репертуарній класиці (від «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка до «Фараонів» Коломійця) або відверто розважальній зарубіжній драматургії (на кшталт «спальних фарсів» Рея Куні).

Мета дослідження — аналіз жанрових модифікацій і трансформацій сучасних українських п'єс, присвячених нинішній гібридній війні.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше досліджено жанрову специфіку і жанрову динаміку українських драматичних творів 2014–2019 років, які присвячено гібридній війні.

Виклад основного матеріалу. Трагічні події Революції Гідності та гібридної війни знайшли своє відображення у різноманітних за стилістикою та жанровими параметрами драматичних творах. Найяскравіші з них увійшли

до двох недавніх антологій, що були підготовлені та видані завдяки зусиллям відділу драматургічних проєктів Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Перша з них, «Майдан. До і після. Антологія актуальної драми» (2016) [2], увірала 9 п'єс авторів різних генерацій (Ярослав Верещак, Надія Симчич, Олег Миколайчук, Неда Нежданна, Олександр Вітер, Дмитро Терновий та ін.). Зовсім свіжа друга антологія «Лабіринт із криги та вогню» (2019) [1] також складається із 9 п'єс (три з них входили і до попередньої антології), які є рефлексіями новітньої історії України.

Прикметно, що обидві збірки мають аналогічну структуру — вони складаються із трьох частин: «Предтеча», «Майдан» і «Війна» у першій та «Революція гідності», «На межі» та «Війна, якої не було» у другій. В обох випадках укладачі (Неда Неждана та Олег Миколайчук) вичленовують три основні тематичні концепти сучасних драм, присвячених передчуттю, осмисленню та переживанню революційних та подальших воєнних подій. Саме тексти про гібридну війну, які увійшли до двох антологій, і є предметом нашого аналізу. Він буде присвячений передусім жанровим пошукам україн-

ських драматургів, які взяли за відображення трагічної актуальної проблематики.

Для драм, створених упродовж 2014–2019 років і об'єднаних темою сьогочасної війни, характерним є надзвичайно широка жанрова палітра, звернення до різноманітних жанрових трансформацій та модифікацій. Вже самі оригінальні авторські жанрові номінації являють собою важливі жанрові маркери, є яскравим свідченням жанротвірної динаміки, характерної для сучасного драматичного мистецтва. Найчастіше авторські жанрові визначення містять *підзаголовки* драматичних творів (вони наявні у переважній більшості аналізованих п'єс). Проте їх також містять і *заголовки* драматичних творів, і такі *елементи заголовково-фінального комплексу драматичного тексту*, як епіграф, передмова, ремарки, післямова, і *авторські коментарі* (висловлювання про жанрову природу й специфіку драм).

Надія Марчук назвала свою драму «Вертеп — 2015», наблизив тим самим її жанр до українського вертепу. Текст п'єси (повністю віршований) справді розпочинається за канонами традиційного вертепу. У зоряну Різдвяну ніч старий пастух із маленьким пастушком зустрічають двох солдатів Ірода, які виконують царський наказ («*дітей до років двох нам треба вбити*»). Згодом з'являється твоє волхвів, які повідомляють про те, що «*новий Цар вже сяє променисто*». Проте вже у наступній картині давній хронотоп змінює сучасний. Замість евангельських часів перед глядачем постає сучасна Україна. Спочатку на сцені сільська українська дівчинка, що колядує, і хлопчик — біженець із Донбасу, чий батько воює проти України; згодом — поле бою на Сході, на якому зустрілись Український солдат і поранений Сепаратист, батько того самого хлопчика. Потому знову постає українське село, на тлі якого з'являються і сходяться у суперечці чорти та ангели, а також Путін-цар, який є модифікацією традиційного Ірода і чії репліки та монологи насичені сучасними політичними реаліями:

*Я не уйду! Земли мне мало, денежек и славы!
Без Украины нет Империи, увы,
Хотя, вообще-то, нет такой страны,
А есть Окраина! Она моя по праву* [2, 219].

Проте імперські амбіції Царя руйнуються під впливом згуртованого українського народу та алегоричного персонажа Смерті, від якої тікає і Війна (ще один алегоричний персонаж), а згодом і сам Цар. Завершується «Вертеп — 2015» тріумфом сил добра: Ангели, Волхви, Богородиця («*Іде Божа Матір по Україні*»),

які проголошують перемогу українців. Це маркує і фінальний вихід ще одного традиційного вертепного персонажа — Міхоноші. Проте Надія Марчук вкотре нагадує глядачам про модифіковані хронотоп і сам жанр:

*Я щойно із фронту — волонтер-міхоноша!
Хай діти співають, а ми допоможем,
Солдатам, що мерзнуть, що гинуть
від ран...
Святий Україні, що нині — мов Храм...* [2, 224]

Фінальна авторська ремарка «*Волонтер-міхоноша йде в зал збирати кошти на російсько-українську війну 2014 року*» є своєрідною квінтесенцією перетворень традиційного жанру в сучасних умовах і до того ж являє собою віддзеркалення вже історичного волонтерського руху початку гібридної війни.

Слід зауважити, що актуальна українська драма неодноразово звертається до модифікацій архаїчних жанрів драматургії, насамперед значущих для української культурної традиції. Так, п'єса «*Maidan Inferno, або Потойбіч пекла*» Неди Нежданої має жанровий підзаголовок «*вулична містерія*». Її часопростором є події української Революції Гідності 2013–2014 рр., а персонажами — її учасники, пересічні українці: альпініст Орест і студентка Ангеліна (Аня), охоронець Степаніч і медсестра Зоя, музикант Любомир (Люб), журналістка Марго і семінарист Пафнутій (Ярослав). Проте драматург структурно і символічно зближує цю актуальну драму, що написана за гарячими слідами київських подій, із жанром середньовічної містерії. Недаремно після списку дійових осіб міститься авторський коментар: «*У п'єсі кілька світів: звичайний, світ нападників (тіні, силуети, відео, світло — на розсуд режисера), світ монологів і світ фейсбуку — тут грають усі герої у змінних масках*» [2, 143]. Ця особливість драматичного тексту вже акцентує спорідненість зі структурою багаточислової містеріальної світобудови.

Сама ж структура п'єси також корелює зі структурою давньої містерії. Вона складається із таких структурних підрозділів, як Пролог, Інтермедія, Епілог, що дублюють частини містерії, а також поіменовані. При цьому в усіх номінаціях артикулюється топос пекла, що водночас складає своєрідну хроніку Майдану:

- Пролог. Пекельне причастя (присвячений ночі, коли «Беркут» здійснив кривавий напад на студентів і розлучив героїв — Ореста й Ангеліну).

- Інтермедія 1. Межі пекла (рефлексії дійових осіб щодо Майдану та протистояння із владою).

- Інтермедія 2. Пам'ятник на пам'ять про пекло (повалений пам'ятник Леніну провокує на роздуми про тиранів минулого та трагічну історію України і ХХ століття).

- Інтермедія 3. Холодне пекло (діалоги та дії учасників Майдану на барикадах у морозний день).

- Інтермедія 4. Гаряче пекло (лютневе протистояння, яке призводить до поранення в око Пафнутія, що перед цим приймав сповідь у Степанича).

- Інтермедія 5. Палаюче пекло (бій між учасниками Майдану та їх супротивниками, що завершується загибеллю Степанича від кулі снайпера).

- Епілог 1. Повернення у світ (довгоочікувана зустріч у лікарні Ореста, що вийшов із коми після побиття беркутівцями, й Ангеліни).

- Епілог 2. Повернення у пекло (імпровізований меморіал за загиблими героями Небесної Сотні, що влаштовують персонажі, завершення Революції Гідності і початок анексії Криму після трьох днів миру).

В п'єсі Неда Нежданого є й такі оригінальні частини, як Монологи і Фейсбук (їх у творі по п'ять, як й інтермедій). Монологи промовляють після усіх інтермедій протагоністи драми — Ангеліна та Орест. П'ять епізодів, озаглавлених «Фейсбук», передують інтермедіям і корелюють із багатоголосним і деперсоналізованим Хором. Наприклад, Фейсбук 1 змальовує народження руху Автомайдану, а трагічний Фейсбук 4 є своєрідним френосом, плачем за загиблими на Майдані. Ці оригінальні частини наче модернізують структурні підрозділи архаїчної містерії, а також є своєрідними варіаціями чергування античної строфи й антистрофи у трагічних хорових партіях.

Деякі з п'єс про гібридну війну знаходяться на іншому, сказати б, протилежному жанровому полюсі, ніж драми, що є жанровими модифікаціями архаїчних жанрів. Вони тяжіють до жанру, а точніше метажанру *документальної драми*. Це маркують і їх жанрові підзаголовки: «Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука має авторську жанрову номінацію «майже документальна драма», драма Олени Пономаревої та Даріо Фертиліо «Люди й кіборги» «документальна епічна драма». Обидва твори відображають сучасну літературну тенденцію — оперативно відобразити актуальні події, не вигадуючи (на це у митця просто немає часу в шаленому темпоритмі геополітичних подій та змін), а користуючись документальною фактичною базою. Як свідчить автор «Каштана і Конвалії», «у творі використані документальні матеріали та свідчення». Звідси — оригінальні

жанротвірні прийоми, що їх послідовно застосовує Олег Миколайчук: наприклад, квазідокументальні композиційні форми, як «щоденник ненародженої дитини», «монолог із мішком на голові», залаштункові голоси та монологи («голос Галини») тощо. До того ж драматург прагне документальної точності у позначенні часу й місця дії кожної яви («Хрещатик. Травень 2014 року», «Луганщина. Місто Щастя. Червень 2014 року», «Місто Горлівка. Січень 2015 року», «Госпіталь в Ірпіні. Червень 2015 року», «Маріуполь, листопад 2015 року» тощо).

«Люди й кіборги» також мають своєрідні жанротвірні засоби. Якщо вищезрозглянута «Каштан і Конвалія», що належить професійному драматургу Олегові Миколайчуку, автору численних п'єс із різноманітними жанрами, поряд із документальною основою має театральний характер, стрімку динаміку, сценічність, то дебютна драма Пономаревої та Фертиліо побудована на іншій, сказати б, постдраматичній та атеатральній основі. Вона являє собою не лише «документальну епічну драму», як досить точно сигналізує авторський підзаголовок, а й «документальну театралізовану оповідь». Остання жанрова номінація також належить авторам і завершує заголовково-фінальний комплекс твору.

Власне традиційна драматична дія у тексті відсутня. Уздовж сцени із гігантографією руїн Донецького аеропорту розставлено три пюпітри. За середнім постійно знаходиться Пані в чорному. Вона стоїть нерухомо упродовж всієї дії і виконує функцію статичної епічної героїні, наратора, що повідомляє глядачам актуальну інформацію (про групу українських бійців, які від серпня 2014 по січень 2015 року захищали оточений ворогом Донецький аеропорт і від самих обложників отримали назву кіборгів), вибудовує історичні та літературні паралелі з Другою та Першою світовими війнами (напад Росії на Україну в 2014 році зіставляється з нападом Гітлера на Польщу в 1939; сучасні події на Донбасі наштовхують на згадку про події сторічної давнини, коли «*поет війни Гійом Аполлінер писав з фронту вірші та листи кохання до такої собі Мадлен Паже*»). Вона ж вступає в діалог із дійовими особами, які час від часу з'являються на сцені за правим і лівим пюпітрами. Це завжди безіменні, але впізнавані персонажі, адже вони є учасниками або жертвами гібридної війни. Серед них можна виділити кілька груп.

1. Українські герої та прості українці: самі кіборги, медсестра, волонтерка, охоронець кіборгів.
2. Росіяни, які підтримують Україну (російський професор, в якому вгадується Андрій

Зубов, російський журналіст, що є точним портретом Костянтина Гольденцевейга, котрий 2015 року свідомо звільнився з пропагандистського телеканалу, російська маніфестантка, яка виходить на мітинг у підтримку України на площі в Москві).

3. Росіяни та проросійські сили, що розв'язують або підтримують російську агресію (сам президент Путін, Нацбол, що воює під командуванням Стрелкова і отримує кайф від брудної війни, проректор Інституту міжнародних відносин, який звільняє професора Зубова і виправдовує це; телеведуча, яка закликає з екрану росіян їхати на відпочинок у Крим та розповідає про «безвідповідальні дії» Михайла Аншахова, який назвав Крим окупованою територією, за що йому тепер загрожує до п'яти років позбавлення волі).
4. Іноземні громадяни, що так чи інакше виявились пов'язаними з гібридною війною (Італійський бізнесмен, який як «представник вільного підприємництва» потерпає від економічних санкцій щодо Росії; Європейський історик, що, побоюючись нової війни Європи з Росією та проводячи історичні паралелі, закликає не підтримувати й озброювати Україну, а «протягнути руку Росії»; Голландська мати, чий син та його дівчина загинули на борту літака рейсу МН 17 Малайзійських авіаліній, збитого російськими військовими на Донбасі).

Велику структуротвірну, зокрема жанротвірну, роль у драмі «Люди й кіборги» відіграє поезія. Як засвідчує вступна авторська ремарка, «в Оповіді використано вірші поетів війни Бориса Гуменюка, Сергія Жадана, Романа Семисала, Євгена Семеніва». Поезії звучать упродовж дії драми вісім разів, ще тричі — наче відлуння, повторюються фрагменти з них. В усіх випадках вірші звучать не зі сцени, а за нею: за авторським задумом, їх виконує голос поза сценою. Лише в останньому епізоді навколо Пані в чорному стають інші дійові особи й, тримаючись за руки, декламують поетичні рядки Романа Семисала, які перегукуються з назвою «Люди й кіборги» та містять квінтесенцію всього драматичного твору:

*Це мій вирок і вибір:
Я не покину борт;
Я не людина, я — кіборг
За мною — аеропорт <...>
Навіть, роздертий на скиби,
Я не віддам Донбас.
Звати мене кіборг;
Але я один із вас [1, 356–357].*

Подібне поєднання епічної, відстороненої, антитеатральної оповіді з проникливою сучасною лірикою українських «поетів війни» призводить до того, що потужні процеси епізації та ліризації драми, які в цілому можна виокремити серед особливостей сучасної драматургії, являють собою «зустрічні течії». Особливості нинішньої жанрової динаміки полягають в тому, що епізація та ліризація діють не в окремих текстах, як це траплялось, скажімо, у творах кінця XIX — першої половини XX ст. Тепер епізація та ліризація нерідко відбуваються у межах однієї п'єси. Це яскраво доводять драматичні твори останніх років, скажімо, зразки сучасної української біографічної драми (Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Неда Неждана, Олег Миколайчук, Анна Багряна, Тетяна Іващенко та ін.).

Отже, можна констатувати, що й актуальна драматургія на межі XX — XXI століть відрізняється від драматургії більш ранніх епох тим, що в структурі драматичного тексту на різних його рівнях відбувається не лише взаємодія та взаємопроникнення елементів драматичного та епічного (епічна драма) або ж драматичного та ліричного (лірична драма). У сучасній драмі, в межах одного тексту, міжродова дифузія епічного, ліричного та драматичного відбувається, сказати б, тотально і неподільно. Як наслідок, створюється новий специфічний жанровий тип — *ліро-епічної драми*.

Одним із найбільш освоєваних жанрів у драматургії про гібридну війну є *монодрама*. Так, до її можливостей звертається Неда Неждана, яка і раніше створювала п'єси у цьому ж жанрі («Мільйон парашутиків» та «Голос тихої безодні»). Монодрамами є її «Кицька на спогад про темін» та «ОТВЕТКА@UA», які мають відповідні жанрові визначення: «прощальний монолог Донбасу» та «Монобомба». Перша з них пов'язана з темою біженців та війною на Донбасі. Поштовхом до написання «Кицьки на спогад про темін», зауважує сама драматургиня, «стали документальні історії, зокрема історія жінки, яка побувала в полоні російських бойовиків. Із іншого боку — бачила, що з українськими воїнами, які відступали після підписання Мінських угод, йшло багато тварин (покинутих котів і собак). На цьому побудована моя п'єса. Людське починається зі ставлення до тварин, природи. Героїня залишилася на окупованій території через кішку, яка народила кошенят. Після полону і втечі вона намагається продати цих трьох кошенят (біле, сіре і чорне), це все, що лишилося з її дому, статків, минулого життя. І це образ тих етапів війни, які вона пережила» [3].

П'єса є пристрасним, відвертим, надзвичайно емоційним монологом героїні, яка пройшла крізь підвал і знуцання, підлість і зраду. Жінка втратила майно, дім, але не втратила гідності. І Донбас в її пам'яті має смак та запах кавунів із абрикосами, але сьогодні ця земля має інших запах — запеченої крові.

Монодрама «OTVETKA@UA» має посвяту «Василію Сліпаку з позивним «Міф». Неда Неждана зрозуміла, що має написати п'єсу після загибелі на війні цього талановитого оперного співака [4]. Героїня твору — жінка невизначеного віку (за ремаркою, 20–40 років), яка розгортає свій монолог як відповідь на лист своїй подружці, яка мешкає в Росії і запрошує на своє весілля. У ньому постають її гіркі думки й оголені емоції про гібридну війну, що йде не за території, а за мозок («кібератаки, фейкові новини, фабриковані терористи, підтасовка виборів»), а разом із нею про «гібридні поняття» (братні народи і дружба) та «гібридний час» із мільйонами біженців та тисячами вбитих та поранених. Виявляється, героїня кохала митця, співака, який добровільно пішов на війну: *«Знаєш, Він не був військовим, Він співак, і його не призивали, як інших... Сам пішов. Якось його запитали, от як так, що Він, митець, і взяв у руки зброю? А Він відповів, що у митців часто є велике відчуття справедливості»* [1, 402]. Цей образ безперечно нав'язаний долею Василя Сліпака.

Після загибелі свого коханого вагітна від нього героїня відчуває цілковитий морок і порожнечу. Вона хоче заповнити їх і вдається до різних засобів: музика і карате, вінчання із померлим нареченим, помста вбивцеві, що, за її переконанням, є нареченим подруги. Проте все це не приносить бажаного зцілення (*«Ти думаєш, мені стало легше від цієї «ответки»? Можливо. Тепер я знаю, що є справедливість... І є сенс жити, а не вбивати... Але мені не стало легко... Тільки холодно... Я почувалась морозною пустелею, в якій зачайлися танки під брезентом... Але я не хочу стріляти! Боже! Може, це твоя «ответка», але не моя!.. Бо я не маю від того радості! Хіба що трохи спокою...»* [1, 423]). Героїня приходить до усвідомлення того, що справжньою «ответкою» є її поки не народжена дитина: *«Я більше не відчуваю провини, я маю свою «ответку». Коли смерть так близько, головне — душа... Мені більше не потрібна схованка для скарбів. Бо єдиний скарб, який маю, у мені...»* [1, 424].

В українських драмах про гібридну війну також використовуються і традиційні жанрові форми, більш звичні драматичні конструкції. Ігор Юзюк дав оригінальний жанровий

підзаголовок «драматичні картини в жанрі "musique concrete" на 2 дії» своїй п'єсі «До-дієз шостої октави». Як і в монодрамі Неди Нежданої «OTVETKA@UA», в центрі твору — доля талановитого музиканта. Це 25-річний Андрій з позивним «Піаніст», який після ворожого полону і поранення повернувся додому, у невеличке українське місто. Він вижив у полоні завдяки музиці — командир сепаратистів «Меломан» виявився її шанувальником. Війна надломила Андрія. Він не може інтегруватися у мирне життя, бажає повернутись до своїх побратимів у зону АТО. Андрій не вірить більше в музику — його віра тільки в силу зброї. Сестра Оксана, спільно з донецьким біженцем Малиною, планують контрабанду товарів в зону АТО, але їх затримують при пересіченні лінії зіткнення. Андрій звинувачує сестру в зраді, а в Малині впізнає ненависного «Меломана». Після розправи з ним за допомогою Оксани він сідає за піаніно і грає «Місячну сонату» Людвіга Ван Бетховена.

Цікаво зазначити, що друкований варіант п'єси Ігоря Юзюка дещо відрізняється від авторського, зокрема розміщеного на сайті «Світ драми» [5]. Розбіжності є і в назві, і в авторському жанровому визначенні, і в його тлумаченні. Електронний варіант має назву «Війна», а у підзаголовку «Драматичні картини на 2 дії (з фільмом та музикою в жанрі musique concrete)» міститься інтермедіальний зв'язок не лише з музичним мистецтвом, але й кінематографом. Показово, що у тексті міститься авторське пояснення обох взаємозв'язків. У початковій ремарці є відсутня у друкованій версії примітка: «MUSIQUE CONCRETE — жанр академічної електронної музики, в основі якої лежить не мелодійна думка, а сукупність природних шумів і звуків, записаних заздалегідь, і в ряді випадків підданих різним перетворенням (обробка фільтрами, спотворення, зміна швидкості)». І. Юзюк тлумачить також і кінематографічну складову свого драматичного тексту, даючи точні вказівки на фрагменти з кінострічки видатного кінодокументаліста Дзиги Вертова:

«Пролог. Симфонія Донбасу

Демонструються уривки із кінофільму «Ентузіазм. Симфонія Донбасу» Дзиги Вертова (1930 р.) з музикою в жанрі musique concrete.

(Шукати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=PXZI4_icmz8)

СИМФОНІЯ ДОНБАСУ. ВІДКРИТИ

Частина 1. Allegro con brio. «Мы наш, мы новый мир построим...»

- (відрізки в часовому вимірі: з 0.02 — 0.18 хв; з 14.04 до 15.37 хв)
- Частина 2. *Andante con moto*. «Ми не раби — раби не ми»
(відрізок в часовому вимірі з 28.41 до 30.54 хв)
- Частина 3. *Scherzo*. «Духовні скрепи»
(відрізок в часовому вимірі з 6.18 до 7.50 хв)
- Частина 4. *Allegretto*. «Донбас іде в наступ»
(відрізок в часовому вимірі з 33.38 до 35.49 хв)

Відеоряд може бути використаний режисером по ходу вистави на свій розсуд» [5].

Таким чином, в авторській версії твору наявний не лише більш широкий літературно-музично-кінематографічний інтермедіальний діапазон та міжчасовий перегук різних хронотопів: сучасного та історичного Донбасу,

але й присутня чергова спроба представника сучасної актуальної драматургії надати подіям твору документального контексту.

Висновки. Отже, українські драматурги, звертаючись у своїй творчості до трагічних подій гібридної війни 2014–2019 років, апелюють до найрізноманітніших жанрових форм, вдаючись до трансформацій існуючих жанрів (драматичні картини, монодрама), до модифікацій жанрів традиційних та архаїчних (вертеп, містерія), до можливостей документального театру, до тотальної епізації та ліризації драматичного тексту, до інтертекстуальних та інтермедіальних (музика, кінематограф) діалогів. Це засвідчує як плідність жанрових пошуків представників вітчизняної драматургії в їх естетичних відповідях на геополітичні виклики часу, так і невіддільність української драми від загального європейського та світового актуального театрального контексту.

ДЖЕРЕЛА

1. Лабіринт із криги та вогню. Антологія актуальної драми. Київ: Смолоскип, 2019. — 432 с.
2. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / упор. Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса. — Київ, 2016. — 256 с.
3. Неждана Н. «Пишу про те, що болить і хвилює» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovoprosvity.org/2017/05/19/neda-nezhdana-pyshu-pro-te-scho-bolyt-i-hvylyuje/>
4. Овчаренко Е. Щоб вижити, потрібна «ответка»? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovoprosvity.org/2019/02/28/schob-vyzhyty-potribna-otvjetka/>
5. Юзюк І. Війна [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.dramaworld.online/vijna>

REFERENCES

1. Labirynt iz kryhy ta vohniu [The Labyrinth of Ice and Fire]. (2019). *Antolohiia aktualnoi dramy*, Kyiv: Smoloskyp (in Ukrainian).
2. Maidan. Do i pislia [Maidan. Before and After]. (2016). *Antolohiia aktualnoi dramy*, Kyiv: Svit znan (in Ukrainian).
3. Nezhdana, N: «Pyshu pro te, shcho bolyt i khvyliuie» [I Write about What Hurts and Worries] (in Ukrainian). <http://slovoprosvity.org/2017/05/19/neda-nezhdana-pyshu-pro-te-scho-bolyt-i-hvylyuje/>
4. Ovcharenko, E. Shchob vyzhyty, potribna «otvietka»? [To Survive, You Need “otvetka”?] (in Ukrainian). <http://slovoprosvity.org/2019/02/28/schob-vyzhyty-potribna-otvjetka/>
5. Yuziuk, I. Viina [The War]. (in Ukrainian). <https://www.dramaworld.online/vijna>

Yevhenii Vasyliev,

Doctor of Science (Philology), Professor,
Head of the Department of Theory and History of World Literature,
Rivne State University of Humanities
Rivne, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-1407-2721
eugeneparadox1971@gmail.com

GENRE SEARCHES IN UKRAINIAN PLAYWRIGHTS' PLAYS ABOUT HYBRID WAR

The tragic events of the Revolution of Dignity and the hybrid war have been reflected in various stylistics and genre parameters of dramatic works. The brightest of them were included in two recent anthologies, which were prepared and published thanks to the efforts of the Department of Drama Projects of the National Center for the Performing Arts named after Les Kurbas. The first of them, "Maidan. Before and After. Anthology of the Actual Drama" (2016), has absorbed 9 plays by the authors of different generations (Yaroslav Vereshchak, Nadiia Symchich, Oleg Mykolaychuk, Neda Nezhdana, Oleksandr Viter, Dmytro Ternovyi, etc.). The completely new second anthology "The Labyrinth of Ice and Fire" (2019) also consists of 9 plays (three of which are also part of the previous anthology), which are the reflections of the modern history of Ukraine. The texts about the hybrid war, which are included in two anthologies, are the subject of our analysis. The focus is on the genre specificity of these drama works. The genre modifications of archaic genres inherent in the Ukrainian theatrical tradition (vertep, mystery) are studied in the plays "Vertep-2015" by Nadiia Marchuk and "Maidan Inferno, or On the Other Side of Hell" by Neda Nezhdana. The functioning of the documentary and epic drama ("The Chestnut and the Lily of the Valley" by Oleg Mykolaychuk, "The People and Cyborgs" by Olena Ponomareva and Dario Fertilio) is analysed. The processes of episation and lyricization are considered. The peculiarities of intergeneric diffusion and the creation of a specific genre type — lyrico-epic drama are analysed. The actual monodramas of Neda Nezhdana "The Cat in Memory of the Darkness" and "OTVETKA@ UA" are highlighted, as well as the intermedial character of the genre transformations of Igor Yuziuk's drama "C-sharp Sixth Octave".

Key words: dramaturgy, genre, genre modifications, documentary drama, epization, lyricization, monodrama, intermediality.

Головченко Ніна Іванівна,

провідний науковий співробітник Інституту педагогіки НАПНУ,
м. Київ, Україна,
кандидат педагогічних наук, доцент

ORCID iD: 0000-0003-1811-8085

golovchenko-nina@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.4

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПРО ЄВРОМАЙДАН ТА АНТИТЕРОРИСТИЧНУ ОПЕРАЦІЮ (АТО)

Статтю присвячено проблемі жанрово-стильових модифікацій сучасної української документальної літератури про Євромайдан (2013–2014) та збройну агресію Російської Федерації проти України (2014–2020). На прикладі книги «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» (2014, автор проєкту О. Забужко, упорядник Т. Терен) досліджено зміст і форму жанру колективного літопису (літопису самовидців). Відзначено, що дописи 150 авторів, розміщені на різних інтернет-ресурсах і дібрані до книги, структуровані за логікою розвитку класичного сюжету. У текстах представлено розлогий спектр образів учасників Євромайдану. Опис подій увиразнено оригінальними художніми засобами та яскравими емоціями. Збірка есеїв «Точка нуль» Артема Чеха представляє наратив письменника, що брав участь в АТО 2015–2016 рр. Це «автопортрет митця», у якому автор здійснює об'єктивний аналіз власних суб'єктивних переживань війни. Обидві книги постають як своєрідний об'єктивний художньо-емоційний документ епохи.

Ключові слова: сучасна українська література, документальна література, література non-fiction, жанрово-стильові модифікації, літопис самовидців, есей.

Актуальність дослідження. Термін «документальна література» донині не має вичерпного тлумачення в українських довідкових виданнях. Один із варіантів визначення поняття Ю. Ковалівим (документальна література — «...художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нарис, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел. Вони різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріюшів, щоденників, мемуарів способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу. При цьому визначальний принцип достовірності нарації пов'язаний з емоційним вчуванням у текст» [8, 294]) піддається критиці, доповнюється, модернізується. Адже вивчення літератури non-fiction, «другу хвилю розквіту» якої «спостерігаємо на межі XX–XXI ст.» [2, 58]

провадиться українськими науковцями доволі активно.

Жанрово-стильові модифікації документальної літератури досліджують І. Акіншина, М. Варикаша, Г. Грегуль, Н. Ігнатів, Б. Мельничук, І. Василенко, В. Галич, Н. Ігнатів, О. Колінько, М. Коцюбинська, Г. Сиваченко, Д. Стус, Н. Колошук та ін. Науковці відзначають, що розвиток книжкового ринку України, авторитетність видань, здійснених на основі відкриття архівних документів, розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, що уможливають широкий доступ до джерел інформації, обумовлюють популярність літератури non-fiction.

М. Варикаша розмірковує над тим, «які жанри належать до цієї літератури, а також в чому полягає сутність і трансформація категорій художності і правдивості в літературі non-fiction та яке співвідношення цих категорій» [2, 59], розглядає гендерний дискурс на прикладі щоденників і пропонує свій варіант тлумачення

терміна: «...література non-fiction — це різновид літератури, яка перебуває на межі художності і документальності. Основними жанрами non-fiction є щоденник, автобіографія, біографія, мемуари, сповідь, листи тощо» [2, 65]. Водночас дослідниця наголошує на тому, що лише читач може назвати подібний текст документальним, «або ж визнати наявність у творі поетичності й естетичності та перехилити чашу ваг у бік художності» [2, 65].

Н. Колошук досліджує специфіку і жанри української табірної прози в порівнянні з подібною російською, білоруською та польською літературою ХХ ст. Табірна література щодо офіційних соцреалістичних творів, як твердить науковиця, «становила андеграундну течію літературного процесу» ХХ ст. Найбільшу цінність справжнього, неімітованого табірної горору складає потужний вплив на читача, який дізнається болісну правду про радянські табори для репресованих осіб і у якого ці тексти викликають особливу довіру [6]. Н. Колошук так само наголошує на тому, що методичні підходи до вивчення документальної літератури повинні «враховувати не лише критерії достовірності матеріалу та яскравість вираженої авторської суб'єктивності, а й цілу систему ідейно-поетикальних характеристик», а також читацьку рецепцію [5, 221].

О. Колінько з-поміж декількох функцій документальної літератури (інформаційної, гносеологічної, аналітичної, психологічної) виділяє й естетичну та наголошує, що «література non-fiction знаходиться у динамічному розвитку, відкрита для трансформацій, оновлень і перебудов, має досить рухомі межі та своєрідну специфіку у стильовому оформленні та взаємодії з іншими жанрами» [4, 76].

Таким чином, як твердять науковці, українська документальна література (література non-fiction) на початку ХХІ ст. переживає бурхливий розвиток і потребує аналітичних студій щодо її змісту та форми.

Метою статті є дослідження жанрово-стильових модифікацій сучасної української документальної літератури на прикладі книг, що присвячені подіям Євромайдану (2013–2014) й Антитерористичній операції на сході України (АТО, 2014–2018) 2015–2016 рр: «Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву» (2014, автор проекту О. Забужко, укладач Т. Терен) і «Точка нуль» (2017) Артема Чеха.

Виклад основного матеріалу. У назві книги «Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву» [9] є алюзія до відомої історичної пам'ятки — «Літопису самовидця» VII ст., козацького літопису староукраїнською

мовою, одного з фундаментальних джерел з історії Східної Європи, зокрема періоду Хмельниччини і Руїни в Україні, написаного одним автором, очевидцем подій, вихідцем зі старшини Війська Запорозького. Загалом літопис — «найдавніший синкретичний жанр історично-мемуарної прози, в якому у хронологічному порядку, порічно записували події, а також фрагменти теології, міфів, житій святих, легенд, дружинного епосу, ораторсько-повчальної прози, воляцької повісті тощо. За структурою Л. нагадував різножанровий, різностильовий колаж; є пам'яткою писемності киеворуського періоду, аналогічною давньоримським анналам» [8, 579]. Саме таким синкретичним та різностильовим колажем і є книга «Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву». На відміну від давнього літопису самовидця, ця книга скомпонована з дописів багатьох авторів і позиціонується як літопис самовидців.

Чому жанр літопису самовидців (колективного літопису) видався укладачам книги «Літопис самовидців...» найбільш виправданим? Тому що з давніх часів існує традиція інтерпретації історичних фактів відповідно до державницької ідеї чи ідеї героїзації чергового короля. Наприклад, згідно з життєписом Карла Великого (IX ст. н. е.), французькі війська пішли через Піреней на іспанські землі на запрошення арабського володаря Ібн-аль-арабі через обіцянку великої здобичі за допомогу в міжусобній війні мусульманських (мавританських) правителів. Обіцяна нагорода — пограбування міста невірних Сарагоса. Проте Сарагосу французи не завоювали і пограбували місто басків (християн!) Помпелуну. А в «Пісні про Роланда» читаємо, що французький ар'єргард короля Карла було знищено не басками-християнами із Помпелуни, які помстилися єдиновірцям за пограбоване місто, а невірними маврами у боротьбі за любу Францію, за короля, за християнську віру...

Саме з метою збереження історичної правди, з метою застереження від чергової спроби квазіісторичної інтерпретації новітньої історії України алгоритм Євромайдану 2013–2014 рр. відтворено за записами самих українців, учасників і сучасників події. Як наголошує у передмові О. Забужко: «...Ми вчимося по ходу дії того, на що іншим націям пішли століття. В тому числі — говорити про себе самим: без сторонніх підказок, ні на кого не озираючись...» [9, 7]

Літопис Євромайдану укладено 150-ма авторами, тексти яких на Facebook чи інших *інтернет*-джерелах мали понад 500 «лайків» чи «репостів». Книга-проект О. Забужко —

це об'єктивний реалізм, багатоголоса картина буремної України періоду Євромайдану (2013–2014 рр), створена авторами-патріотами, самовидцями та учасниками подій із Києва, Луцька, Одеси, Луганська та інших міст України.

Укладач книги Т. Терен у передньому слові визначила цілі і завдання проєкту: мета — «побачити сутнісне», коли «намагаєшся зібрати із клаптиків не хронологічну, а емоційну канву пережитих місяців», «відшукати найправдивіше, найщемкіші сповіді, одкровення, осмислення, переживання дев'яти місяців нашого спротиву»; джерело — соціальні мережі в інтернет; жанри — пости, блоги, колонки, вірші; герої — тут є «безліч невідомих героїв, які за ці дев'ять місяців навчилися не чекати нічого від влади, а покладатися лише на самих себе». «У цій книзі ми не дали слова політикам, бо ж такою очевидною нині є минуцність їхніх заяв, обіцянок і навіть імен...» [9, 4–5]

За стилем викладу це еkleктичне видання, адже фрагменти книги, написані звичайними людьми, переплітаються з текстами письменників (О. Забужко, С. Жадана, К. Бабкіної, Б. Гуменюка, А. Дмитрук, І. Карпи, О. Мамчич, Ю. Іздрика, Д. Лазуткіна, І. Цілик, Є. Більченко, М. Савки, Татусі Бо та ін.) Відповідно до хронології подій у них зафіксовано факти, емоції, почуття, переживання і роздуми самовидців.

Ці тексти структуровані і вибудовані за логікою розвитку сюжету, що відчувається на рівні підтексту: зав'язка, розвиток подій, низка перипетій, кульмінація, розв'язка — на якомусь етапі, але не завершення події. Драматичні історії про проблеми, сумніви, розчарування, захоплення, стійкість, мужність, типологію українців на зламі системи цінностей якраз і показують передумови та розвиток національної Революції Гідності. Ці фрагменти різні за змістом і стилем, але саме така фрагментарність композиції — колаж — забезпечує об'єктивність зображуваного. У єдиний твір еkleктичні сторінки поєднує патріотичний патос. Десь тяжка трагічна емоція, десь самоіронія, десь парадоксальна ситуація, — але в цілому текст звучить як патетична симфонія.

Таким чином, «Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву» є художньою літературою неklасичного формату [3]: документальні свідчення учасників подій часів Євромайдану структуровані як художній текст з усіма його елементами (темою, ідеєю, проблематикою, системою образів, патосом, еkleктичною стильовою палітрою, своєрідною композицією).

Тема Майдану своєрідно звучить у кожному фрагменті книги: як проблема вибору (йти чи не йти?) або чому йти («але ЗАВТРА Я ВІЙДУ, бо ніхто не має права спрямовувати силу проти мирних демонстрантів...» [9, 16]); то як поетичний образ «мого покоління, що «приходить до тями» у вірші Д. Лазуткіна [9, 10–11]; то як драма «хлопця у формі» («Тато хоче їхати сюди, до людей на Майдан... Хоч батько і розуміє мою ситуацію, а в очі дивитися буде соромно...» [9, 13]). Чи як високе відчуття святості справи, за яку постали: «Ночевал в Михайловском соборе. Там читали красивую молитву. Люди спали на коврах, расстеленных в храме. Очень сильное переживание силы, которое несет в себе молитва и святое место. Почувствовал всем телом, что в Украине есть СВЯТОЕ. И это есть в каждом из нас, это те наши ценности, которые важно осознать и удерживать. Ведь от нас зависит будущее, именно мы его создаем прямо сейчас» (статус Андрія Литвиненка, волонтера на кухні на Михайлівській площі, 2 грудня 2013 року [9, 18]).

Сюжет розвивається від 24 листопада 2013 року, своєрідного прологу, коли приводом вкотре вийти на Майдан стало спільне переживання «вийти и защитить наше право быть европейцами», а не конкретний порядок денний [9, 9]. Коли була й ейфорія від усезагальної єдності і шляхетності: «Приїжджаю до КМДА... Захожу — той мій стан запам'ятаю на все життя!!! Це було наче в кіно про взяття Зимнього!!! І я всередині того кіна!!! Піднімаюсь по сходах — а на морді дурна дитяча посмішка одночасно подиву та щастя!!!» [9, 18–19]. Коли була і суха статистика про мотиви виходу на Майдан від Міжнародного інституту соціології та фонду ім. Ілька Кучеріва [9, 20]. Тобто, матеріал у книзі подається щільно, через ретельно дібраний спектр емоцій, переживань, відчуттів, розмислів, новин зі ЗМІ і неупереджених даних наукових методів дослідження.

Однією із зав'язок, окрім розгону студентів 30 листопада 2013 року, загибелі Сергія Нігояна 22 січня 2014 року, стала ніч набату з 10 на 11 грудня, коли дзвонар Михайлівського собору Іван Сидор бив у дзвони, бо «на Євромайдані спецпідрозділи Беркуту пішли проти своїх громадян і почали штурм» [9, 27]. Ця ніч, за словами Fedor Sivtsov, змінила його свідомість, свідомість багатьох українців: «...Я поверил в Бога... Я стал националистом... Я освободился от страха...» [9, 29].

Кульмінація — 18–20 лютого 2014 року. «Я відчувала себе коровою, яку женуть на бойню» (Olga Zhuk) [9, 108] «Хочу рассказать о ночи 19 февраля... Периметр держало че-

ловек 300–400, остальные — сочувствующие. Людей под утро становилось все меньше и меньше, Крещатик опустел, и те кто остались либо бегали, либо еле передвигались, перета-скивая к передовой все, что горит. Около пяти часов положение стало отчаянным... Было тревожно. Было страшно... По Крещатику со стороны Бессарабки бежала большая группа вооруженных щитами и битами людей до ста человек. Это был конец. Ребята взялись за камни и кинулись поджигать коктейли. Группа быстро приближалась, когда стали видны их лица, закрались сомнения, сменившиеся пониманием — Наши. Такие лица могут быть только у наших.

Мужики сорока-пятидесяти лет подбежали, выстроились в колонну по четверо и первый ряд, грохнув щитами, упал на колени. То, что мы услышали, вырвало сознание: «Брати! Пробачте, що так довго їхали». Плакали все. Все. Это была Львовская сотня... Слава Львовской сотне. Через час был Тернополь» (*Sergey Suprun*) [9, 108–109]

«Начало шестого утра. Михайловский... 2014 год. Географически — Европа. Ночью в церковь везут раненых... Рассвет, но не служат заутреню. Всегда, во все времена тут спасают души, но сейчас очень важны растерзанные пулями и гранатами тела. Поэтому не горят свечи, не звучит «Символ веры», но пахнет нашатырем, а свечной ящик завален лекарствами...» (*Sonya Koshkina*) [9, 114–115]

«...Я вам по гроб жизни буду вдячна за те, що ви повернули українцям почуття достоїнства...» (Ольга Чигиринська, статус-стьоб «про орла шизокрилого, благородного дона Володимира Путіна Красне Солнишко») [9, 119].

«...Простіть, хлопці. Простіть, наші світлі й безповоротні, — ті, на кого Україна так трагічно збідніла. І, будь ласка, — не відпускайте, тримайте далі над Україною свою Небесну Варту. Моліть Бога за нас усіх» (*Оксана Забужко*) [9, 144]

Ці жорстокі дні спричинилися до розвитку подій, нових перипетій. Харків: «...На вимогу стати на коліна — послав...» (*Сергій Жадан*) [9, 160]. Бахчисарай, Сімферополь, Севастополь: «...В Бахчисарае имеем первую женскую крымскотатарскую сотню...» (*Айдер Муждаба*) [9, 165]. «Крым — мой. И я буду варить борщ и жарить янык, слушать Океан Ельзы и сушить вишни, буду бродить по диким пляжам Козы и смотреть на закат с Ай-Георгия» (*Ольга Васильченко*) [9, 247]. Одеса: «Основная мысль, звучащая сегодня в городе, — не дадим сделать из Одессы второй Славянск. Одесса — это Украина...» (*Автор невідомий*) [9, 223].

«Теперь мы точно часть Украины. Но не той с симулякрами-вышиванками, а молодой, злой, динамичной. Без сегодняшней мясорубки было нельзя, увы» (3 травня 2014 року, *Sergei Borovsky*) [9, 224]. Дніпропетровськ: «А я вчера была в Днепропетровске. Там теперь — тоже патриотизм. Но патриотизм страстный. Патриотизм — влюбленность. Патриотизм — секс... Патриотизм, от которого спирает дух и щемит в сердце... Днепропетровск — ты вырос. Ты — Украина» (*Галина Сергеева*) [9, 224–225]. Київ: «На вулицях дофіга стильних і красивих людей. Вільних якихось. Нібито їх всіх з якоїсь резервації повипускали...» (1 липня 2014 року, *Olexa Mann*) [9, 224–225].

«Події останніх днів змінили моє ставлення до країни-сусідки, у якій проживає багато моїх друзів. 2 травня була збита пара вертольотів Мі-24, загинув екіпаж. Загинули — мої колеги, офіцери, з якими ми виконували бойові завдання під егідою Місії ООН... вони вижили в Африці, але загинули від рук російських найманців...» (*Полковник Андрій Козут*) [9, 226]

Головною проблемою, яка поетапно досліджується і документується у книзі «Літопис самовидців...», є відродження духу українців, формування народу, нації, об'єднання українців з різних регіонів і різних національностей на засадах «добра і справедливості — на засадах того, шевченківськими словами кажучи, «праведного закону», в основі якого — «любов предвічна сугуба». Бо саме цього просив наш Кобзар для України в Бога... У перекладі на мову наших світських, сьогоденних реалій це і є — «права людини понад усе». Бо ж права людини можливі тільки на засаді поваги до людини, поваги до всього живого: на засаді любові до ближнього, любові до світу і вдячності світові — в кінцевому підсумку, вдячності Богові...» (*Оксана Забужко*) [9, 174–175]

Саме усвідомлення цієї істини і є кульмінацією процесу духовного становлення українців 2013–2014 року. І саме завдяки кристалізації у кривавих подіях національних і загальнолюдських цінностей Революція Гідності триває. Україна живе у режимі «відкладеного літа» і відчайдушного народного спротиву військовій експансії Росії. Фінал відкритий...

Найзахопливішою у «Літописі самовидців...» є палітра образів-портретів українців. Є образи конкретні. Наприклад, хлопчина у статусі Христини Воробій зображений у розвитку: «некерований Циклоп», якого тато — «чистий тобі рекетир, чи гангстер, чи зек» — силоміць привів до неї на уроки української мови, «дуже добрий хлопець, з великим та щирим серцем, хоча й з норовистим характером», переформа-

тував почуття своєї вчительки, бо, як з'ясувалося, він став одним із Героїв Небесної Сотні: «...я МАЮ В СЕРЦІ Тебе і Твою українську мову...» [9, 284].

Є образи узагальнені. Наприклад, у статусі «День без Майдана» змальовано образ пересічних людей на Деміївському базарі у Києві, які зі свого збіжжя збирають декілька машин продуктів на Майдан, і це типова поведінка українців на той час [9, 22]. У статусі Zaven Babloyan із Харкова дібрано наймовірніше точний образ нації цієї доби: «...Вы не цвет нации, потому что сейчас она еле жива и не цветет, — вы ствольные клетки нации...» [9, 23].

Є образ матері, яка в Україні завжди була мірилом усіх речей: «...Ти, головне, повертайся до мами. / Деся там сивіючи за видноколом, / Матері тужать і друкать домами, / Що пахнуть ніжністю і корвалолом...» (*Іра Цілик*) [9, 296]. «...Я увидела мать... Она была отрешенно спокойной. Вы знаете, непередаваемый цвет лица. Он пепельный. Губы, глаза, кожа, волосы. Все единого цвета. Точнее вообще без цвета. Ни единой краски. Мама очень молчала. Очень. Она как-то всепонимающе молчала... Я... увидела маму. Бескровную, безжизненную, всепонимающую, всепотерявшую... Мне кажется, что тот, кто видел маму, у которой убили сына, больше никогда ни в кого не сможет стрелять...» (*Алена Стадник*) [9, 201].

Є драматичний образ Донбасу. Зсередини Донбасу: «...Нет никакого гордого трудового Донбасса. Есть край людей, живущих в тотальной депрессии, которая куполом накрывает их вот уже почти столетие. И на самом деле, когда вам говорят: «Мы хотим, чтобы Украина услышала Донбасс»... это значит: «Пожалейте нас. Признайте нас. Мы же ваши». Донбасс — это Украина? Без сомнений. Только мы, только наша культура могла породить такое странное неопределенное и депрессивное кодро. Растерянное и несчастное, но наше...» (*Катерина Мола*) [9, 204–205]. Є образ «толпы агрессивной» у тролейбусі в Донецьку, яка пошматувала жовто-блакитну стрічку на сумці молодій дівчині і виштовхала дівчину з вагона. Юна симпатка Майдану з Донецька резюмує: «...На то й же долбанной остановке я поняла, что я не в своей стране, я во вражеской стороне. Я не знаю, как это вылечить, ведь дети воспитываются так же. Это гангрена, которую можно только ампутировать, пока не поздно...» [9, 48]. Є полемічний образ Донбасу з заходу України, який поглиблює проблему і спричинює діалог: «...Мій патріотизм не настільки всеохопний, щоби бути готовим до визволення донецького краю від ворожих загарбників...»

(*Тарас Прохасько*) [9, 213–214]. І є український відгук із Луганська: «В ваших областях быдла не намного меньше, чем у нас. Нам не повезло не столько с населением, сколько с географией» (*Olena Anisimova*) [9, 267]. Усі ці образи увиразнюють складність, драматизм і трагічність проблеми, яку, як гнійник, прорвала революція на Майдані.

Є образ партизанів: «Є у вас самооборона, Правий сектор чи просто хтось, хто має мисливську рушницю, а краще — карабін, має яйця й голову і кого це задовбало? А якщо нема голови і рушниці, а яйця є? Без рушниці можна, а без голови — ні. Це ж партизанка, а тут без голови ніяк. Без голови можна тільки у верховну раду...» (*Борис Гуменюк*) [9, 219]. Є образи українських бійців: «Це дуже добре. Ми стоїмо обличчям до ворога, а за нашими спинами спокійне життя. Україна не повинна бачити і знати того, що бачимо ми...» (*vyuko_z_licka*) [9, 290].

Є образи не тільки героїв, а й тих заробітчан на Майдані, що набули слова-визначення «тітушки». Своєрідний портрет цієї категорії українців на прикладі свого колишнього однокласника змалювала Олена Зварич: «...Всякі є у нас. Є і спортсмени. Є студенти. І наволочі... теж вистачає... Об'єднує що? Цинізм. Так. Ми всі циніки» [9, 37–38]. Є образи беркутівців: «Звініте, що ці скажені студенти тридцятого лютого так люто пи@дили вас по ногах своїми мармизами» [9, 93]. Образи росіян, які хоч і переконані, з огляду на 13-річну владу Путіна в Росії, що «ни@уяшеньки не получится», ідуть на Майдан слідом за своїми дружинами-українками, попри скепсис, хвору спину і звільнення з роботи — «ну хотя бы попытался...» [9, 45]. Є образи підприємців, які «...бесплатно... просто приехал людям помочь. Как все» [9, 49]. Або водія метро, який закликав людей у вагонах вийти з вагонів і допомогти людям на Майдані.

Крізь ці портретні «бліци» проступає багатоліка Україна, яка тяжко долає чергову сходинку на шляху свого становлення.

Відповідно до теми, проблематики, образного спектру стильова еkleктика є надзвичайно органічним явищем у цьому багатолікому творі: різні шрифти, різні мови, різні види текстів (проза / поезія / статистика соціологічних досліджень / новини і факти зі ЗМІ); різні стилі мовлення, наприклад, стьоб у статусі Ольги Чигиринської до Путіна [9, 118–120]; вживання розділових знаків, великої / малої літери поза всяких норм тощо.

Книга насичена просторіччям: «стидно»; «путиноботы» [9, 281]; «федераст, сепаратист, путинка, лугандон» [9, 257]; інвективною лексикою: «Зараз несподівано з'ясується,

що хата зовсім не скраю, а навпаки, величезна така спільна хата, де дофіга самостійно мислячих і дуже міцних людей, яка гуде, як растрєвожений улей. Де у людей з'явилась спільна мета — дати пі@ди агресору і загарбнику. Реально надавати по ботоксним щцям наодмаш. Розх@ярить цей писок в @авно, зтерти його з лица землі» [9, 278]; високою лексикою: «...А его боевое знамя лежит у Тани в шкафу и ждет Парада Победы над российским фашизмом...» (*Boris Filatov*) [9, 296]; використання різних мов: української, російської, англійської та ін.

Мова твору увиразнена народними новотворами: гімн — національна мантра [9, 24]; майданівці — стовбурові клітини нації [9, 23]; «евродиван» (про пасивну групу населення) [9, 24]; «идет быстрая кристаллизация того мутного раствора, которым была украинская протонация еще месяц назад...» [9, 32]; «зомбосюр» (про Донбас) [9, 272]; Майдан сьогодні (13 грудня 2013 року) — город-утопия; нинешній «Майдан — это эмбрион, из которого разовьется новая Украина» [9, 35]; «тітушкувати» — протистояти Майдану за 500 грн/день [9, 36]; «мирно, очень мирно во мне вырос из Эволюционера Революционер» [9, 56].

Парадоксальна образність, що домінує у книзі, найбільше відповідає і часу, і процесу, увиразнює феноменальність українських подій. «Тільки у нас можуть бандеровці охораняти синагоги, євреї створюють сотні самооборони, русские могут быть украинскими националистами, а крымские татары скандировать «Крым — це Україна!» (*Ivan Khrapak*) [9, 182]. «...Мы жили тогда в КМДА. Знаете, чем я завтракала в КМДА? Я завтракала караваями — свадебными караваями — знаете, они еще украшены цветами и веночками. Эти караваи были с поминок мальчиков, мальчиков, которые так и не успели жениться...» (*Алена Стадник*) [9, 199]. «В этой сказке как-то не по Проппу: сначала на страну плеснули живой водой революции, а потом принялись поливать мертвой водой войны» (*Zaven Babloyan*) [9, 220].

Патетична образність вкраплена як акцент на кожному значущому етапі подій: «Наша армия сегодня по праву может называться НАРОДНОЙ! Потому что именно НАРОД ее выгнали из той ямы, куда ее 20 лет загоняли. Этого феномена не смогли просчитать в штабе у Путина» (*Denis Pyatigorets*) [9, 282]. «Батьківщина або територія / кожен сам обирає шлях...» (*Дмитро Лазуткін*) [9, 287].

Вищий сон (класична структурна складова героїчних пісень і епосів) про вовків, які напали на жінку, на її хату, і як вона вилами відбивалася до останнього: «Подруга каже, що ми

переживемо все це. Важко, дуже важко, але переживемо. І коли не буде сил зовсім — прийде допомога ззовні» [9, 294–295]. Такі стильові елементи надають книзі «Літопис самовидців...» епічного характеру.

Таким чином, на прикладі колективного «Літопису самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву», що відтворює емоційно-об'єктивну історію Євромайдану, бачимо своєрідне сплетіння документальної літератури із художнім стилем зображення. Також треба зазначити, що після видання цієї книги з'явилася серія подібних колективних літописних проєктів, «очима учасників бойових дій та очевидців», про Євромайдан і збройну агресію Росії проти України (2014–2020 рр.): «Війна очима ТСН. 28 історій по той бік камери» (2015) Кашпор О., «Война на три буквы» (2015) К. Сергацкової, А. Чапая, В. Максакова, «Люди “сірої зони”. Свідки російської анексії Криму 2014 року» (2018) А. Андрієвської, О. Халімон, «У вогняному кільці. Оборона Луганського аеропорту» (2018) Глотова С., Готової А., «Нескорені. Інтерв'ю із Героями АТО» (2016), «Нескорені. Книга 2» (2019) В. Розуменко та ін.

Збірка коротких есеїв Артема Чеха «Точка нуль» [1] складається з 3-х частин: «Нові сні», «Осінь, зима і знову весна», «P.S.» (епілог). Есей, як твердять словники, — «невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми» [7, 242]. «Точка нуль» — замітки мобілізованого бійця ЗСУ, що проходив службу в умовах АТО 2015–2016 рр., наратив письменника, мешканця міста, молодого українця, патріота, що не уникав мобілізації, а скористався змогою реалізувати патріотичні почуття майданівця за реальних бойових обставин. Йому не випало пекло Іловайського котла чи Донецького аеропорту, за умов хронічного «мінського перемир'я», стоячи на посту, він більше думав не про те, як уразити / дістати ворога, а заглиблювався у свої відчуття / враження / емоції / думки, намагаючись виписати «автопортрет митця на війні» — здійснити об'єктивний аналіз власних суб'єктивних переживань війни.

Книга дуже чесна: тут немає фальшивого патосу й вигаданих історій. Війна в зоні АТО з точки зору мобілізованого п'ятої хвили старшого солдата Артема Чеха — то важка, виснажлива і брудна робота. Важка, тому що українські бійці ХХІ ст за рівнем забезпечення та облаштування (окопи, бліндажі, вагончики) часом почувуються, як у середньовіччі. Виснажлива, тому що найбільше мораль-

них і фізичних сил «з'їдає» побут (де і коли помитися, випрати, як спати з мишами та постільними вошами, як перетравити солдатську кашу з комбіжиром, де взяти каву / кепір / грейпфрут, як справити нужду при мінус 17° С і так, щоб тебе ніхто не бачив et cetera...). Брудна, тому що мусиш співіснувати з тими, кого б «на громадянці» і не знав; тому що багато сторін життя відкриваються зовсім з іншого боку («Повії завжди йдуть за армією»); тому що шляхетна волонтерська справа іноді несподівано звучить навиворіт («Сімнадцять мішків із пасками»). А наприкінці книги раптом зринає неприязне ставлення до «нациків» (бійців Національної гвардії України) на блокпостах: «Але я ніколи не пробачу тим, хто стоїть на блокпостах і виявляє зверхність, мало не ставлячи на коліна бійців із передової. «Розгрузки», «кугуари», «хамери», снайперські гвинтівки з глушниками, хода лінива перевальцем, прискіпливо так очі з-під окулярів: «Кто такие?..» [1, 200]

І таких непокращених деталей війни у творі дуже багато. А. Чех не пише про сутички, військові обладунки, формування навичок у бою, — очевидно, не все з життя діючої армії можна вносити до тексту. Але суб'єктивне відчуття того, що «Війна — це нецікаво» [1, 44], «Війна — це не модно» [1, 146], «Війна — це лернейська гідра з різними обличчями» [1, 98] йому відтворити вдалося.

Найбільшу цінність книги Артема Чеха складає поглиблений психоаналіз на основі власного досвіду перебування в зоні АТО у 2015–2016 рр. Так, пройшовши марафон із десяти місяців на передовій, на «нулі», Артем Чех пише есеї «Відповідальність». Цей текст видається особливо актуальним тепер, тобто авторові вдалося бути не лише суб'єктивним, йому вдалося відчутти типове і сказати про це по-своєму: «Відповідальність — страшна річ. Наш колишній ротний «Маестро» переніс інфаркт на ногах. Наш речовик ще не скоро оговтається від своєї посади. Леонідович, нинішній комроти, схуд кілограмів на тридцять. І коли я думаю, що знаю, як треба воювати, то розумію, що насправді я — звичайний боягуз, який банально боїться відповідальності. За свої рішення, за особовий склад. Усвідомлюю, що легше в солдатах, і дякую Богу, що не офіцер, і дякую всесвіту, що не старшина. Мій максимум — командир відділення. І якимось по-новому я дивлюся на офіцерів. Іноді їх просто шкода. По-людськи. І навіть жирні посади, після яких їдеш або на нову дачу, або в тюрму, вимагають від офіцера галони нервів та барелі витримки.

Насправді, я не знаю, як воювати. І як керувати країною. І як полагодити дріт від світильника» [1, 130–132].

Невиграшні зізнання як для чоловіка. Але якби кожен із українців адекватно усвідомив свою міру можливостей і відповідальності та амбіцій, — у випадку Артема Чеха це звучить як «Понюхай пороху!» — тоді б, можливо, і претендентів на посаду мера Києва чи президента України, чи політтехнологів-аналітиків на всіх телеканалах було б менше... Тобто, А. Чех прописує своєрідний рецепт самооцінки для українців, серед яких донині будь-де не бракує трьох гетьманів на дві особи...

Також автор фіксує потребу в гарній людині за екстремальних умов (есеї «Дмитрик»). Надзвичайну цінність тиші, «яка взагалі для мене стала дефіцитом і навіть таким собі делікатесом» [1, 38]. Необхідність «бачити плюси», попри синтетичну форму для бійців при плюс 35, неоковирні берці і начпродів-крадіїв. Переоцінку цінностей: в АТО теми Бога, політики й сексу не є актуальними; тут більше дбають про побут і безпеку; а також про єдину принципову річ, «яку навряд чи пробачать бійці своєму товаришу, — крисятництво» [1, 82]. Пише про те, що «на нулі» тримає людину. Насамперед, благословення (хоча якоїсь миті наратор відсторонено подумав: «Де я, а де військовий капелан?»): «Благословення — це плацебо, внутрішня упевненість у тому, що ворожа куля омине тебе, а зброя не підведе» [1, 85]. А також віра («...не найгірша річ, щоб не збожеволіти і не спитися» [1, 86], сон («...теж хороша річ. Він також очищує й оновлює тебе до стану заводських налаштувань») [1, 87] і сміх («...тут лише сміх народжує спокій») [1, 88]. Патріотизм, як не парадоксально, «армія закатала в бетон» [1, 161]. Окремий текст автор присвячує волонтерам: «Волонтери — наші друзі... Волонтери безстрашні...» Волонтерство «є цілющим причастям нації» [1, 89–90].

Стосовно третього року війни А. Чех відмічає таке: «Ця війна дивна... Нинішня війна не має мети. Це Стіна. Сторожова вежа... Наше завдання — утримати стіну. Мало хто з бійців вірить у повернення Донбасу. Перемога — примарна... Тому новини про режим тиші сприймаються скептично..., а домовленості в Мінську чи в Парижі — плексиглас, крізь який видно лише контури певних оптимістичних сподівань...» [1, 99–100]

В есеї «Доскакалися» Артем Чех поєднує теми війни і Євромайдану: «Кожен стояв на Майдані за своє... Я стояв за безвізовий режим із ЄС. Це був мій пунктик, зумовлений пізньою ініціативою до світу європейського ту-

ризму... Тому ти потопАеш тут у багні, кіптяві і солярці, ділиш склепіння бліндажа з дрібними гризунами, спиш із розплющеними очима й віриш у нездійсненне щастя, щоб потім із чистою совістю й у вільній від гнилі державі їхати на новенькому синьому круїзері прямісінько до Європи» [1, 111–114].

Артем Чех скупю, але доречно вкраплює в текст художню образність. Наприклад, в есеї «Дива не сталося» автор пише про очікування святого Миколая: «Цього року Миколай оминув мене, як великі ріки оминають гори. Він банально не доїхав на передову» [1, 125–126]. Тобто наголошує: поняття святості і добра не сумісні з поняттям війни. Письменник додає достатньо сленгу і спеціальної лексики, пояснює її значення, чим відтворює армійську атмосферу: горно-копитні — гірсько-піхотні війська; маздонія — мотопіхота; цевешка — цистерна води; ІПП — індивідуальний перев'язочний пакет; воп — взводний опорний пункт тощо.

Артем Чех дуже точно прописує власні відчуття, враження, роздуми, зокрема в уривку про ключове поняття тексту — точку нуль: «...Навоколишній світ звужується до однієї позиції: дорога, бліндаж, посадка, поле. Решта — зайве. Переосмислення, обнулення. Либонь, це найкращий час для усвідомлення свого життя, а можливої смерті як смерті, для того, щоб відкинути зайве, штучно нагромаджене за роки, проведені в темряві. У густій і комфортній темряві, яку створив сам і в яку повірив. Це точка нуль. Межа, якій передує безглузда лузга омани й за якою починається звільнення від думок, почуттів, бажань. *Це повне занурення в себе, звільнення від залежностей і мирського непотребу. Це постриг у нову істоту, якою я ніколи не став би за інших обставин...*» [1, 85–86].

Непідготовленого читача може шокувати акцентований брутальний імпресіонізм тексту, тобто змалювання у запахах, кольорі, смакових, зорових, дотикових відчуттях, емоціях, переживаннях натуралістичного образу війни. Можуть шокувати відверті нетрадиційні аналітичні висновки про патріотизм, волонтерство і стосунки між людьми в армії. Це непатосний, чесний і своєрідний досвід війни. Очевидно, що для відтворення повноцінної картини українсько-російського гібридного протистояння в зоні АТО має бути і такий пазл.

Книга не має захопливого сюжету та епітажно-крутих перипетій. Клаптик за клаптиком (есеї за есеєм) автор поетапно фіксує востання в жорстке реальне життя хлопчини-урбаніста (символічно, що свій тридцятий день народження Артем Чех зустрів у зоні АТО),

перетворення юнака на чоловіка. Чоловіка, який набув тягар досвіду негарної, нецікавої, немодної війни, але має з цим далі жити, «круїзити», кохати, виховувати сина, творити...

Завдяки книзі есеїв письменника Артема Чеха «Точка нуль» українська документальна література збагатилася суб'єктивними неофіційними свідченнями самовидця — учасника АТО — про російсько-українську війну на Донбасі 2014–2020 рр. Своєрідна субкультура АТО представлена також у книгах «Життя після 16.30» (2018) О. Терещенка, «Пехота» (2018) Мартіна Бреста та ін. Особистісний досвід переживання і сприймання гострих і болісних моментів новітньої історії України виписані і в книгах «Анексія: Острів Крим. Хроніки "гібридної війни"» (2015) Т. Березовця, «Я — свідок. Записки з окупованого Луганська» (2015) В. Торби, «Нове життя. Історії з Заходу на Схід» (2015) М. Сурженко та ін.

Висновки. Як справедливо зазначають науковці, українська документальна література першої чверті ХХІ ст. набуває бурхливого розвитку. Це спричинено багатьма чинниками: демократизацією і відкритістю книжкового ринку України; авторитетністю видань, здійснених завдяки доступу до раніше закритих архівних джерел; недовірою до офіційних версій певних подій з історії України; доступністю інформації різного рівня завдяки розвитку ІКТ тощо.

Дослідники документальної літератури описують її жанри (щоденник, автобіографія, біографія, мемуари, сповідь, листи тощо) і мовно-стильову своєрідність (художність та емоційність зображення), акцентують урахування читацької рецепції, наголошуючи на необхідності подальшого вивчення масиву документальної літератури та розроблення методів її класифікації.

До новітньої української документальної літератури відноситься і non-fiction про історію Євромайдану (2013–2014 рр) та російсько-українську війну 2014–2020 рр. Ця література актуалізує класичні жанри історичної і документальної літератури (літопис, есей), але наповнює їх сучасними змістом і формою.

У книзі «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» актуалізується жанр колективного літопису самовидців — синкретичний і різностильовий колаж із дописів багатьох осіб. За фіксацією фактів, людей і їхніх учинків проступає еkleктична манера письма, що поєднує об'єктивність опису подій із художньо-емоційним сприйманням їх. Подібний спосіб зображення сучасної української історії спостерігаємо і в низці інших новітніх документальних видань.

Збірка есеїв «Точка нуль» Артема Чеха представляє суб'єктивну точку зору письменника-самовидця, який був учасником російсько-української війни від 2015 по 2016 р. Чесний пазл від учасника АТО додає важливу інформацію

до створення повноцінної об'єктивної картини російсько-української війни 2014–2020 рр., що триває. Подібні видання творів учасників війни набули популярності в Україні і створили своєрідну субкультуру.

ДЖЕРЕЛА

1. Варикаша М.М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction : монографія / М.М. Варикаша. — Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. — 212 с.
2. Головченко Н. Жанр колективного літопису в сучасній українській літературі (на прикладі проекту О. Забужко «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву») / Н. Головченко // Укр. л-ра в загальноосв. шк., 2015. — № 2. — С. 56–60.
3. Колінько О.П. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики / О.П. Колінько // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. — 2016. — № 24. — Т. 2. — С. 74–77.
4. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація / Н. Колошук // Питання літературознавства, 2009. — Випуск 78. — С. 215–223.
5. Колошук Н.Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Н.Г. Колошук. — Луцьк : РВВ Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки «Вежа», 2006. — 500 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Редкол.: Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. — К. : Академія, 2007. — 752 с.
8. Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву / Автор проекту О. Забужко, упорядник Т. Терен; передмова С. Алексієвич. — К. : КОМОРА, 2014. — 312 с.
9. Чех А. Точка нуль : збірка есеїв / Артем Чех. — Х. : Віват, 2017. — 224 с.

REFERENCES

1. Varykasha, M. M. (2013). *Hendernyi dyskurs u literaturi non-fiction: monohrafiia*. Donetsk: LANDON-XXI, 212 p. (in Ukrainian).
2. Holovchenko, N. (2015). *Zhanr kolektyvnoho litopysu v suchasni ukrainskii literaturi (na prykladi proektu O. Zabuzhko «Litopys samovydtziv: Deviat misiatsiv ukrainskoho sprotyvu»)*. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*, No 2, pp. 56–60 (in Ukrainian).
3. Kolinko, O. P. (2016). *Non-fikshn yak osoblyvyi fenomen suchasnoi beletrystyky*. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu, Serii: Filolohiia*, No 24, Vol. 2, pp. 74–77 (in Ukrainian).
4. Koloshuk, N. (2009). *Nefiktsiina literatura (dokumentalistyka) yak marhinalne yavvshche multykulturnoho protsesu suchasnosti: ukrainska sytuatsiia*. *Pytannia literaturoznavstva*, Issue 78, pp. 215–223 (in Ukrainian).
5. Koloshuk, N. H. (2006). *Tabirna proza v paradyhmi postmodernu: monohrafiia* Lutsk: RVV Volyn. derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky «Vezha», 500 p. (in Ukrainian).
6. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh*. (2007). T. 1, Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv, K.: VTs «Akademiiia», 608 p. (in Ukrainian).
7. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. (2007). Red. kolehiia Hromiak R. T., Kovaliv Yu. I., Teremko V. I., K.: Akademiia, 752 p. (in Ukrainian).
8. *Litopys samovydtziv: Deviat misiatsiv ukrainskoho sprotyvu*. (2014). Avtor proektu O. Zabuzhko, uporiadnyk T. Teren; peredmov S. Aleksiiyevych, K.: KOMORA, 312 p. (in Ukrainian).
9. Chekh, A. (2017). *Tochka nul: zbirka eseiv*. Kh.: Vivat, 224 p. (in Ukrainian).

Nina Golovchenko,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Leading Researcher of the Institute of Pedagogy,
National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-1811-8085
golovchenko-nina@ukr.net

GENRE-STYLE MODIFICATIONS OF MODERN UKRAINIAN DOCUMENTARY LITERATURE ON EUROMAIDAN AND ANTI-TERRORIST OPERATION (ATO)

The article is devoted to the problem of genre-style modifications of modern Ukrainian documentary literature on Euromaidan (2013–2014) and armed aggression of the Russian Federation against Ukraine (2014–2020). An example of the book “Chronicle of Eyewitnesses: Nine Months of Ukrainian Resistance” (2014, the author of the project — O. Zabuzhko, compiler — T. Teren) explores the content and form of the collective chronicle (eyewitnesses chronicle) genre. It is noted that the posts of 150 authors, placed on various Internet resources and selected for the book, are structured according to the logic of the development of the classic plot. The texts present a diverse range of images of Euromaidan participants. The description of the events is expressed by original artistic means and vivid emotions. Collection of essays «Point Zero» by Artem Cech represents the narrative of a writer who participated in the ATO in 2015–2016. It is a “self-portrait of the artist”, in which the author makes an objective analysis of his subjective war experience. Both books are a kind of objective artistic and emotional document of the era.

Key words: contemporary Ukrainian literature, documentary literature, non-fiction literature, genre-style modifications, eyewitnesses chronicles, essays.

Гуменний Микола Хомич,

завідувач кафедри української та зарубіжної літератур
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»,
м. Одеса, Україна,
доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0002-4936-7204
pavlyuknadya@gmail.com

Гуменна Віра Юріївна,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»,
м. Одеса, Україна,
кандидат філологічних наук, доцент

ORCID iD 0000-0003-1164-4146
pavlyuknadya@gmail.com

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.5

КОНТЕКСТ АВТОРСЬКОГО ПОГЛЯДУ (А. БАРБЮС, Е. РЕМАРК, О. ГОНЧАР)

Стаття присвячена дослідженню контексту авторського погляду в архітектоніці анти-воєнних романів указаних авторів. З'ясовано ознаки реального воєнного типу, що з'явилися у свій час на сторінках гуманітарних наук в аспекті раціоналізму та індивідуалізму. Схарактеризовано сутність «втраченого покоління» у філософському, історичному й естетичному аспектах. Проаналізовано такі аспекти, як авторське відношення до воєнних катаклізмів, епічний тон повісткування, естетична концепція художника, його соціологічні, історичні й психологічні погляди. Акцентовано, що контекст авторського погляду проявляється також через різноманітні позасюжетні елементи (авторські відступи, описи екстер'єрів, заголовки, епіграфи тощо), що поряд із сюжетним аспектом романів надають їм художньої завершеності й цілісності.

Ключові слова: авторський погляд, позасюжетні елементи, втрачене покоління, символіка, художня система, стиль.

Актуальність дослідження. Хто такі представники «втраченого покоління»? Які історичні обставини детермінували його і створили своєрідну психологію? Чому А. Барбюс, Е. Ремарк й Е. Хемінгуей приділяли пильну увагу філософському, історичному й естетичному осмисленню цього феномену у своїх романах? Який резонанс мав західний антивоєнний роман у світовому літературному процесі? Ці питання залишаються актуальними для сьогоденної літературознавчої науки. Крім того, типологія антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара свідчить про окремі спільні генезисні тенденції. Особливо акту-

альним є поетикальний аспект їхніх романів. Не претендуючи на вичерпну відповідь, ми будемо прагнути в подальшому розглянути ці питання у межах поставленого статтею завдання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Західний антивоєнний роман безперервно перебуває в центрі уваги українських дослідників (Д. Затонський, Д. Наливайко, М. Гуменний, К. Галич) та зарубіжних літературознавців (Т. Ніколаєва, Ф. Наркір'єр, Ф. Баумер, П. Бекес, Т. фон Шнайдер, Р. Мільке, Б. Мурдох та ін.). Дослідження ідейно-естетичних пошуків авторів, спорідненість їх творчого задуму, близькість збігів формально-художніх аспектів розкриває

широкий дослідницький простір для сучасного літературознавства.

Мета статті — дослідити деякі аспекти типологічно-генетичної сутності західного антивоєнного роману й аналогічної прози О. Гончара, що розглядаються в руслі жанрової своєрідності та стильової специфіки. Матеріал дослідження — романи А. Барбюса «Вогонь», Е. Ремарка «На Західному фронті без змін», О. Гончара «Людина і зброя».

Виклад основного матеріалу дослідження. Поява романів «Вогонь», «На Західному фронті без змін», «Прощай, зброє!» викликала серйозний резонанс у світовій літературі. Давно вже літературні характеристики («зайві люди», «нігілісти») не привертала такої уваги літературних критиків, істориків літератури та читачів, як «втрачене покоління».

Причиною цього є те, що митці не лише брали участь у жакливіх подіях війни, але й художньо й філософськи осмислювали життєві колізії її учасників. Крім того, А. Барбюс, Е. Ремарк й Е. Хемінгуей помітили явище, яке на свідомому рівні хвилювало усіх, але ще ніким не було осмислено. Цілком безсумнівно: автори романів у основу характеристики представників «втраченого покоління» взяли дійсні ознаки реального воєнного типу, який незабаром з'явиться на сторінках гуманітарних наук у аспекті раціоналізму та індивідуалізму.

Активними і неспокійними натурами були А. Барбюс, Е. Ремарк і Е. Хемінгуей, через які яскравіше розкривається загадка їх особистості та їх антивоєнної прози. Об'єктивно, з погляду загальної закономірності воєнних подій (не лише в плані долі окремої особи, але й у більш широкому аспекті історичних катаклізмів), така позиція підводила до думки про приреченість на загибель представників «втраченого покоління», якщо не фізичну, то моральну. Яскравим прикладом цьому може бути фрагмент із внутрішнього монологу Боймера: *«А тепер ми повернемося втомлені, внутрішньо зруйновані, спустошені, усім чужі, позбавлені надій. Ми вже не зможемо знайти собі місця в житті»* [5, 193]. На прикладі антивоєнних романів указаних письменників переконливо помітне важливе значення в реалістичній естетиці початку ХХ століття проблеми людини в координатах часу і простору. Саме ці філософські категорії виявилися в їхніх антивоєнних романах одночасно історичним часом і соціальним простором.

Переконливе трагічне трактування психології представників «втраченого покоління», безумовно, значно поглиблюють і думки й образи авторів указаних романів. Авторська пам'ять

стає важливою ланкою, особистість автора вибудовує власну послідовність подієвого ряду. При цьому ми помічаємо, що стиль романів залежить від того, наскільки описані події стосуються особи авторів. При появі авторського інтересу до подій стиль повісткування активнішає (при гарматних обстрілах, при наступах чи відступах), демократизується, а при об'єктивних описах (екстер'єрних, ретроспекційних) — стиль знову стає традиційним, спокійним, книжним. Зв'язок між подіями не виходить за межі тематичного русла, він здійснюється через авторську історико-філософську концепцію, через його оригінальну образність і врешті-решт через особистісне сприйняття історії. Про це свідчать такі сильні місця, як описи екстер'єру після жорстоких боїв або сцен роздумів солдат про їхнє сьогодення і майбутнє, якщо залишаються живими. У цьому аспекті важливі міркування В.П. Адріанової-Перетц про те, що у великих письменників існує суперечність між системами викладу матеріалу. Закономірно, що вказані автори в антивоєнних романах використовували як демократичний, так і риторичний стилі. Живе мовлення з елементами фольклорності входить у повісткування митців, що прагнуть бути більш доступними масовому читачеві.

Автори беруть на себе відповідальність не лише за вибір героїв і елементів воєнного побуту, але й за спосіб їх художнього втілення. У відповідності з реалістично-натуралістичним і реалістично-романтичним відтворенням об'єктивних реалій війни загальні прийоми стилю фіксуються навколо двох завдань. Перше — це відображення власних мовлень героїв у всій їх індивідуальній своєрідності, з усіма їх міркуваннями і роздумами так, щоб вийшла справжня реалістична точність. Друга центральна мета митців — це надати повістувальному стилю, точніше різним формам оповіді, психологічної мотивації. Ці форми повинні бути настільки психологічно і лінгвістично однорідними, щоб за ними можна було відчутти один образ, одну особу повістувача. Тому-то напружений епічний стиль повісткування антивоєнних романів інколи «порушується» об'єктивно-стилістичним відтворенням ліричних фрагментів.

Можна стверджувати, що вказані митці йшли у своїй творчості різними шляхами, але підпорядковувалися одному й тому ж творчому імпульсу. Поетика антивоєнних романів А. Барбюса й Е. Ремарка пізніше ввійшла в нові художні системи з новими функціями, пристосовавшись до нового основного формально-естетичного стержня (наприклад, бар-

бюсівсько-ремарківські прийоми в негативних характеристиках романів О. Гончара, Ю. Бондарева, художній принцип контрасту тощо).

У кожному епізоді, який відображується А. Барбюсом, Е. Ремарком, О. Гончарем, у кожній картині об'єктивної воєнної дійсності, ми знаходимо необхідний асортимент типових предметів і явищ, поданих у контексті слів та їх співвідношень, детермінованих реаліями фронтового середовища і епохи. Митцям властива гостра спостережливість з виділенням характерного, типова точність спостереження в деталях, вираження всіх деталей термінами, що існують у повсякденному житті солдатів. У результаті помічаємо рельєфні картини, що відповідають часу, місцю, стану та іншим параметрам, що вражають передають оригінальність емоційного стану авторів і мети їх впливу на читачів.

Доречно навести фрагменти з аналізованих романів: «Село зникло. Ніколи мені ще не доводилося бачити, щоб так зникло село. Аблен-Сен-Назер і Карансі ще зберегли вигляд селища, хоча будинки там потрощені, понівечені, а подвір'я захаращені штукатуркою і черепицею» [1, 142]. «Бліндаж тремтить, ніч реве і спалахує блискавками. При цих миттєвих спалахах ми дивимось один на одного і похитуємо головами і обличчя в нас бліді, вуста міцно стулені» [5, 91]. «З селища наближалася стрілянина, насувався грізний гуркіт, і за мить між садками блиснуло масним боком страховисько танка. Ламаючи дерева, він продирався в напрямі відкритої підстанції, розорював гусеницями клумби, підминав під себе квітучі троянди, обірвані дроти» [2, 249].

Робота митців над мовою не обмежувалась використанням у різноманітних комбінаціях елементів живої або літературної мови. Найпростіші приклади їхньої словотворчості — нове оформлення слів, з наданням їм комічного відтінку: «От прокляті покидьки, ці нестройовики! — гукає Тірлуар. — Паскудне кодло! Ледарі! Цілими днями валяються в тилу і не можуть ніяк прийти вчасно» [1, 37]; «Я їм показав би! — бурчить Ламюз. — Він би мені виліз із барлога, якби тільки я був там. Я будив би його палицею по голові або кулаком у пику...» [1, 37]; «Нічого з тобою не станеться. Ти що, головний інтендант? Ну, насипай, торбохвате, та гляди не скупись! — Бий тебе лихо! — просичав Помідор» [5, 37]; «Гладун глузливо похитав головою: — Ех ви, інтелігенція... Вчили вас, вчили, а голови гарбузовим насінням набиті» [2, 66].

У таких виразах розкривається різниця культурного рівня, зниження його мовленнєвої якості у використанні менш освіченого або не-

освіченого прошарку. В нібито помилкових словах у митців відображаються певні суперечності усно-розмовної і письмово-професійної мови. Увесь цей матеріал можна підвести під термін «народна етимологія», «народна» — у широкому значенні. Доцільно поставити запитання: наскільки він був підслуханий авторами антивоєнних романів і наскільки був ними переосмислений і перероблений? Дослідити цей аспект надзвичайно важко, оскільки автори були справжніми знавцями особливостей національних мов.

Авторська мова антивоєнних романів вражає ґрунтовністю, тактичністю виразів, певною перебільшеною правильністю, що проявляється в синтаксисі. Ґрунтовність пояснюється повільним насиченням висловлювань, від прагнення до всебічного визначення. Ця характерна риса стилю може бути проілюстрована цитатією фрагментів текстів: «Коли ці люди, виходячи з пекла, наперекір усьому, щасливі, то саме через те, що вони з нього вийшли. Вони повертаються, вони врятувалися. Смерть, що була вже ось-ось, змилювалась ще раз над ними. За встановленим порядком, кожна рота йде в передні окопи раз на шість тижнів» [1, 62]; «Літо 1918 року... Вітер надії, що летить над згарищами й понівеченими полями, шалена лихоманка нетерпіння, розчарування, болючий жах смерті й незбагненне питання: чому? Чому не кладуть цього край? І звідки взялися ті бентежні чутки про кінець війни?» [5, 189]; «Те, що було миром, зостається позаду. Попереду — невідомі випробування, з невідомим для кожного жеребом — кому який випадє: тому — блискавична смерть у першій атаці, тому — лаври бойової слави, тому — похмура одіссея концитаборів...» [2, 83].

Наведені цитати можуть слугувати переконливим прикладом і тактичного вибору слів і продуманості їх розташування. Тут з особливою чіткістю і добросовісністю повторені подробиці стану і взаємовідносин осіб, відомих уже з попередніх епізодів повістування, і наведені для всебічної інформації читача з певними логічними деталями.

Тон звичайної інтелігентної авторської оповіді — простий, без риторичної тональності, економно стислий, без зайвих ускладнень. Вона уповільнена, вичерпно визначальна. Пильна спостережливість авторів робила кожне з їх виражальних слів пластичним, доводила до безпосереднього відчуття, до видимості і уявлення предметів і явищ воєнного часу. Словник антивоєнних романів, включаючи морфологію і синтаксис, відзначається мінорною тональністю.

В авторській мові А. Барбюса, Е. Ремарка, О. Гончара, як і в мові деяких їх персонажів, спостерігається схильність доповнювати портрет не лише характерними жестами, але й деталями: *«Розширився й розкрився від усмішки і схожий на помідор рот Ламюза, який з радістю аж заплакав; цвіте, як рожева півонія, і Потерло; зарухалися зморшки дядька Блера, що встав, виставив голову вперед і жестикулює своїм коротким худим тільцем; навіть маленьке Коконове личко засяяло»* [1, 40]; *«Обличчя в нас узялися коростою, голови спустошені, ми смертельно втомлені; коли починається наступ, багатьох піднімають стусанами, тільки тоді вони отямлюються і йдуть з усіма; очі в нас запалені, руки подряпані, коліна кровоточать, лікті розбиті»* [5, 106]; *«Губи її здригнулись винувато. Та збиралася ж, а не поїхала...» Колосовський «стрункий, високий, навіть і на каблучках вона сягала йому лише до плеча, а зараз і зовсім перед ним маленька»* [2, 72].

В лаконічних колективних портретах А. Барбюса й Е. Ремарка відтворена вся емоційно-психологічна місткість кожного складника. Причому портретна деталь відтіняє найсуттєвіше в цих характерах. У конкретному епізоді зустрічі Тані й Богдана через окремі штрихи портрета О. Гончар підкреслює внутрішній стан закоханих, їхні глибинні душевні порухи.

Архітектоніка антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара недостатньо досліджена. Між тим проблема композиції в поетиці вказаних авторів має настільки ж суттєве значення, як і питання своєрідності стилю. Якщо «Вогонь» А. Барбюса має щоденниковий характер, названий романом у новелах, то в романі Е. Ремарка «На Західному фронті без змін» помічаємо сповідальну тональність з багатьма сентиментальними епізодами. У романі ж «Людина і зброя» О. Гончара наявні невеличкі новели, сні, фрагменти листів, введені в його структуру й переосмислені в конкретному композиційному плані. Тут доречно пригадати геніальну літературознавчу формулу: ідеї часу і форми часу, яка об'єктивно стверджує її гносеологічну сутність. Романи А. Барбюса й Е. Ремарка переконливо розкривають закономірності історичних подій Першої світової війни, підкреслюючи спільність для всього «втраченого покоління» психології, способу життя та світовідчуття.

Досить значна в антивоєнних романах функціональна роль авторської особистості: невидиме світло її душі, через яке ми в конкретному випадку все і сприймаємо, умовно кажучи, є своєрідним «знаком» — не стільки навіть реально досягнутим, скільки внутрішньо

відчутним. А головне помітна стійка співвіднесеність антивоєнних романів з найактуальнішими проблемами суспільно-психологічної атмосфери конкретно-історичної епохи.

Контекст авторського погляду проявляється також через різноманітні позасюжетні елементи (авторські відступи, описи екстер'єрів, заголовки, епіграфи тощо), що поряд із позасюжетним аспектом романів надають їм художньої завершеності й цілісності. Вони також є носіями ідейного навантаження, «допомагаючи» митцям вичерпно виразити творчий задум. Вони, по-перше, поглиблюють пафос романів, знайомство з системою персонажів, окреслюють конкретні воєнні обставини; по-друге, створюють фон дії, специфіку діалогів та монологів; по-третє, виражають ставлення авторів до подій, дають уявлення про бойові колізії і, по-четверте, впливають на всю ідейно-естетичну систему творів.

Якщо ми придивимося уважно до системи художніх прийомів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, то помітимо, що вони активно використовували (і в побудові сюжетних колізій, і в гострому діалозі, і в характері поведінки персонажів, і в русі їх почуттів і думок) сконденсовані, драматичні за своєю сутністю форми узагальнень.

Для художньої системи антивоєнних романів характерний домінуючий спосіб введення авторського погляду в повісткування: якщо повістувач близький авторам (Бертран, Боймер, Колосовський), то його думка виявляється основою, вона лише доповнюється й уточнюється незначними авторськими вкрапленнями. Міра близькості його до авторів буває різною, не завжди можна говорити про нього як про заміну автора в образній системі творів, але завжди він представник того солдатського середовища, до якого належать і самі митці.

Авторські думки входять у образну систему творів не лише з образом повістувача, але й у вигляді різноманітних авторських вкраплень: розгорнуті оцінки, навіть епізоди, які можна виділити в повістванні оповідача, порівняно часто наявні в текстах романів. Авторські вкраплення часто проявляються при розширенні плану повісткування, коли виникає необхідність поглиблення межі надзвичайно вузької точки зору оповідача.

В антивоєнних романах немає чіткого розмежування аспектів: вони, як філософська система, виражають світ у цілісному вигляді. Ідея, авторське відношення, епічний тон повісткування, естетична концепція художника, його соціологічні, історичні і психологічні погляди — все це органічно входить у структуру кожного

роману, в цілому через деталь і словесно-мовленнєві аспекти.

Назви романів «Вогонь», «На Західному фронті без змін», «Людина і зброя» є своєрідними символами, і автори використали багато різноманітних фарб для того, щоб осмислити ці поняття. Тут митці мали на увазі жорстокі воєнні події, страждання людей, регрес цивілізації й багато чого іншого. Тому-то варто вважати назви не просто художніми образами, а саме символами. Адже будь-який символ завжди слугує певного роду узагальненням. Вказані антивоєнні романи відзначаються узагальненими до символіки картинами фронтових катаклізмів і жахливих подій епохи, це романи-документи. Навіть сьогодні вражає точність історичних подій і випробувань, відображених А. Барбюсом, Е. Ремарком й О. Гончаром, через які пройшло людство. У даному випадку вказані символи запозичені із реально-історичної практики, причому всі ці структурно-семантичні категорії часто трактують у різноманітних аспектах, ось чому кожного разу вони потребують специфічного аналізу. Цю особливість символу можна назвати багатопланою, і лише в такому вигляді символ може зберігати за собою свою реально-пізнавальну значущість [4, 190–210]. Саме митець є визначальним началом у виборі значення символу, і цей вибір обов'язково зв'язаний з його життєвим досвідом і ставленням до навколишнього світу.

Архітектоніка антивоєнних романів залежить від основної думки автора, в якій поетичні засоби творчо розподіляються ним, він відбирає в межах літературної традиції необхідний йому матеріал. Часто в структуру романів вводяться нарації-спогади, що являли собою форму минулого в сьогоденні [6, 225]. Але з об'єктивно-історичної точки зору нарація розширювала межі простору, вводила фон часу, переборювала статичність оповіді, поглиблювала принцип мімезису. Тут доречно навести фрагменти текстів: солдат Мартро розповідає під час нічного відпочинку — «...я торгував ганчірками, або, краще сказати, я ганчірник, але я — гуртовий крамар. Скуповував у дрібних вуличних ганчірників і мав крамницю — просто горище, що правило мені за склад. Я купував ганчір'я та інший старий мотлох, від білизни до бляшанок з-під консервів, але переважно держална щиток, мішки й старі черевики й, розуміється, кролячі шкірки» [1, 169] — в А. Барбюса; у Боймера зринають у пам'яті спогади дитинства: «За нашим містом, серед луків уздовж річечки здіймався ряд старих тополь. Їх було видно здалека, і хоч вони стояли тільки в один

ряд, їх називали тополиною алеєю. Нас, дітлахів, тополи чимось приваблювали, і ми ціліснінькі дні проводили біля них, слухаючи тихий шелест листя» [5, 99] — в Е. Ремарка; Степура на воєнних рубежах під час затишшя весь у спогадах: «Все змінюється, і він змінився, виріс, тільки не змінюється для нього образ матері, постає вона зараз перед ним такою, як була для нього в дитинстві, як була всі ці роки... Щоліта, коли він, було, приїздить на канікули, це для неї свято, вона тоді лише тим і клопочеться, щоб він смачнішого попоїв, більше поспав, щоб набрався сил для науки» [2, 227] — в О. Гончара. Раціональною є думка про те, що «орієнтація на "літературність" повістування створює близькість "образу автора" і "образу оповідача". Як підтип авторського повістування виділяється суб'єктивоване повістування, трансформоване сприйняттям будь-якого з персонажів. Повістування з погляду персонажів зміщує його в бік достовірності відображення. Цим досягається драматизм оповіді» [3, 407].

Структура образів Детерінга, Фуйяда, Решетняка — колоритних образів селян-фронтовиків — суттєво впливає на принцип будови образів інших діючих осіб. У певному відношенні вказані образи виконують функції політичного орієнтира. Порівняльна характеристика Детерінга й Фуйяда цікава тим, що розкриває тожні звички, погляди, смаки, чого, звичайно, не можна пояснити простим наслідуванням. Очевидно, наявні певні спільні, точніше подібні, причини, що покликали до життя обох персонажів. Обидва ізольовані від звичного способу життя, обидва страждають, відірвані від специфічної роботи. Дещо віддаленим від них може бути рядовий Решетняк, який відзначається більшою вмотивованістю своїх намірів і вчинків.

Висновки. У романі О. Гончара «Людина і зброя» спостерігаємо барбюсівсько-ремарківські ремінісценції — то більш чіткі, то трансформовані настільки, що зв'язок між ними ледве вгадується. Звичайно, варто пам'ятати, що образні й тематичні паралелі у творчості А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара самі по собі ще не свідчать про їх мистецьку близькість. Подібні «збіги» можуть свідчити лише про те, що митці працювали майже на одному й тому ж воєнному матеріалі, зверталися до одних і тих же соціально-психологічних типів, породжених фронтовим середовищем, умовами однотипного побуту тощо. Але про мистецьку близькість аналізованих антивоєнних романів у широкому розумінні переконливо свідчать текстові фрагменти, бо саме в них проявляється певна подібність їх творчої ма-

нери — у способах художньої обробки воєнних вражень на емоційному і раціональному рівнях і втілення їх у словесно-мовленнєвому матеріалі мистецтва слова, в принципах психологічного аналізу, в оцінці подій. Постійна увага до художньої спадщини А. Барбюса й Е. Ремарка, систематичне освоєння, переробка і творчий

розвиток їх письменницького досвіду — одна із характерних рис мистецької індивідуальності О. Гончара. Генетичний принцип дослідження творчих зв'язків О. Гончара, А. Барбюса й Е. Ремарка, порівняльна характеристика яких стала своєрідною закономірністю, дозволяє з'ясувати розвиток літературної традиції.

ДЖЕРЕЛА

1. Барбюс А. Вогонь / А. Барбюс. — Київ : Молодь, 1974. — 303 с.
2. Гончар О. Твори: в 7 т. / О. Гончар. — Київ : Дніпро, 1987. — Т. 4. — 589 с.
3. Гуменний М. А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар: стилістичні принципи повісткування / М. Гуменний, В. Гуменна // *Soucasna ukrajiniстика problemy jazyka, literatury a kultury: VIII olomoucke symposium ukrajiniistu sredni a vychodni Evropi*. Olomouc 25–27.8. 2016. — С. 404–411.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. — Москва : Искусство, 1976. — 367 с.
5. Ремарк Е.М. Твори: у 2 т. / Е.М. Ремарк. — Київ : Дніпро, 1986. — Т. 1. — 573 с.
6. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. — Москва : Наука, 1978. — 603 с.

REFERENCES

1. Barbius, A. (1974). *Vohon*. Kyiv: Molod, 303 p. (in Ukrainian).
2. Honchar, O. (1987). *Tvory*: in 7 Vol. Kyiv: Dnipro, Vol. 4, 589 p. (in Ukrainian).
3. Humennyi, M., Humenna V. (2016). A. Barbius, E. Remark, O. Honchar: *stylistychni pryntsypy povistuvannia*. *Soucasna ukrajiniстика problemy jazyka, literatury a kultury: VIII olomoucke symposium ukrajiniistu sredni a vychodni Evropi*, Olomouc 25–27.8, pp. 404–411 (in Ukrainian).
4. Losev, A. F. (1976). *Problema symvola i realisticheskoe iskusstvo*. Moscow: Iskusstvo, 367 p. (in Russian).
5. Remark, E. M. (1986). *Tvory*: in 2 Vol., Kyiv: Dnipro, Vol. 1, 573 p. (in Ukrainian).
6. Freidenberg, O. M. (1978). *Mif i literatura drevnosti*. Moscow: Nauka. 603 p. (in Russian).

Mykola Humennyi,

Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of Ukrainian and Foreign Literature,
PI "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"
Odesa, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-4936-7204
pavlyuknadya@gmail.com

Vira Humenna,

PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature,
PI "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"
Odesa, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-1164-4146
pavlyuknadya@gmail.com

CONTEXT OF THE AUTHOR'S VIEW (HENRI BARBUSSE, ERICH MARIA REMARUE, OLES GONCHAR)

The article is devoted to the research of the context of the author's view in the architectonics of antiwar novels of the mentioned authors. The signs of a real military type, which appeared in the time on the pages of the humanities in the aspect of rationalism and individualism, are found out. The essence of the "lost generation" is characterised in philosophical, historical and aesthetic aspects. It is proved that the artistic system of anti-war novels is characterized by the dominant way of introducing the author's view of the story. Aspects such as the author's attitude to war disasters, the epic tone of the story, the aesthetic concept of the artist, his sociological, historical and psychological views are analysed. The objective-historical point of view, according to which narration extended the boundaries of space, created the background of time, overcame the static of the narrative, deepened the principle of mimesis, is investigated. The peculiarities of the authors' artistic systems and some of their creative principles, the subjective interpretation of the feelings of the characters have been found out. The skill of each artist in reproducing the inner world of the characters under the influence of the bloody events of the war is outlined. The key words of novels, which serve as generalized forms of imaginative consciousness, as well as their influences on the artistic and psychological nature of the works, are characterised. The functioning of the author's language of anti-war novels and the peculiarity of oral and written and professional language are traced. The stable correlation of the analysed novels with the most actual problems of the socio-psychological atmosphere of a specific historical era is studied. The originality of the writers' literary world is revealed, the originality of their thinking is emphasized and the dominant typological similarities and differences are characterised. In studying the structure of the analysed novels, the peculiarity of the conciseness of the collective portraits, in which all the emotional and psychological capacity of each component is reproduced, is traced. It is emphasised that the context of the author's view also manifests itself through various extravagant elements (authorial indentations, descriptions of exteriors, titles, epigraphs, etc.), which along with the story aspect of the novels give them artistic completeness and integrity. In addition, the specifics of the author's language of anti-war novels are studied.

Key words: author's view, off-plot elements, lost generation, symbolism, artistic system, style.

Жигун Сніжана Віталіївна,

доцент кафедри української літератури і компаративістики
Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна,
доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0003-1193-2949
s.zhyhun@kubg.edu.ua

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.6

(НЕ)ЖІНОЧА АВТОБІОГРАФІЯ: ОЛЕНА ПЧІЛКА ПРО СЕБЕ

Предметом пропонованого дослідження є гендерні особливості побудови автобіографічної презентації, увага до яких зумовлена метою продемонструвати авторські стратегії створення власної ідентичності видатної української письменниці-народниці Олени Пчілки (Ольги Косач). Досягнення цієї мети потребувало застосування феміністичних студій як методології дослідження. Теоретичною основою дослідження стали праці М. Мейсон, Е. Єлінек, Л. Гілмор, А. Пеканець. У результаті з'ясовано, що автобіографія Олени Пчілки створювалася за «чоловічим» зразком. Основними стратегіями уподібнення стали: 1) розбудова тексту про себе через оповідь про видатних близьких та перерахування особистих досягнень як культуртрегера; 2) замовчування власного жіночого досвіду та взорування на чоловіків. Важливим героєм тексту стає брат Ольги Косач — Михайло Драгоманов, текст про якого у виразніє різне ставлення авторки до життєпису чоловіка і жінки. Такі стратегії створення ідентичності були зумовлені як підкоренням чоловічим авторитетам, так і офіційним характером автобіографії. Новизна дослідження полягає в прочитанні автобіографічного тексту української авторки-народниці крізь призму феміністичних студій. Практичне значення роботи зумовлене потребою осмислити спільне і відмінне у фіксації жіночого досвіду засобами художніх та документальних текстів.

Ключові слова: жіноча автобіографія, стратегія репрезентації, феміністичні студії, замовчування, релятивність.

Постановка проблеми. Вивчення жіночої літератури та зафіксованого у ній жіночого досвіду — досить розвинутий напрямок вітчизняного літературознавства, що має суттєві здобутки. Утім, вивчення літератури особистого документу здійснюється переважно без урахування гендерних особливостей суб'єктів тексту. Західна феміністична критика наголошує на значних відмінностях чоловічих і жіночих автобіографій, зокрема й стратегій саморепрезентації, але їхні висновки були зроблені на західних зразках. Існує інтерес дослідити ці стратегії у текстах вітчизняних письменниць, зокрема в автобіографії Олени Пчілки як надзвичайно значимої особи в історії української літератури і культури, чий жіночий досвід може бути найбільш промовистим.

Аналіз публікацій. Інтерес до жіночих автобіографій виникає наприкінці 1970-х років ХХ ст. під впливом активізації жіночих студій, а відповідною датою досліджень вважають 1980-й рік, коли було опубліковано збірку «Жіночі автобіографії: критичні есе» (Women's Autobiography: Essays in Criticism). Доти науковці (Джордж Гусдорф, Георг Міш, Рой Паскаль та ін.) досліджували автобіографії видатних чоловіків і на цій підставі визначали характерні якості жанру. Однак універсальність останніх була піддана сумніву відтоді, коли наприкінці 1970-х років в науковому обігу починає накопичуватися масив жіночих автобіографій. Знаковим текстом стала робота Мері Мейсон «Інший голос: автобіографії письменниць» (2009), у якій авторка висловила тезу, що формат автобіографічного тексту

визначається статтю автора. Вона твердить: висновок Гусдорфа, що кожен прагне дізнатися, яким було його життя, справджується для чоловіків, але не для жінок. Аналізуючи англійські жіночі автобіографічні тексти, Мейсон відкриває, що для них найхарактернішим є сконцентрованість ідентичності автобіографічного «я» у зв'язку з певним «іншим» (Богом, іншою людиною, переважно чоловіком, або збірною свідомістю групи) [4, 169–173]. Це давало жінкам підставу говорити про щось таке «незначиме», як їхнє власне життя, і визначити межі власного «я», відкритого і сформованого у стосунках з «іншим».

Подальше увиразнення різниці між чоловічими і жіночими автобіографічними текстами втілюється у працю Естель Єлінек «Жіноча автобіографія». Вона описує своєрідність жіночих автобіографічних текстів на трьох рівнях: змісту, нарративної моделі та організації тексту. На першому рівні жіночим автобіографіям притаманно зосереджуватися на особистих стосунках, передусім родинних, тоді як в чоловічих — головний акцент робиться на публічній і професійній сфері. На рівні оповідної моделі жіночі автобіографії вирізняє нарратив набуття самосвідомості, а на рівні організації тексту такі якості, як нерегулярність, фрагментарність, різномірність (натомість автобіографії чоловіків мають позірно лінійну будову) [3].

Важливим кроком у дослідженні жіночої автобіографії стала праця Леї Гілмор, яка розглядає стосунки ідентичності реальної авторки і обраної нею стратегії створення ідентичності у процесі написання автобіографії. Ці стратегії, на думку Гілмор, визначені історично і культурно дискурсами статі і правди. Тому не досвід, а автобіографія конструє автобіографічний суб'єкт, який є репрезентацією, обраною письменницею [2].

«Жіноча автобіографія завжди має на увазі одне — жіночий досвід та способи і механізми його артикуляції», — вважає Анна Пеканец. У своїй монографії «Чи у цій автобіографії є жінка? Жіноча література особистого документу від початку ХІХ століття до початку ІІ Світової війни» [6] вона вказує теми, що постійно присутні в жіночих автобіографіях: дім, родина, (не)знайоме, навчання, кохання, тілесність, подорож, праця, вільний час, історія. Дослідниця з увагою ставиться до емансипаційного дискурсу жіночих автобіографій і поділяє авторок відповідно до їх стосунку до емансипації на традиціоналісток, ліберальних традиціоналісток, емансипанток і консервативних емансипанток. Водночас дослідниця показує

зануреність жінок у патріархальні схеми, підкорення чоловічим авторитетам, применшення власної позиції, автоцензуру. Праця Анни Пеканец демонструє, що автобіографістика жінок Східної Європи — плідний простір для аналізу та інтерпретації.

Метою статті є показ авторських стратегій створення власної ідентичності видатної української письменниці-народниці Олени Пчілки (Ольги Косач).

Виклад основного матеріалу. Автобіографія Олени Пчілки (Ольги Косач) була написана для видання «Оповідань», здійснених видавництвом «Рух» 1930 року. Тобто вона мала офіційний характер, що наперед визначив стратегію репрезентації себе. Своєрідність ситуації полягає ще й у тому, що її «зі слів Олени Пчілки записав і подав примітки Т. Черкаський» [1, 5]. Теофан Черкаський був співробітником видавництва, а в минулому міністром УНР, згодом розстріляний більшовиками. Увага до особи «скриптора» не випадкова, адже посередник здатний мимовільно впливати на текст, навіть лише як один з його адресатів. Не маємо відомостей про втручання Теофана Черкаського у текст, але його особа могла бути одним з чинників формування стратегії репрезентації себе, яку обрала Олена Пчілка.

Свою розповідь письменниця починає з повідомлення, що ініціатива написання автобіографії належить видавництву (яке зазначило у назві книги: «Оповідання з автобіографією»). А далі висловлює кілька заперечень проти неї: складність і відповідальність жанру; можливе небажання письменника подавати своє життя на загальний огляд; попереднє написання спогадів про М. Драгоманова, М. Лисенка та М. Старицького, у яких містяться і відомості про її власне життя. Цими причинами вона пояснює, чому її біографія буде короткою. Але вже в наступному реченні зазначає: «Я живу так довго на світі, пережила, можна сказати, стільки періодів нашої культурної історії й на протязі тих пережитих часів так багато знала людей наших і чужих, що коли б я захотіла просторо написати про всі взаємини свого життя, то вийшли б цілі томи» [1, 5]. У цьому реченні дивовижно поєднується і визнання вагомості та унікальності власного досвіду, і намагання відійти в тінь інших, що виказує, що навіть видатні жінки з особливими здобутками не почували себе впевнено у розмові про себе. Наприкінці зробленого нею вступу, вона пояснює, що подає автобіографію для молодшого покоління, яке не знає її як письменницю, оскільки її

твори виходили давно і в періодиці. Таким чином, відповідь на головне питання, яке покликана розкрити автобіографія: «Ким я є?», адресована не собі, а широкому колу незнайомців.

Визначивши свою мету у такий спосіб, Олена Пчілка обіцяє зупинитися передусім на своїй письменницькій та видавничій діяльності, але маємо визнати, що цієї обіцянки вона не дотрималася. З 15 подальших розділів лише останній (на півтори сторінки) присвячений безпосередньо творам, деяким історіям написання та розкриттю псевдонімів. Становлення письменниці окреслено упродовж тексту пунктиром: від першого успішного оповідання, написаного як завдання з німецької мови, до альманаху «Перший вінок» і участі в ньому як творами, так і фінансово та творів для дитячого театру. Видавничій діяльності присвячено приблизно стільки ж: 13 розділ та абзац 14-го. То про що ж писала Олена Пчілка в автобіографії? Можемо виокремити дві лінії розбудови її тексту: 1) видатні близькі; 2) діяльність Олени Пчілки як культуртрегера.

Історію свого життя письменниця розпочинає з родини, подаючи відомості про своїх предків їхню освіченість та літерний хист. Увагу приділено батьковому вихованню, який сам вчив своїх дітей грамоті. А його авторитет підтверджено цитатами з автобіографії Михайла Драгоманова. Останній стає важливим героєм тексту і головним у розділах 3, 4, 7. Письменниця коментує це як samozрозуміле: «Скільки роки дошкільного навчання пройшли у мене цілком під впливом батьковим, стільки шкільні роки зв'язують мене з моїм старшим братом Михайлом (Відомим пізніше М.П. Драгомановим)» [1, 11]. А втім, впадає в око, що про одруження Драгоманова ми дізнаємося значно більше, ніж про одруження самої Ольги. Так, йдеться про приватну подію, яка очікувано опиняється за межами офіційної автобіографії. Але одруження Драгоманова, видається, оцінюється зовсім з інших позицій: його приватність більше не належить йому і кожна нагода добра для розповіді про нього.

Беата Валенчук-Дейнека, пишучи про жіночу концепцію «буття в світі» [7], наводить слова Тадеуша Бой-Желенського, що для жінки є два способи увійти в літературу: перший писати книжки, а другий стати кимось у житті відомого письменника. Попри власний письменницький шлях, Ольга Косач частіше апелює до своїх реляцій (не лише роль сестри відомого чоловіка, але й матір відомих дітей). Релятивність є однією з найхарактер-

ніших особливостей жіночих біографій, яку Анна Пеканец вважає амбівалентною [6]: з одного боку, вона вказує на певну несамостійність, а з другого — одночасно може оцінюватися позитивно як ключ до розуміння зроблених спроб говорити власним голосом. Як свідчать досліджені зразки, жінки часто вдавалися до розповідей про видатних близьких-чоловіків задля розширення читацької аудиторії. Але цього не скажеш про Ольгу Косач, адже Драгоманова більшовики не шанували. Але все ж видатна жінка творить свій образ, підкреслюючи ті якості, які проявилися за сприяння Драгоманова.

Нехтування політичною благонадійністю заради власної тожсамості — один з тих прийомів у конструюванні свого «я», що проявляють справжній характер авторки. Серед осіб, яких вона називає у своєму колі, окрім І. Стеценка, М. Старицького, М. Лисенка, І. Франка, — М. Міхновський. Тобто Ольга Косач не вважала за потрібне приховувати чи фальшувати епізоди своєї біографії так, як це буде поширено у радянський час. Але це не заперечує вибіркості як прийому конструювання свого «я».

Наприклад, про власну родину Ольга Косач розкаже вибірково: чоловік фігурує в ній хіба на побутовому рівні, а з-поміж дітей її увага виокремлює Ларису та Михайла (Ізидору, до якої переїхала доживати, згадує лише в цьому контексті і без імені): «Головним моїм завданням, як я вже казала, було виховати Михайла і Лесю» [1, 29]. Тому вона зупиняється на своїх педагогічних переконаннях (наприклад, не віддавати дітей до школи, щоб не псувати їхню мову), на приватній освіті, яку діти отримали в Києві, та на плеканні їхнього літературного хисту. Тобто материнство заміщується виховництвом, авторка позиціонує себе не як мати, щаслива своїми дітьми, а як педагог, що пишається результатами роботи. Важливим видається і те, що саме в розмову про виховання дітей Олена Пчілка інкорпорує і згадки про власну творчість: спершу поетичні зразки («Думки-мережанки»), а потім оповідання: «Перші поезії Лесині, як і пізніше оповідання Михайлові я посилала до «Зорі» у Львів. Вже й я тоді містила свої поезії й оповідання в «Зорі» з р. 1883» [1, 31]. Тобто маємо справу з тією ж релятивністю: творчість відомої дочки стає підставою згадати власну творчість, хоч друкуватися Олена Пчілка починає на рік раніше, про що читачам повідомляє у примітках Т. Черкаський.

Свої літературні писання Ольга Косач не позиціонує як плід натхнення чи самовира-

ження, а таки як працю, до якої її заохотили редактори [1, 31] і то, мовляв, саме їхній здобуток, що в літературі з'явилася Олена Пчілка. До речі, попри те, що письменниця розкриває свої псевдоніми і пояснює походження головного, вона не проговорює значення, яке вклала в нього, і не пояснює, причини, з якої обрала собі псевдонім. Втім, він їй личив, адже вона ретельно працювала на ниві української культури.

Власне, значні досягнення — це одночасно і мета, і підстава для розмови про себе. Тому Олена Пчілка акцентує на своїй науковій (фольклорно-етнографічній) роботі, говорить про громадську, організаторську діяльність, меценатство. Водночас про все це Ольга Косач розповідає майже відсторонено, апелюючи до фактів, а не почуттів та вражень. Наприклад, про такий сміливий вчинок, як виголошення на святі І. Котляревського промови українською, попри заборону, авторка пише досить сухо: «Стешенко й Єфіменкова виголосила (виголосили — С.Ж.) промови російською мовою. А коли я вийшла на катедру, то мимо заборони, я все ж таки почала: “Я мусіла би говорити по-російськи, але в цей день з полтавцями інакше як українською мовою я привітатись не можу”. І далі склала все моє, щоправда коротке, привітання цілком українською мовою. Присутні представники влади просто були спантеличені і десь то не встигли опам'ятатися й зупинити мене. Промова моя була ніяка не наукова, та до наукового виступу я й не готувалась, бо промови наші названо “науковими” було, щоб дістати дозвіл виголосити» [1, 39]. Останнє речення, применшуючи якість промови, ніби затирає враження від її ваги. А все ж за кілька рядків вона таки вкаже, що це таки був перший виступ українською мовою на офіційному святі.

Мовлення наратора могло б бути предметом окремого дослідження. Жанр передбачає індивідуальний, приватний погляд на світ, що зумовлює домінування я-нарації. Але читач автобіографії Олени Пчілки помітить певний відсоток узагальнених форм: спершу вона говорить від імені дітей Драгоманових (*ми підросли, нам не казав, нас почали вчити, збудешся, повернешся*), потім — родини (*наше життя, ми приїздили, знайомств у нас не було*). Хоча на початку розповіді про дитинство зазначає: «...про іншу душу, хоч би й рідну, не можна говорити рішучо: я не знаю, як відбилась у душі братовій та боротьба, а тут я вже добре знаю, як воно було, знаю добре й обставини в сім'ї нашій і можу доценту розглянутися в своїй власній душі, що саме в ній

діялось» [1, 9]. Але розповідь про власну душу дуже дискретна, авторка охоче розчиняється у досвіді родини.

А. Пеканец, характеризуючи феміністичні студії над початками жіночої автобіографістики, називає їх, у слід за Інгою Івашов, «каталогізуванням мовчання», а самі тексти — «простором неприсутності жінки» [5, 16]. В «Автобіографії» Олени Пчілки ведеться мовлення про науковця, педагога, громадського діяча, видавця і письменника, що дорівнюється відомим і визнаним чоловічим постатям національної культури. Але у ній немає місця про жіночий досвід, про відмінності життя, визначені статтю. З тих тем, що їх Пеканец визначила як найпоширеніші в польській жіночій автобіографістиці, в тексті Олени Пчілки присутні дім (досить дискретно; окрім батьківського, показаний як місце, а не атмосфера), родина, навчання (більшою мірою дітей, ніж своє), тілесність (лише як хвороба), праця і залежна від неї і хвороби подорож. Попри те, що Олена Пчілка була однією з організаторів і меценатів жіночої антології «Перший вінок», вона майже не торкається питання емансипації. Чи не єдиний раз Ольга Косач зачіпає це питання, ведучи мову про жіночу освіту як запоруку життєвого успіху: «Коли б сестра Варя мала б виховання хоч таке саме, як я, вона, певно, виявила б однакові здібності, як і я» [1, 13–14]. Натомість її автобіографія демонструє підкорення чоловічим авторитетам (передусім брата, але й абстрактного діяча на культурній ниві), применшення власної позиції та доведення власної вартості через авторитетних чоловіків.

Висновки. Автобіографія Олени Пчілки створювалася за «чоловічим» зразком, у якому майже не знайшлося місця для індивідуального жіночого досвіду. Текст мав офіційний характер, і це вплинуло на селекцію пережитого. Замість репрезентації своєї унікальності, Ольга Косач прагне узалежнити, приєднати власну ідентичність до братової чи колективної. Тому її оповідь ведеться через розповідь про видатних близьких та перерахування власних досягнень на культурній ниві, що доводило б її вартість. Важливим героєм тексту стає брат Ольги Косач — Михайло Драгоманов, текст про якого увиразнює різне ставлення авторки до життєпису чоловіка і жінки, побут і родина якої мусять опинитися поза оповіддю, як «надто жіночі». Тому у власному тексті вона не згадує про народження і виховання шістьох дітей, родинність у власному домі, розуміння себе як жінки, переживання травм і втрат. Попри те, що Олена Пчілка була біля джерел

феміністичного руху в Україні, тема жіночої емансипації чи жіночої творчості лишається за межами тексту. Автобіографія Олени Пчілки — зразковий текст культуртрегера, у якому проблеми культури займають значно важли-

віше місце, ніж огляд свого досвіду. Мусимо з прикрістю констатувати той факт, що ані авторитет, ані досягнення не вивільнили власний голос авторки, притлумлений патріархальною ідеологією.

ДЖЕРЕЛА

1. Пчілка О. Оповідання : з автобіографією / О. Пчілка. — Харків : Рух, 1930. — 288 с.
2. Gilmore L. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca-London, 1994.
3. Jelinek E.C. *Women's Authobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, 1980.
4. Mason M.G. *Inny głos: autobiografie pisarek*, W: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk, 2009. s. 169–208.
5. Pekaniec A. *Literatura dokumentu osobistego kobiet : ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2014. nr 1 (2), 13–28.
6. Pekaniec A. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? : kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* Kraków. 2013, 400 s.
7. Wałęciuk-Dejneka *Kobieca koncepcja «bycia-w-świecie» : «ja» w rodzinie: z «Pamiętników» Zofii Tołstojowej. Prace Literaturoznawcze*, 2015. nr 3, s. 197–208.

REFERENCES

1. Pchilka, O. (1930). *Opovidannia z autobiografieiu* [Stories with Autobiography]. Kharkiv, Rukh (in Ukrainian).
2. Gilmore, L. (1994). *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca-London (in English).
3. Jelinek, E. C. (1980). *Women's Authobiography: Essays in Criticism*, Bloomington (in English).
4. Mason, M. G. (2009). *Inny głos: autobiografie pisarek*, W: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk, s. 169–208 (in Polish).
5. Pekaniec, A. (2014). *Literatura dokumentu osobistego kobiet: ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych* *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*. No 1 (2), 13–28 (in Polish).
6. Pekaniec, A. (2013). *Czy w tej autobiografii jest kobieta?: kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* Kraków, 400 s. (in Polish).
7. Wałęciuk-Dejneka *Kobieca koncepcja «bycia-w-świecie»: «ja» w rodzinie: z «Pamiętników» Zofii Tołstojowej*. (2015). *Prace Literaturoznawcze*, No 3, s. 197–208 (in Polish).

Snizhana Zhigun,

Doctor of Philology,

Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparativistics,

Institute of Philology,

Borys Grinchenko Kyiv University

Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-1193-2949

s.zhyhun@kubg.edu.ua

(NOT) WOMAN'S AUTOBIOGRAPHY: OLENA PCHILKA ABOUT HERSELF

The subject of the proposed study is the gender peculiarities of creating an autobiographical presentation, the attention to which is paid to demonstrate the author's strategies for shaping own identity by the outstanding Ukrainian folk writer Olena Pchilka (Olga Kosach). Achieving this aim required the use of feminist studies as a research methodology. The theoretical basis of the study is the works by M. Mason, E. Yelinek, L. Gilmore, A. Pekanets. As a result, it is found out that Olena Pchilka's autobiography was created according to the "man's" model. The main strategies of similarity are 1) development of text about yourself through the story of distinguished relatives and listing personal achievements as a cultural editor; 2) her orientation towards men and ignoring of her own woman's experience. An important character of the text is Olga Kosach's brother, Mykhailo Dragomanov, the text about whom emphasizes the author's different attitude to the biography of a man and a woman. Such identity-creating strategies were driven both by subjugation to men's authorities and by the official nature of the autobiography. The novelty of the research lies in reading the autobiographical text of the Ukrainian author-narodnik in the light of feminist studies. The practical importance of the work is due to the need to comprehend a common and distinctive in fixing the women's experience by means of artistic and documentary texts.

Key words: woman's autobiography, strategy of presentation, feministic studies, ignoring, relativity.

Vladimir Ignatov,

PhD,
Sofia University "St. Kliment Ohridski",
9th High French School in Sofia "Alphonse de Lamartine"
Sofia, Bulgaria

ORCID iD: 0000-0002-8788-1888

vladimir_ignatov@abv.bg

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.7

TECHNICAL PROGRESS, FASHION AND NATIONALITY ("THE WATCH" BY GEORGI ZHIVKOV)

This article suggests an attempt to analyse a literary work from the period of Bulgarian National Revival — the dialogue "The Watch" by Georgi Zhivkov. Its aim is to study some aspects of the technical progress which is unconditionally linked to the following of certain cultural and civilizational models, the removal of the boundaries between the Self and the Other, and the unfolding of human creative potential. However, as with almost everything in life, it has a different side, provoking hesitation, uncertainty, and in some cases, a definite denial. "The Watch" is the text that belongs to that other side with the proviso: the rejection of the technical means not in itself as an achievement of the human mind, but of the replacement through it of basic existential categories the consequences of which affect not only the individual but also the relations with the world. In the article the cultural and literary-historical study and 'close reading' interpretation are used.

Key words: Bulgarian National Revival, technical progress, unreasonable passion for fashions, nationality.

In the development of the genre system in Bulgarian Revival literature, *dialogue* occupies a special place because of its individualization as an independent phenomenon — close to and at the same time not attributable in the exact sense to the ever-expanding literary forms, especially in the period after the Crimean War. Directly related to specific school practical activity (Stefan Izvorski), but also possessing a directly revealing function, dictated by the dimensions of the apparent socio-political reality (Neophyte Bozveli), the dialogue of the 1940s brings out and imposes sustainable ideological-aesthetic concepts through which the native is conceived — repressed, abused, on the one hand, but also desired, on the other, through the potential rehabilitation of its restored image and a palpable presence of value (as a dream, an idea, but also a very real and attainable existential benchmark). These, in turn, will also be among the foundational constructs, artistically developed over time and determining some of the key problematic-thematic searches of the second half of the century. The scope of these searches is too broad and would, by itself, justify the emergence of the necessary

research work to systematize, conceptualise and analyse the aesthetic heritage of the genre of the Renaissance dialogue.

Many writers rely on the benefits of dialogue, relying on more direct receptive paths to it (school/reading room, recitation, scenes, publication in periodicals, spoken vernacular), and more accessible forms of intentional expression. Whether it is a transitional form to drama (Pencho Penev [6, 46–51], Stefan Karakostov [3, 182–202], Margarita Bradistilova-Dobрева [1, 20–45]), a particular artistic form that is divided between specific literary and on-stage manifestations (Tsvetan Minkov [5, 5–14]), or an independent form of publicism (Ilya Todorov [8, 223–234]), the dialogue plays an important role in the gradual individualization of type and genre incarnations of Renaissance artistic thinking. It proves to be a preferred opportunity for ideological and aesthetic expression, mainly because of its well-established form, disallowing thorough transformation, especially in its initial position; because of the language — accessible, understandable, through which an idea or trend is imposed; because of its simplistic character

system, which brings out specific social types, holders of very definite worldviews, which in most cases, in the course of development of the conditional plot, either affirm themselves or undergo a sudden transition.

So, we enter into an artistic world, highly instructive in view of the moral maturation of man, his relations with others in the collective — in agreement or in opposition to the universal moral imperatives, the possibilities for revising one's own inner world.

However, engaging with it will undoubtedly highlight a number of risks — both conceptual and structural-compositional.

We can only resolve to take them on.

This not-so-popular dialogical work is attributed to editor and publisher Georgi Zhivkov (Zhivkin), with no reliable data on it, but rather based on assumptions related to common practice at the time — some of the material in given periodic editions, though unsigned, are the work of the compiler/editor. In this case it is „Книжовен имот за децата”: „На месец по една книжка нарежда и изважда на свят Г. А. Живкин. Виена. В печатницата на Л. Соммера и С-ие. 1872.” After P. R. Slaveikov's „Пчелица” (1871), this is another — noble in its idea, but difficult to execute — attempt to assist in the spiritual construction and moral education of the youngest readership. Here again, the leading issue is the moral and ethical, instructive, but Zhivkov's journal fails to fully realize its goals and objectives and is soon discontinued (two published books are known, and a third may exist).

It is in book 2 of „Книжовен имот за децата” that the dialogue “The Watch” is published, the perfectly synthesized but clearly outlined and purposefully developed ideological-thematic line of which, as well as its simplified character system, are subject to the meaning-determining framework of reevaluation and moral transformation of the young man.

It is symptomatic that in the early 70s — a period of ever-increasing radical social sentiment — in its own way, a trend from the beginning of the century is continued: Enlightening-edifying strategies for the construction, modeling of the “modern” man, which, of course, is dictated by the specifics and needs of the audience of this text, but also not without significance is the conditioning of the primal role of the completion and ordering of the inner world of the individual, and then — inevitably in view of the external circumstances — focusing on categorically effective self-expression. In this respect, especially with regard to the genre of dialogue, G. Zhivkov should very reasonably fit into the already initiated by J. Hadzhikonstanti-

nov-Ginot („Разговорили прави човек”, „Седум возрасти человеческий”), P. R. Slaveikov („Парите и науката”) and D. Voynikov („Разговор между трима ученика: Боян, Мирчо и Драгни връх учението на българчетата в народното училище”, „Разговор между трима ученици връх учението”) school-enlightenment tradition in the education of the young. Here, too, the author undertakes to satisfy one basic requirement — the unfolding and exposing of a relevant negative social phenomenon (a meaning-defining center, which found its most pronounced manifestation in the real Revival comedialogy a year earlier — “The Phoney Civilization”), to which the young adopter of the new and modern, still lacking clearly defined values, can easily fall prey.

G. Zhivkov applies a well-known, well-established model of organizing the artistic situation and, accordingly, of designing the active self-expression of the characters therein — two characters defending opposing viewpoints regarding a specific object or phenomenon, which could also be considered as an individual case of specific worldviews and attitudes. And the ultimate goal is *persuasion* through a series of arguments that facilitate the transition from delusion to insight, from whim and vanity to humility and obedience, from evil that corrupts the mind and heart, to the good that ennobles man and restores / builds his value foundations. However, with G. Zhivkov, a strictly moralizing semantic layer is absent and the artistic suggestions, without any compromise with universal moral and ethical landmarks in the world, are achieved in a moderate explanatory tone in the context of the everyday life.

Technical progress is unconditionally linked to the following of certain cultural and civilizational models, the removal of the boundaries between the Self and the Other, and the unfolding of human creative potential. However, as with almost everything in life, it has a different side, provoking hesitation, uncertainty, and in some cases, a definite denial. «The Watch» is the text that belongs to that other side with the proviso: the rejection of the technical means not in itself as an achievement of the human mind, but of the replacement through it of basic existential categories the consequences of which affect not only the individual but also the relations with the world.

The very simplistic mise-en-scene in G. Zhivkov's dialogue is organized around the “young Raina” — a capricious and naive girl, too insistent on adhering to fashion (expressed in this case through a material acquisition: “a gold watch

decorated with small diamonds”) — and her father, “Mr. Bogdan” who “loves her very much” and “was very concerned about seeing her sad as never before”. The brief prosaic introduction, which adds new touches to the poetics of dialogue — with its explanatory, contextualizing function, clearly identifies the reason why Rayna is so “lost in thought, downcast, low-spirited”, thereby placing the generative ideological-thematic center in the work: beautiful and expensive watch gifted to Mr. Ralev’s girl by her uncle. Going out with her friends this time is not a sign of oneness and empathy through innocent laughter and play, but rather of measuring, self-positioning among the common, but through well-being, possession (clothes, the watch). This, respectively, provokes a spontaneous sense of injustice in the girl, proceeding from the understanding of some kind of correlation between intellect and material gain: “Their fathers (...) showered them with gifts, made them look pretty, though none of them, not to brag, can compare to me in science and in talent.” The other’s item, which increasingly acquires, theoretically speaking, the status of a kind of, albeit imaginary, character in the text, begins to categorically determine revised values and active self-discovery.

The clock marks the inevitable new in the unstoppable course of time.

The watch — as something unknown and different — awakens a legitimate interest based on a suspicious desire (“What a joy it would be for me to have such a nice watch!”).

The watch becomes a specific embodied test of the established patriarchal order, of the individual’s willingness to comprehend and accept the symbols of a modernizing life, of individual skills to preserve the defining roles of the traditional from the substituting functions and manifestations of the present.

In this semantic direction, the presence of the father, manifesting himself as invariably connected with life experience, sober judgment, wisely fulfilled parental responsibility, is crucial. With a moderate but certain educating tone, Bogdan properly describes the consequences of the discrepancy between the directly visible and what lies beyond it, between unhealthy desire and real need, between the temporary and the permanent. In the spirit of folk-fairy-tale poetics, having adopted the image of the sage, who balances and ennoble the world, he is again recognized as a steadfast life and moral orientation against which Rayna reorganizes her values. His speech is calm but persuasive, imaginative, rhetorical, in order to provoke his daughter, to encourage her to think and reassess:

*The thing is, you want people to say when they pass by: “Oh! Oh! Look what a nice watch this little girl has! She must be very rich.” Tell me, then, is there great glory in presenting as richer than others and showing off shiny things before people’s eyes? Have you ever seen a smart man honor a child for the great wealth of their father? Do you worship those richer than you just because they are rich? **When you see an expensive watch worn by some girl you don’t know, instead of saying, “That’s a very valuable person wearing that watch,” you will say, “That’s a very valuable watch she’s wearing.”** If a watch can bring honor, then only to the watchmaker who, assembled it with skill. And whoever wears it, I’d think them irrelevant and petty if they try to show off with it. (emphasis by me — V. I.)*

It is interesting how Bogdan proves to Rayna that the desired watch is not a real need (as the girl awkwardly tries to convince him), but a whim, a fashionable vanity aimed at equaling, paralleling others. The old watch, left over from «my father’s age», which he takes care of for memory’s sake, is the material sign in time — of family empathy and continuity, but also of the past. To him, Rayna not only refuses to self-identify, but she resolutely distinguishes herself, distances herself, because otherwise she would be ridiculed (“What! Those ancient bowls from which he might have fed his dog.”). So obvious is the fact that a given reaction is not the result of a subjective need, but of a hasty and reckless consideration of the external circumstantial pattern (“...what people will say when I show it on me.”).

The situation thereby created is productive for the deployment of a particular didactic layer in the text. And that is what G. Zhivkov does. Through Bogdan, the balance in world-view attitudes, the return to the stability of the patriarchal world is already quite deliberate. “A man can do well in this world only if he is grateful for what he has, if he doesn’t get too greedy,” the father firmly states, raising the categorical moral postulate that predetermines the peace and completeness of the individual inner world and regulates community relations, based on agreement and reciprocity. In this line of thought, it is good to note that Bogdan is, in this situation, an ideologically charged character — he aims to listen, discourage, teach and validate very specific patterns of behavior, forms of presence, fitting in with the spirit of universal ethics. Thus, the particular case, taken out of the reach of everyday life, becomes an occasion to look into / integrate into universal human truths about life and the world.

In such a context, the whole of Bogdan’s last remark is constructed, conceptually framing the work and very clearly marking the transition —

in values and worldview — from capriciousness to sobriety, from delusion to knowledge, from recklessness to prudence. Accordingly, Rayna's reaction at the end of the piece is indicative: "No, no, I don't want a watch anymore; and if I had one, I would have given it to you."

The girl's "subtle understanding" is manifested at the right moment — before "stupidity and vanity" determine her youth. The folk-fairy-tale matrix of moral transformation is appropriately applied, the figure of the moral corrective, which must reorganize certain notions, set a clear distinction between the hurtful and the creative — especially in spiritual beginnings, and to lead with the power of experience and wisdom consistently and steadily fulfills its role.

In this way, for the reader and the viewer respectively, the path to reaching one's own truth is open. All that remains is the open senses and the courage to absorb it.

Conclusions

The conclusions that can be drawn from the above observations are related to the clear and definite expression of certain — irreversible and ever more persistent — mental, psychological attitudes towards the world, to the Other, but also to oneself, which can be perceived as a peculiar sign of shaking off the burden of the past and of assuming one's own responsibility in the present, with radical changes in the Revival thinking about oneself, with the rearrangement of the defining order of values on the basis of moral and psychological maturation, development and wholification — a prerequisite central to the posterior *active* self-sacrificial service to the ideal, consolidating the community. In this respect, Georgi Zhivkov in his own way poses and artistically interprets issues of paramount importance — for the long path of change for a man enslaved, but fervently craving freedom and his place in the world.

REFERENCES

1. Bradistilova-Dobrevа, M. Balgarskata istoricheska dramaturgiya prez Vazrazhdaneto./ M. Bradistilova-Dobrevа — Sofia — 1975. Брaдистилова-Добрева, М. Българската историческа драматургия през Възраждането. / М. Брaдистилова-Добрева. — София — 1975.
2. Bradistilova-Dobrevа, M. Predgovor kam Vazrozhdenski dialozi./ M. Bradistilova-Dobrevа — Sofia — 1985. Брaдистилова-Добрева, М. Предговор към Възрожденски диалози. / М. Брaдистилова-Добрева. — София — 1985.
3. Karakostov, St. Balgarskiyat teatar. Srednovеkovie. Renesans. Prosveshchenie. / St. Karakostov. — Sofia — 1972. Каракостов, Ст. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. / Ст. Каракостов. — София — 1972.
4. Karakostov, St. Balgarskiyat vazhrozhdenski teatar na osvoboditelnata borba (1858–1878). / St. Karakostov. — Sofia — 1973. Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър на освободителната борба (1858–1878). / Ст. Каракостов — София — 1973.
5. Minkov, Tsv. Istoriya na balgarskata drama./ Tsv. Minkov. — Sofia — 1936. Минков, Цв. История на българската драма. / Цв. Минков — София — 1936.
6. Penev, P. Istoriya na balgarskiya dramaticheski teatar. / P. Penev. — Sofia — 1957. Пенев, П. История на българския драматически театър. / П. Пенев — София — 1975.
7. Stoyanov, M. Balgarskata vazrozhdenska knizhnina. Tom 1./ M. Stoyanov — Sofia — 1957. Стоянов, М. Българска възрожденска книжнина. Том 1. / М. Стоянов — София — 1957.
8. Todorov, I. Dialogut kato zhanr v balgarskata vazrozhdenska literature/I. Todorov// Za literaturnite zhanrove prez Balgarskoto vazrazhdane. — Sofia — 1979, pp. 223–234. Тодоров, И. Диалогът като жанр в българската възрожденска литература. / И. Тодоров // За литературните жанрове през Българското възраждане. — София — 1979, с. 223–234.

ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС, МОДА ТА НАЦІОНАЛЬНІСТЬ («Годинник» Георгі Жівкова)

Стаття є спробою проаналізувати твір періоду Болгарського відродження — діалог «Годинник» (1872) Георгі Жівкова. Мета статті — вивчити деякі аспекти технічного прогресу, який безумовно пов'язаний з наслідуванням певних культурних та цивілізаційних моделей, усуненням меж у формулі: Я та Інший, розкриттям творчого потенціалу людини. Але — як майже зі всім у цьому житті — у ньому є інша сторона, яка викликає сумнів, невпевненість, а подекуди й рішуче заперечення. «Годинник» — це текст, який стосується до другого — за умови: відкидання технічного засобу не самого по собі як досягнення людського розуму, а заміни завдяки йому основних екзистенційних категорій, наслідки яких впливають не лише на окрему особистість, а й на її стосунки зі світом.

Ключові слова: Болгарське відродження, технічний прогрес, модні захоплення, національність.

ТЕХНИЧЕСКИ НАПРЕДЪК, МОДА И НАРОДНОСТ („Часовника“ от Георги Живков)

Статията предлага опит за анализиране на произведение от периода на Българското възраждане — диалога „Часовника“ (1872) от Георги Живков. Целта ѝ е да проучи някои аспекти на техническия напредък, който безусловно се свързва със следването на определени културни и цивилизационни модели, със снемането на границите между Аз-а и Другия, с разгръщането на човешкия съзидателен потенциал. Но — както с почти всичко в живота — той има и по-различна страна, будеща колебание, несигурност, а някъде и категорично отричане. „Часовника“ е текст, който спада към второто — с уговорката: отхвърлянето на техническото средство не само по себе си като достижение на човешкия ум, а на подмяната чрез него на основни екзистенциални категории, чиито последствия засягат не само отделната личност, но и отношенията ѝ със света.

Ключови думи: Българско възраждане, технически напредък, модни увлечения, народност.

Кизилова Віталіна Володимирівна,

професор кафедри філологічних дисциплін

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»,

м. Старобільськ, Україна,

доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0002-2637-0320

kyzylovavitalina@ukr.net

DOI 10.28925/2412-2475.2020.15.8

УКРАЇНА УЛАСА САМЧУКА: СИНТЕЗ ПОЛІТИЧНОГО Й МИСТЕЦЬКОГО СВІТОГЛЯДІВ

У статті осмислено ідейно-політичні, історіософські переконання У. Самчука, авторське бачення й розуміння України, проєкції національної самототожності та специфіку їх репрезентації в художніх текстах письменника. Наголошено, що його літературні твори як духовно-естетичні організми неодмінно сполучають у собі знання геополітики, внутрішні настанови й переконання, авторську волю, трансльовані в межах обраного стилю викладу. Пріоритетними для У. Самчука є вихідні засади художнього мислення, взаємнені успішністю пошуків України й українства. Матеріалом для їх творення ставали деталі, картини, факти, що належали пам'яті письменника, ідейний сенс визначав розум політика-утопіста, а зміст — уява патріота-вигнанця. Наголошено, що з огляду на європейське (у географічному плані) походження України, її майбутнє, на думку У. Самчука, неодмінно пов'язане з Європою. Важливою стає пробудження національної свідомості, людської гідності українців для здобуття свободи. Формою збереження національної самототожності українського народу письменник уважав хутір, центр державницького світу України та того типу людини, чий риси в градації суспільних вартостей є визначальними. У. Самчук осмислює роль митця в історії, суспільстві, наголошує на тому, що гуманістична особистість з певним стилем життя є духовним провідником народу. Переважна більшість політичних та ідейних переконань У. Самчука репрезентована в його прозових творах відповідно організованим засобам художнього слова.

Ключові слова: *художня творчість, проза, документалістика, публіцистика, ідейно-політичні переконання, національна ідея.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Улас Самчук — прозаїк доволі широкого тематичного діапазону, який багато і для свого часу плідно експериментував у царині романної форми. Його літературна творчість запрограмована ідейно-політичними та історіософськими переконаннями, сповнена авторськими проєкціями національної самототожності, переорієнтацією націєрозбудовних зусиль з програмно-політичної площини в художню. Питання мистецької якості його літературних текстів органічно пов'язане з питанням їхньої вписаності чи невписаності в генотипну структуру української історії, яка не тільки «рухалась» літературою

(Шевченко), а й з нею — в силу тривалого бездержавного статусу тої і тої — переплелась. Про це свого часу промовисто зауважив Д. Чижевський, адже культура (в широкому розумінні) «*немало спричинилася до формування української „історичної долі“*» [11, 241].

Повновартісний художній твір неодмінно з'ясовує свої стосунки з Часом, його Культурою, Мовою, стаючи в певним чином організованому процесі духовно-естетичним організмом, принципи прочитання і, головне, засвоєння якого закорінені не в авторській волі, а в ньому самому. Зокрема — в об'єктивованому естетичному феномені, рівною мірою приналежному як літературі, так і життю. Л. Новиченко справедливо відзначав: «*Хоч би як визначали тео-*

ретики суть стилю, чи як „особливість виразу змісту”, чи як „спосіб виразу образного освоєння життя”, чи як „закономірність перетворення змісту на форму”, чи як „ідейно-естетичну своєрідність митця”, чи як „об’єднуючий принцип форми”... — за ним у серйозного письменника завжди стоїть особливе бачення світу, певна естетична і світоглядна концепція, стоїть його духовна особистість і визначені нею суть і характер його власного внеску в „образне освоєння життя» [4, 48].

З-поміж усіх перерахованих похідних авторської стильової довершеності найбільш імпонує власний внесок в образне освоєння життя, що в реалістичному творі репрезентовано народним розповідним каноном, поезією й характерологією, сформованими в народі й засвоювані його мовою упродовж не одного літературного «віку», а багатьох історичних періодів. Найбільш поширеним його нарративним аналогом є той, де авторське й героєве «я» взаємозлиті чи передовірені самій мові народу.

Класичним прикладом таких стосунків у тандемі «автор — читач» є рецепція доробку Т. Шевченка. Спровокована назвою його націєзбудної книги, вона тримається на переконанні, що поет і його ліричний герой складають неподільність, однотипність різних художніх світів з різною мірою в них присутності безособово народного й індивідуалізованого авторського начал. При цьому й саме поетове авторство є утворенням складним і не вичерпується образно-змістовим арсеналом народно-пісенного походження, а користується тим арсеналом, що неминує позначається також і на змісті Шевченкового доробку. Адже у мистецтві, як цілком вірно зауважує Г. Грабович, «ніщо не дається спроста, однозначно, конвенційно. І так само, як історія України є для Шевченка чимось набагато глибшим і трагічнішим, ніж та „поема вольного народа”, якою захоплюються його сучасники, „презавзяті патріоти”, так само те найосновніше, поезія, його покликання, є набагато трагічнішим і насиченішим явищем, ніж для навіть найбільших його попередників чи сучасників. Вона є для нього тою святою правдою, тим вищим Словом, якою вона має досягнути і з яким вона свідомо зливається» [1, 119].

Для літератури як вельми специфічної і водночас унікально потужної галузі людознавства синтез політичного й мистецького авторського світоглядів містить загрозу її вибування з духопростору гуманізму, який, на думку М. Гайдеггера, «у більш вузькому історичному сенсі є нічим іншим, як етико-естетичною антропологією. Це слово, — на думку вчено-

го, — означає тут не те чи те природнонаукове дослідження людини. <...> Воно означає те філософське витлумачення людини, коли суще в цілому інтерпретується й оцінюється від людини і згідно з людиною» [12, 51].

Політично зорієнтовані художні твори У. Самчука задумувалися й писалися в інтересах людини як передусім соціальної істоти. У них, поза сумнівом, багато геополітичних знань, репрезентованих у межах обраного автором стилю викладу, коли автор і герой становлять неподільну єдність. Їх альтернативність і, водночас, програмова заданість визначає письмо й мислення Самчука-прозаїка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, де започатковано розв’язання обраної проблеми і на які спирається автор. Феномен У. Самчука різноаспектно досліджено у працях О. Василюшина, М. Герца, М. Гона, Р. Гром’яка, М. Жулинського, Н. Лисенко, Р. Мовчан, С. Пінчука, В. Шевчука та ін. Дослідниками осмислено жанрову структуру його романів (С. Бородіца), особливості індивідуального стилю (І. Бурлакова, М. Стасик), світоглядні константи філософсько-естетичної концепції (Н. Плетенчук), парадигму жіночих характерів у його творчості (О. Пастушенко), педагогічні (Н. Приймас) та політичні (А. Жив’юк) погляди письменника, специфіку втілення історіософських ідей у художніх, публіцистичних і літературно-критичних текстах письменника (І. Руснак).

Як відомо, системотворчим імперативом української літератури є прагнення сказати світові про Україну й українців, сказати все це по-українськи, коли на перший план виходить ідея України як концентроване втілення національної ідеї — імперативу історичного призначення українства, творчо осмислити свій час, виробити власну художню концепцію своєї доби, визначити місце в ній України [3].

Вітчизняне літературознавство доволі плідно працювало в річищі означеної проблеми. Помітними працями стали дисертації Л. Сеніка «Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності», В. Нарівської «Національний характер як художньо-естетичний феномен української та російської прози 50–70-х років двадцятого століття», С. Андрусів «Західноукраїнська література 30-х рр. ХХ ст.: Проблема національної ідентичності», О. Пахльовської «Українська літературна цивілізація», Ю. Мариненка «Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття» тощо.

Мета дослідження. Особливої ваги наразі набуває усвідомлення комплексу проблем національної ідентичності у спадщині У. Самчука,

котрий втілював ті чи ті проекти національної самототожності, спрямовував націєрозбудовні зусилля з площини програмно-політичної в художню, осмислюючи цілісну Україну завтрашнього дня.

Виклад основного матеріалу. У бесіді з членом редколегії російського журналу «Современник» О. Гідоні У. Самчуку було поставлене запитання: *«Ми знаємо, що у Ваших творах, вирішуючи чисто художні завдання, Ви одночасно завжди відгукуєтеся на актуальні політичні питання нашої бурхливої епохи. Як Ви вважаєте, чи така політична заостреність Вашої творчості сприяє її художньому значенню, чи, можливо, при тому щось тратиться?»*. Письменник прокоментував його так: *«По-моєму, художні завдання рішення на ґрунті змісту, а зміст — це життя. Життя нашої, як Ви правильно сказали, бурхливої епохи — політика (підкресл. — В.К.). Плянета перебудовується, і це — політика. Найневинніша оперетка “Наталка Полтавка” Котляревського — політика, бо ж то її не раз забороняли з політичних мотивів. Моє завдання — не ухилятися від вимог епохи, а бути її віддзеркаленням»* [6, 258–259]. Очевидно, що саме прагненням явити в художньому слові наголошену альтернативу й було продиктоване твердження У. Самчука. Його погляди на життя і призначення в ньому письменницької праці не лише долучалися до цієї праці, а й наперед її визначали. При цьому апріорна передбачливість її неминучого результату не обов'язково поєднувалася з урахуванням суто виконавської специфіки.

У другій половині 40-х рр. минулого століття У. Самчук визначальним критерієм свого доробку визнав *«почуття міри, почуття форми, почуття тривалості, узasadненої моральної дисципліни»* [7, 194]. Пріоритетним, як бачимо, для письменника є не власне процес, а вихідні засади художнього мислення, серед яких на перше місце висунуто міру, чинник, формулючий уяву; вона виявилась для письменника і в змістовому, і в суто естетичному плані усе-сущою, істотно залежала від успіху чи неуспіху пошуків державно мислячого й державосущого українства.

Утім, цілковита невідповідність реальної України та України письменницької мрії щоразу просували дух і розум У. Самчука вбік України мислимої, «матеріалом» для творення якої можна вважати деталі, картини, факти, що належали вже не реальності, а його пам'яті. Це, зрештою, й скеровувало художню творчість письменника, чий ідейний сенс визначав розум політика-утопіста, а зміст — уява патріота-вігнанця.

Майбутнє України письменник пов'язує з Європою, наголошуючи на європейському (у географічному плані) походженні, необхідності розбудити свідомість українців для здобуття свободи: *«Свободи нема, але вона є. Свобода душена, але вона жива. Свобода сьогодні не показовий товар в руках гандлярів. Свобода сьогодні — це думка, це щоденний насущний хліб»* [8].

У статті «Нарід чи чернь?», що з'явилась після першого відвідування Києва, закарбовано враження У. Самчука. Разючим, на його думку, є викорінення українського духу, мови, усюди відчувається рука «старшого брата». Він закликає до пробудження національної свідомості, людської гідності: *«Почувати себе людиною, <...> почувати себе свідомим у всіх своїх вчинках та поступуваннях — ось головна заповідь людини-європейця. Зламати цю заповідь — значить зламати самих себе, це значить втратити основний стрижень буття, це значить перекреслити своє моральне обличчя»* [9, 330]. Результатом нівелювання усього українського стало те, що значна частина українського населення *«з національного погляду являє собою не що інше, як юрбу, що не належить ні до якого народу, що не має нічого святого, що не говорить ні одною мовою. Це не є нарід!»*. Письменник переконаний, що на шляху до відродження нації та розбудови української державності *«це явище — перше і основне зло, яке треба виврати з коренем!»* [9, 331].

Шукаючи причини такого становлення, У. Самчук повертався думкою в ті часи, коли Україна могла здобути суверенітет, і ставив запитання: чому цього не сталося? Міркування щодо цього знаходимо в художніх полотнах автора (трилогіях «Ост», «Волинь»). На сторінках же мемуарів автор мовить про це більш конкретно: *«Халалося за чужі розуми і натравлено сліпо не те найкраще, а найгірше. Не досвід народів великого господарського й політичного діяння, а вигадки і утопії бунтарів та циніків. І в наслідку — тиранія, нужда, голод. І гекатомби жертв»* [7, 42]. Як бачимо, автор вкотре апелює до Європи як новочасної цивілізації і в економічному, і в політичному планах.

Формою збереження національної самобутності українського народу У. Самчук вважав хутір. Він — центр державницького світу України та того типу людини, чії риси в градації суспільних вартостей є визначальними. Батько письменника був для нього взірцем ідеального господаря. Він власною працею здобув протягом життя чотирнадцять десятин землі, на яких невтомно працював: *«за все своє життя він*

не вставав пізніше, ніж встає сонце, не сказав слова неправди, не зобидив ані тварини, ні то що людини, не жадав ні від кого допомоги і де тільки міг — помагав іншим» [7, 344].

За спостереженням письменника, таким типом людини весь час нехтували, зокрема й у літературі, вважали злочином те, що людина хотіла й була здатною працювати краще за свого сусіда. «Хуторів в Україні багато, у яких переважала духовно активніша порода нашої людини, а тим самим це був, так би мовити, авангард нашої сільськогосподарської сили <...> Між ними часто траплялися також винятково обдаровані родини, з яких виходили ділові люди тих верств населення, які будували культуру, політику, адміністрацію держави, військовість» [10, 23].

Концепція хутора як духовного космосу нації належить П. Кулішеві. «В українському хуторянстві Куліш бачить ключ до розв'язання соціальної проблеми Європи. Фаланстера фур'єристичного утопічного соціалізму в Кулішевій уяві перероблюється в мизу, в хутір», — твердить В. Петров [5, 375]. Його моделі репрезентовано у творах Т. Осьмачки («Старший боярин»), І. Багряного («Тигролови»). Переважна більшість творів У. Самчука художньо роз'яснює погляди письменника, стає ілюстрацією життєвої конкретики подій. Її осягнення потребувало відповідно організованих засобів художнього слова, де духовно-ужиткова народна мова почувалася б так само органічно, як кривно злютована із нею злободенність, що, на жаль, не завжди вдавалося письменнику (детальніше про це: [2]).

У своєму виступі на з'їзді МУРу з нагоди річниці його заснування У. Самчук зачіпає питання ролі митця в історії, суспільстві, наголошує на тому, що наразі на вищій щабель підноситься людина — гуманістична особистість з певним стилем життя, «коли людина у своїй моралі творить засадничу дистанцію між собою і рештою світу, що її оточує, залишаючись незалежним і повно вартним складником цілості» [7, 194]. На думку письменника, народ потребує духовних провідників такого порядку, що обіймали б суть справи в її цілому. І такою людиною є митець. Поет, письменник, худож-

ник, артист, філософ. «Мистець і мистецтво, в яких би формах воно не виявлялось — це думка, запропонована нашої увазі конкретним висловом чогось нового. Сума мистецтва, це сума почувань. Сума почувань, це сума думки. Сума думки, це сума діла» [7, 194].

У цьому каскаді настанов У. Самчука впадає в око ключова — сума діла — а не, наприклад, читацьке визнання, захоплення або вселітературна слава, яка цим «ділом», безперечно, передбачалася, але не мислилася як головна й найбільш бажана мета. Остання, якщо не цілком вичерпувала себе, то істотно залежала від успіху чи неуспіху боротьби за здобуття Україною державності, підвалинними передумовами повноцінного існування якої У. Самчук висуває тезу, яку цілком можна вважати належною й до творчого кредо письменника. «Ми йшли, — нотує він, — до українства, йшли до політичного вислову, тепер наближаємось до людини. Маю на увазі трохи відмінне поняття людини, ніж те, що його свого часу висловлювали гуманісти. У зміст людини вкладається більше, ніж сама гуманність. Передовсім, це певний стиль життя — стиль того рівня, коли людина в своїй етиці та моралі творить засадничу дистанцію між собою і рештою світу, що її оточує, залишаючись незалежним і повно вартним складником цілості» [7, 194].

Висновки. Вимушена, спричинена відсутністю представників тогочасного політичного проводу українства, підміна політиків митцями у процесі «третього і остаточного оформлення свого національного лиця» [7, 194] виявилася для У. Самчука і в змістовому, і в суто естетичному плані усесушою. Сповідані ним ідеї, зафіксовані численними документальними й публіцистичними матеріалами, втілено своєрідним чином у його художні прозові твори; автор у них кожне з висунутих перед собою завдань виконував згідно з індивідуальними потрактуваннями як цивілізаційного феномену літератури, так і її конкретносціального призначення. Художня творчість письменника дзеркально відбивала його внутрішні настанови й переконання, що скеровували вчинки й поведінку Самчука — громадського діяча та політика.

ДЖЕРЕЛА

1. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Г. Грабович. — К. : Критика, 2000. — 317 с.
2. Кизилова В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука «Ост» : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Кизилова Віталіна Володимирівна; Луганський державний педагогічний університет ім. Тараса Шевченка. — Луганськ, 2001. — 160 с.
3. Мариненко Ю.В. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня доктора філол. наук : спец 10.01.01 «Українська література» / Мариненко Юрій Васильович ; Львівський національний університет імені Івана Франка. — Львів, 2006. — 34 с.
4. Новиченко Л. Стиль — метод — життя / Л. Новиченко // Життя як діяння. Вибрані [літ.-критич.] статті. — К. : Дніпро, 1974. — С. 27–66.
5. Петров В. Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. — Т. 1. — Київ, 1929. — 127 с.
6. Розмова з українським письменником Уласом Самчуком // Слово. — 36. 7. — Едмонтон, 1978. — С. 257–261.
7. Самчук У. Планета Ді-Пі. Нотатки й листи. — Вінніпег, 1979. — 354 с.
8. Самчук У. Європа // Волинь. — 1942. — 1 лют.
9. Самчук У. Нарід чи чернь? / Улас Самчук // Українська література. Хрестоматія для 11 кл. Упоряд. Т.О. Харахоріна та ін. — Донецьк, 1999. — С. 327–332.
10. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості / У. Самчук // Відділ рукописних фондів інституту літератури НАН України. Фонд 195.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. — Тернопіль : МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. — 480 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления. : пер. с нем. — М. : Республика, 1993. — 447 с.

REFERENCES

1. Hrabovych, H. (2000). *Shevchenko, yakoho ne znaiemo (z problematyky symbolichnoi avtobiohrafii ta suchasnoi retseptsii poet a)* [Shevchenko, Whom We do not Know (on the problems of symbolic autobiography and modern reception of the poet)]. Krytyka, Kyiv (in Ukrainian).
2. Kyzlyova, V. (2001). *Zhanrovo-stylova svoieridnist trylohii U. Samchuka "Ost"* [Genre and Style Originality of the Trilogy of U. Samchuk "OST"]. Thesis for Cand. Sc. (Ukrainian Literature), 10.01.01, Luhanskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. Tarasa Shevchenka, Luhansk (in Ukrainian).
3. Marynenko, Yu. (2006). *Problemy natsionalnoi identychnosti v ukrainskii prozi 40–50-kh rokiv XX stolittia* [Problems of National Identity in Ukrainian Prose of 40–50s of 20 Century]. Thesis abstract for Doctor Sc. (Ukrainian Literature), 10.01.01, Ivan Franko Lviv National University, Lviv (in Ukrainian).
4. Novychenko, L. (1974). *Styl — Metod — Zhyttia* [Style — Method — Life]. *Zhyttia yak diiannia. Vybrani [lit.-krytych.] statii*, Dnipro, Kyiv, pp. 27–66 (in Ukrainian).
5. Petrov, V. (1929). *Pantelymon Kulish u piatdesiati roky. Zhyttia. Ideolohiia. Tvorchist* [Pantelimon Kulish in the fifties. Life. Ideology. Creativity]. Volume 1, Kyiv (in Ukrainian).
6. Rozmova z ukrainskym pysmennykom Ulasom Samchukom [Conversation with Ukrainian Writer Ulas Samchuk]. (1978). *Slovo*, Iss. 7, Edmonton, Canada (in Ukrainian).
7. Samchuk, U. (1979). *Planeta Di-Pi. Notatky i lysty* [Planeta Di-PI. Notes and Letters]. Winnipeg, Canada (in Ukrainian).
8. Samchuk, U. (1942). *Yevropa* [Europe]. Volyn, February 1 (in Ukrainian).
9. Samchuk, U. (1999). *Narid chy chern?* [The People or the Populace?]. *Ukrainska literatura. Khrestomatiia dlia 11 kl.*, uporiad. T. O. Kharakhorina ta in., Donetsk (in Ukrainian).
10. Samchuk, U. *Ideini motyvy moiei tvorchosti* [Ideological Motives of My Work]. *Viddil rukopysnykh fondiv instytutu literatury NAN Ukrainy, Fond 195*.
11. Chyzhevskiy, D. (1994). *Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginning to the era of realism)]. MPP "Prezent", za uchastiu TOV "Femina", Ternopol (in Ukrainian).
12. Hajdegger, M. (1993). *Bytie i vremia: stati i vystupeniia* [Time and Being: articles and speeches]. Respublika, Moscow (in Russian).

Vitalina Kyzylva,

Doctor of Science (Philology),
Professor of the Department of Philological Disciplines,
State Institution "Taras Shevchenko Luhansk National University"
Starobelsk, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-2637-0320
kyzylvavitalina@ukr.net

UKRAINE BY ULAS SAMCHUK: THE SYNTHESIS OF POLITICAL AND ARTISTIC WORLDVIEWS

The article comprehends the ideological-political, historiosophical beliefs of Ulas Samchuk, the author's vision and understanding of Ukraine, projections of national identity and the specifics of their translation into the writer's artistic texts. It is noted that his literary works as spiritual and aesthetic organisms necessarily combine knowledge of geopolitics, internal attitudes and beliefs, the author's will, translated within the chosen style of presentation. The priority for the writer is the initial foundations of artistic thinking, which depend on the success of the search for Ukraine and ukrainism. The material for their creation became details, pictures, facts that belonged to the writer's memory, the ideological meaning was determined by the thinking of the utopian politician, and the content — by the imagination of the patriot — exile. It is noted that in consideration of the European (in geographical terms) origin of Ukraine, its future, according to Ulas Samchuk, is certainly connected with Europe. It is important to awaken the national consciousness and human dignity of Ukrainians in order to obtain the freedom. The writer considers the Khutor as a form of preserving the national identity of Ukrainian people, the centre of the state world of Ukraine and the type of a person whose traits in the gradation of social values are decisive. Ulas Samchuk comprehends the role of a person of art in history, society, and notes that a humanistic personality with a certain lifestyle is the spiritual guide of the people. The vast majority of Ulas Samchuk's political and ideological beliefs is represented in his prose works by appropriately organized means of artistic speech.

Key words: *artistic creativity, documentaries, journalism, ideological and political beliefs, national idea.*

Лисанець Юлія Валеріївна,

доцент кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією,
Українська медична стоматологічна академія,
Полтава, Україна,
кандидат філологічних наук, доцент

ORCID iD: 0000-0003-0421-6362
julian.rivage@gmail.com

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.9

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У МЕДИЧНОМУ ДИСКУРСІ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ РОМАНІСТИКИ США

У статті досліджено особливості нарративної репрезентації жінки у літературних творах США, присвячених медичній проблематиці. Об'єкт дослідження — напівавтобіографічні прозові твори американських письменниць: «Зміїна яма» (“The Snake Pit”, 1946) Мері Джейн Уорд, «Під скляним ковпаком» (“The Bell Jar”, 1963) Сильвії Плат та «Нація Прозаку» (“Prozac Nation”, 1994) Елізабет Вурцель. У межах аналізованого дискурсу досліджено образи лікарки, медсестри і пацієнтки. Вивчення медичної проблематики літературного твору крізь призму наратології і рецептивної естетики дозволяє розкрити авторську інтенційність і виміри читацької рецепції, а також переосмислити соціокультурні феномени хвороби і здоров'я, норми і патології, що зумовлює актуальність наукової розвідки.

Ключові слова: літературно-медичний дискурс, проза США, наратив, автодієгетичний наратор, рецепція, авторська інтенція.

Постановка проблеми в загальному вигляді та обґрунтування її актуальності. Літературно-медичний дискурс є особливим ціннісно-світоглядним елементом картини світу автора, дослідження якого уможливує глибоке переосмислення фундаментальних модусів людського буття і важливих соціокультурних феноменів, як-от: хвороби і здоров'я, норми і патології. У свою чергу вивчення образу жінки в рамках літературно-медичного дискурсу дає змогу розкрити гендерну проблематику цього сегменту художньої літератури, що й зумовлює актуальність наукової розвідки.

Мета статті — проаналізувати особливості нарративної репрезентації жінки у літературних творах США, присвячених медичній проблематиці. Об'єкт дослідження — напівавтобіографічні прозові твори американських письменниць: «Зміїна яма» (“The Snake Pit”, 1946) Мері Джейн Уорд, «Під скляним ковпаком» (“The Bell Jar”, 1963) Сильвії Плат та «Нація Прозаку» (“Prozac Nation”, 1994) Елізабет Вурцель. Дослідження є першою науковою спробою виявити особливості нарративної репрезентації жінок у літературно-медичному дискурсі прози США. Теоретичне значення до-

слідження полягає у розкритті особливостей репрезентації жінки в літературно-медичному дискурсі американської прози в діахронічному аспекті.

Виклад основного матеріалу дослідження. У напівавтобіографічному романі “The Snake Pit” Мері Джейн Уорд перед читачем розгортається історія Вірджинії Каннінгем, яка перебуває у психіатричній лікарні після перенесеного нервового зриву. Авторці роману, яка протягом восьми місяців була госпіталізована у державній лікарні Рокланд, вдалося загострили увагу читачів на недоліках лікувальних практик і адміністративного устрою тогочасних психіатричних лікарень. З метою посилення ефекту збентеження і деперсоналізації героїні Мері Джейн Уорд звертається до прийому «розщеплення» нарації на виклад від третьої і першої особи, які поперемінно інкорпоровані в історію: “Who had got into the room? Stealthily she groped for Robert. I must out my hand over his mouth so he won't speak out. But the bed was narrow and she was alone” [2, 39]. Навіть після одужання, у моменти тривоги перед випискою з лікарні, спостерігаємо дисоціацію героїні на «вона» і «я»: “Terror of a world no longer familiar shook

Virginia and she had to clutch her hands together to keep from snatching the paper from Robert. How can I go outside? I won't know what to say to people or how to look when they are talking” [2, 275]. По-перемінні режими гетеро- і гомодієгетичної нарації ефективно забезпечують як подієвість оповіді, так і розкриття внутрішнього світу героїні.

Не менш важливим є демонізований образ медсестри Девіс, яка відверто знущується з Вірджинії: *“The wet and dry mops were different mops. A wet mop was a wet mop even when it was dry. A dry mop was the mop Virginia mistook for a wet mop. Whenever Miss Davis approached, the mop Virginia held turned into being the wrong one. Miss Davis said the mops were unmistakable, but Virginia mistook them easily”* [2, 118]. Так, медсестра умисно стає на заваді спілкуванню Вірджинії з лікарем та ініціює переведення головної героїні до ізолятора для безнадійно хворих. Як наслідок, протистояння між пацієнткою і медсестрою трансформується у боротьбу Вірджинії на шляху до видужання: *“Did you, at this wavering instant, come up against a Miss Davis who laughed you, sneered you, chilled you back into the dark?”* [2, 123].

В автобіографічному романі *“The Bell Jar”* представлено досвід перебування американської поетеси Сильвії Плат у психіатричній лікарні МакЛін протягом шести місяців у 1953 році. Естер Грінвуд — головна героїня роману, яка перебуває у безперервному пошуку власної ідентичності, гостро реагуючи проти суспільних стереотипів щодо ролі жінки середнього класу у ньому: її не влаштовує жоден із передбачуваних сценаріїв життя — материнство чи професія стенографістки. Психічна хвороба у романі Плат метафорично концептуалізована в образі скляного ковпака — вакуумного простору, відмежованого від світу «нормального»: *“To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream”* [1, 193]. Окрім Естер, у романі є ще один ключовий жіночий образ лікарки Нолан, яка постає у свідомості головної героїні повною протилежністю матері пацієнтки. Саме Нолан визначає стосунки Естер з матір'ю як фактор, що насправді спричиняє її депресію. Натомість лікарка доводить Естер, що її майбутнє не повинно обов'язково повторювати життєвий шлях її матері. Нолан із розумінням ставиться до рішення головної героїні вдатися до внутрішньоматкової контрацеп-

ції, що тлумачиться у романі як вияв контролю жінки над власним тілом і оприявнюється в автодієгетичній нарації роману: *“I am climbing to freedom, freedom from fear, freedom from marrying the wrong person <...> I was my own woman. The next step was to find the proper sort of man”* [1, 182].

У романі *“Prozac Nation”* Елізабет Вурцель оповідь зосереджено довкола життєвого досвіду авторки, а саме її боротьби з атиповою депресією. Так, психічний стан головної героїні стає невід'ємним атрибутом її особистості: *“In a strange way, I had fallen in love with my depression. <...> I loved it because I thought it was all I had. I thought depression was the part of my character that made me worthwhile. I thought so little of myself, felt that I had such scant offerings to give to the world, that the one thing that justified my existence at all was my agony”* [3, 302]. Прикметним є зображення лікарки у романі. На відміну від Нолан, яка ставиться до хворих співчутливо і з розумінням, у романі *“Prozac Nation”* зображено умисно знеособлену постать психіатрині, для якої характерна холодна стриманість у спілкуванні з пацієнткою: *“That's fine, the doctor says, with just the right amount of condescension”* [3, 202]. Загалом, в автодієгетичній нарації головної героїні простежується недовіра до лікарської професії: *“Or maybe I'll just find a twenty-four-hour bookstore and get a copy of Gray's Anatomy and memorize it in the next few hours, apply to medical school, and become a doctor and solve all my problems and everyone else's too”* [3, 7].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, досліджувані твори виявляють поступову трансформацію образу жінки, що відображається у калейдоскопі її ролей (лікарка, медсестра і пацієнтка) і зумовлює різний ступінь наративного оприявнення у літературно-медичному дискурсі автобіографічної прози США. Зображення жінки у межах аналізованих творів охоплює відверто негативний образ медсестри, діаметрально протилежні образи лікарки і, зрештою, образи пацієнток, в автодієгезисі яких розкриваються наративи про хворобу, збентеження, безпорадність, а згодом — лікування й одужання, поступове відновлення, прояснення світосприйняття і остаточне повернення до нормального життя. Перспективи досліджень полягають у подальшому поглибленому вивченні наративних особливостей медичного дискурсу художньої літератури.

ДЖЕРЕЛА

1. Plath S. *The Bell Jar*. New York: Harper & Row, 1971. 296 p.
2. Ward M.J. *The Snake Pit*. New York: Random House, 1946. 278 p.
3. Wurtzel E. *Prozac Nation*. New York: Riverhead Books, 1994. 368 p.

REFERENCES

1. Plath, S. (1971). *The Bell Jar*. New York: Harper & Row (in English).
2. Ward, M.J. (1946). *The Snake Pit*. New York: Random House (in English).
3. Wurtzel, E. (1995). *Prozac Nation*. New York: Riverhead Books (in English).

Yuliia Lysanets,

PhD, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Foreign Languages
with Latin and Medical Terminology,
Administrative Officer of the Research Department,
Ukrainian Medical Stomatological Academy
Poltava, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-0421-6362

julian.rivage@gmail.com

WOMEN'S IMAGES IN THE MEDICAL DISCOURSE OF THE US AUTOBIOGRAPHICAL NOVELS

The aim of the research is to develop the typology and examine the features of women's representations in the US literary works, focused on medical problematics.

The research methodology is based on the application of modern literary studies in the fields of narratology, receptive aesthetics and literary hermeneutics. The paper analyses the author's intentions and the role of the reader's reception of medical discourse through the prism of gender studies and feminist literary criticism. We analyse the semi-autobiographical prose works by the American writers: "The Snake Pit" (1946) by Mary Jane Ward, "The Bell Jar" (1963) by Sylvia Plath, and "Prozac Nation" (1994) by Elizabeth Wurtzel. The theoretical significance of the research consists in the disclosure of women's representations in the American literary and medical discourse in the diachronic focus. We examine the role of women as physicians, the peculiarities of representing women as nurses, as well as the narrative role of women as patients. The research is the first scientific attempt to examine the peculiarities of narrative representation of women in the literary and medical discourse of the US prose. The research demonstrates the transformation of women's representations in the analysed novels, which directly reflects the emancipation tendencies over the course of the 20th century. These changes are naturally displayed in the narrative configuration of the prose works under consideration. The study of medical problems in a literary work through the prism of narratology and receptive aesthetics reveals the author's intentionality and dimensions of the reader's reception, as well as enables us to re-consider the socio-cultural phenomena, such as illness and health, norm and pathology. The results of the study will improve the content of training courses in the world literature and form a methodological basis for the development of special courses, theme-based seminars and academic syllabi.

Key words: *literary and medical discourse, US prose, narrative, autodiegetic narrator, reception, author's intention.*

Можарівська Ірина Олегівна,

аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка,
Житомир, Україна

ORCID iD: 0000-0002-3188-6962

mozharivskairyna@gmail.com

DOI 10.28925/2412-2475.2020.15.10

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ СУЧАСНОЇ ДРАМИ-ПАРАБОЛИ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ КОКІ МІТАНІ «АКАДЕМІЯ СМІХУ»)

В статті порушено проблему проявів інтертекстуальних елементів англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи. Продемонстровано контекст інтермедіальних зв'язків літератури й театрального мистецтва. Проаналізовано концепт «театр в театрі». Простежено можливості міжкультурної взаємодії західної та східної культур в контексті історичних реалій.

Ключові слова: інтертекстуальні елементи, інтермедіальні зв'язки, драма-парабола.

Актуальність теми дослідження.

Дослідження категорії «інтертекстуальності» для здійснення аналізу літературного твору стало важливим ключем розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту, а пошук генетичних зв'язків між різного роду текстами — невід'ємною складовою його інтерпретації [1].

Виявлення інтертексту через міжмистецьку взаємодію у літературознавстві називають інтермедіальністю. У науковий обіг термін увійшов німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-х рр. ХХ ст. Інтермедіальність характеризує текст як поєднання авторських варіацій із численними іншими текстами чи їх фрагментами, а також яскраво характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа. Важливо зрозуміти, що інтермедіальність є не тільки літературною категорією, а й нерідко пов'язана з позалітературним мистецтвом (театром, мовознавством, кіно, живописом, архітектурою тощо) [1].

Метою статті є визначення ролі інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків у сучасній драмі-параболі.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) розкриття змісту базових понять дослідження;

2) визначення елементів симбіозу літератури й мистецтва на прикладі п'єси Кокі Мітани «Академія сміху»;

3) здійснення аналізу інтертекстуальних відсилок до англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи;

4) висвітлення взаємодії східної і західної літератур.

Аналіз останніх публікацій. Поняття «інтертекстуальності» увійшло в широкий науковий обіг наприкінці 60-х років ХХ століття та невпинно досліджується й на цей час. Термін запропоновано теоретиком постструктуралізму Юлією Крістєвою у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967), в якій проаналізовано одну з теоретичних праць літературознавця, присвячену теорії поліфонічності тексту з центральним елементом запозичення, а також ідеї неоднорідності тексту й наявності кількох «текстів у тексті» [3, 75].

Відомою дослідницею аспектів впливу міжтекстових та міжсуб'єктних відношень твору на семантику та жанровий зріз в українській драматургії є Мар'яна Шаповал. За спостереженням авторки, у сучасній драматургії знаходять вираження всі типи і форми інтертекстуальних відношень. Найбільш продуктивними є семантичні інтертекстеми — як традиційні, так і унікальні інтертекстуальні образи, мотиви, елементи сюжетних схем [3, 62].

Проблему інтертекстуальності можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному, зокрема пострадянському, літературознавстві. Статусу хрестоматійних набули

не тільки бахтінські висловлювання про «чуже слово» та «діалогічність», але й визначення Юлії Крістєвої (текст як «мозаїка цитат») і Ролана Барта (текст як «розлапкована цитата»; «будь-який текст як інтертекст»), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність) [6, 152].

Інтермедіальність сьогодні постає однією з домінуючих концепцій літературної практики, дозволяє здійснити своєрідну кодифікацію текстів, трансформувати отримані повідомлення й породжувати якісно нові. Тобто, на цей час інтермедіальність можна інтерпретувати як інструмент генерування ідей, розширення зображально-виражальних можливостей художнього слова [5].

До концепту «сучасна драма» дотичним є «актуальна драма» («актуальний театр»), тобто такий, який відгукується на актуальні потреби читача / глядача. Актуальний театр, на думку Е. Пискатора, — це театр, який зображує на сцені сьогоднішню соціально-політичну дійсність і ставить собі за мету активний вплив на хід історичних подій. Естетичний вплив на читачів-глядачів перестає бути прерогативою [3, 46]. Навпаки, «театр повинен виховувати глядача, пробуджувати в ньому активну громадянську позицію» (цитуючи К. Мітані «Академія сміху» [11]).

Це положення про комплексне вивчення інтермедіальних зв'язків, з урахуванням культури, філософії, естетики, обмірковане в працях філософів М. Бердяєва, В. Ваккенродера, В. Ванслоа, Г. Гегеля, М. Кагана, І. Канта, О. Лосева, Новаліса, П. Флоренського, Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля та інших. Вчені наголошують, що взаємодія виникає внаслідок визнання мистецтвами своєї індивідуальної обмеженості, виражально-зображальної бідності [3].

Проблему синтезу мистецтв в контексті інтермедіальності розробляють у літературознавчих працях О. Астаф'єв, Ю. Борев, А. Волков, Ю. Джугастрянська, І. Жодані, М. Ігнатенко, Ю. Лотман, Д. Наливайко, О. Рисак та інші [5].

О.С. Чирков висунув концепцію драматургії як метавиду мистецтва: «Драматургія — це історично сформований метавид мистецтва, мета і сенс якого у створенні дійства, тобто видовища, вистави, гри» [9]. Дослідник зауважив, що драматургія розповсюдила жанровий вплив як на поезію драматичну, так і на театральне, оперне, балетне, інструментальне мистецтво тощо, а кожен із сформованих видів перш за все відрізняється мовою, без якої створення та пізнання дійства, що відбувається, практично неможливе.

Інтертекстуальність у зарубіжній драматургії студіює Людмила Мармазова. Дослідниця присвятила міжтекстовим зв'язкам англійського драматурга Томаса Стоппарда окремий розділ своєї дисертаційної розвідки, яка стосується інтертекстуальності як поетологічного компоненту інтелектуальної постмодерної драми. Вона аналізує весь широкий діапазон використання Т. Стоппардом літературно-культурологічних міжтекстових зв'язків (взаємодію трьох художніх мов у п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві» або ж трьох інтертекстуальних площин у драмі «Винахід любові») [10].

Олена Ліпінська досліджує інтертекстуальні зв'язки в драматургії Валерія Шевчука, провідною рисою якої вона вважає автоінтертекстуальність, що проявляється на рівні художньої трансформації націєтворчих, геополітичних та культурологічних ідей письменника [4].

Не менш цікавим є дослідження Євгена Васильєва щодо жанрових трансформацій, модифікацій та новацій у сучасній драматургії. Автор зачіпає в своїй монографії досить широке коло питань, не оминаючи інтертекстуальності. Є. Васильєв здійснив аналіз інтертексту на основі творчості В. Набокова та Е. Йонеско [3].

Зарубіжні інтертекстуальні студії охоплюють також драматургію більш пізніх епох. Наприклад, інтертекстуальності п'єс В. Шекспіра присвячена монографія Стівена Лінча. Науковець зауважує, що традиційні дослідження шекспірівських джерел, як правило, розглядали ці джерела як статичні будівельні блоки, які Шекспір обирав, приводив до ладу і майстерно покращував. Проте самі ці джерела слід переглянути як продукти інтертекстуальності — безкінечно складних, багатопланових інтерпретаційних полів, що Шекспір переробив і переобладнав в альтернативні інтерпретаційні поля [3].

В подальшому викладі матеріалу, спираючись на попередні дослідження, апелюватимемо не лише до «поезії драматичної» (власне літературної сфери), але й «мистецтва театрального» (сфери мистецької), залучаючи до аналізу літературний матеріал та сценічний продукт, для подальшого розвитку вказаної нами проблематики.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття вивело драматургічну практику на якісно новий рівень, засвідчило можливість існування епічного театру й необхідність його теоретичного осмислення. Значний вклад у розробку теоретичного підґрунтя основоположних засад епічного театру зробив Бертольт Брехт [9].

Драматург осмислив певні жанри сучасної драматургії. Це стосується насамперед драми-притчі, драми-параболи та драми-обробки. Теоретики літературознавства наближують поняття драми-притчі і драми-параболи. Дійсно, остання є дуже схожою на свою попередницю, проте має символічний зміст та, як правило, покликана реалізувати дидактичну мету. По-заісторичний характер притчі не задовольняв драматурга, й завдяки цій принциповій зміні акцентів п'єса-притча трансформується у Брехта в драму-параболу.

Брехтівським параболом притаманне активне втручання в сьогодення, вони спрямовані на формування світогляду глядачів. Жанрова система брехтівської теорії епічного театру стала об'єктом наслідування та серйозної наукової рефлексії [7].

Порушення злободенних проблем притаманне й п'єсі «Академія сміху» Кокі Мітані. Події у драмі відбуваються на фоні складних історичних подій — 1940 рік, Японія. Країну втягнуто у Другу японо-китайську війну, ідеологічні переконання представників правлячої верхівки монархії взяли вектор нацистсько-фашистського напрямку, а часи загальної мобілізації і військової цензури не спонукали до розвитку легкого розважального жанру (звідси: «...от ніколи б не подумав, що мені доведеться читати низькопробні комедії...» [11]).

У творі присутні посилення на інтертекстуальні елементи творчості класика англійської драматургії доби Відродження Уільяма Шекспіра. У тексті фігурують згадки найбільш відомих драматичних п'єс: трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Макбет». («...Ромео та Джульєтта. Комедія». «В результаті проведеного мною розслідування, мені вдалося з'ясувати, що був такий західний драматург, чие прізвище Шекспір, а звали його Вільям. Так ось цей самий Вільям Шекспір вже написав п'єсу під такою назвою, чули?»; «...згідно з отриманими мною даними, цей Вільям Шекспір написав також п'єсу під назвою «Гамлет»...»; «...переробить вашу «Ромео і Джульєтту» в «Гамлета». До завтрашнього ранку.»; «...Сцена возз'єднання Гамлета і Джульєтти. Актриса, яка грає роль Джульєтти, раптом обмовляється і називає Гамлета Ромео. Вже смішно. Гамлет їй відповідає на це. «Так, моя люба, моє повне ім'я — Ромео Гамлет Меркуціо Макбет Третій.»» [11]).

Цікавим аспектом інтертекстуальних зв'язків творчості У. Шекспіра та К. Мітані є те, що головний герой «Академії сміху», драматург Хадзімі Цубакі, вдається у своїй п'єсі до комічної інтерпретації «Ромео і Джульєтти»: «...це мої Ромео і Джульєтта... Але вони зов-

сім інші...»; «...на сцену вривається актор, який грає роль священика. О, мій Бог, мій Бог, Джульєтта померла!», «Про що ви, святий отче? Я тут ще поки!», «Ой...». На сцену вибігає режисер. «Святий отче, ви швидші за кулю, це лише перший акт, а Ваш вихід у другому!», «О-о, знову я переплутав, прошу мене пробачити!». «І ось тут публіка сміється.» [11].

Даний розвиток подій свідчить про зіставлення культур та літературних жанрів: західної та східної традицій, протиставлення комедії й трагедії, формування генетичних зв'язків між класичними літературними творами й авторською варіацією ХХ століття.

Впродовж всієї драми К. Мітані спостерігаємо «ріст» персонажа-драматурга. Лейтмотив твору: тільки всупереч чомусь (владі, традиції, собі самому) вдосконалюється й сам художник. Між рядків простежуємо трансформацію Х. Цубакі: від написання п'єси за два дні після етапу довгого осмислення її, «обдумування з усіх сторін» до «... отримав листа. Через 2 дні я повинен повернутись до рідного міста й вступити до піхотного полку... в цю ніч мене більше не хвилювало нічого, крім, власне, написання п'єси» [11].

Марія Шаповал стверджує, що інтертекстуальність виражається не лише на міжтекстовому, а й на внутрішньотекстовому рівні, що відбувається через суб'єктні інстанції драматургічного тексту [3]. Комунікативна модель драми передбачає абстрактного автора та абстрактного читача (ким, по суті, і є головні герої драми-параболи «Академія сміху»: драматург Цубакі та цензор Сакісакі, який і займає позицію читача), що конститується у двох іпостасях — колективного адресата (глядачі театру «Академія сміху») та режисера-інтерпретатора (Х. Цубакі).

Персоносфера драми включає, крім традиційних протагоніста й антагоніста, специфічні фігури персонажа-автора та автора-персонажа, читача-персонажа, синкретичного персонажа.

Існує потреба розрізняти поняття інтертекстуальності та інтермедіальності, які присутні в тексті. Таке розмежування було проведене ще Юнгером Мюллером. Дослідник визначав інтертекстуальність як взаємодію вербальних текстів, а інтермедіальність — як кореляцію різномірних медіаканалів. Мюллер вважав, що інтермедіальність — це наявність у художньому творі таких образних структур, які несуть у собі інформацію про інший вид мистецтва [6].

Йенс Шрьотер, у свою чергу, виокремлює чотири типи інтермедіальності: синтетичну,

трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. В контексті дослідження проявів інтермедіальності в драмі «Академія сміху» варто зауважити, що твору притаманна онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет (один медійний простір завжди існує у зв'язку з іншим) [6].

Не існує жодної медіа, яка може бути самостійною, вона має системний характер. Прикладом може слугувати театральність прози, що і є актуальним при аналізі драми-параболи.

Фактично автором застосовано у літературному творі концепт «театру в театрі», своєрідні натяки на реалізацію принципу «гра у грі» [2; 11]. Можна виокремити кілька моментів. По-перше, драма (як літературний жанр) передбачає свою реалізацію на сцені перед глядачами (герой-Автор у драмі зазначає: «...Я пишу п'єси, маючи на увазі, що їх будуть грати на сцені. Я сиджу за письмовим столом і уявляю, як буде звучати та або інша репліка у виконанні живого актора. Адже це не повість, не роман, ви не можете оцінити її належним чином, просто прочитавши її...») [11]; по-друге, в тексті твору сам драматург, автор комедії «Гамлет і Джульєтта», намагається сам зіграти свою ж п'єсу, щоб переконати цензора надати дозвіл на проведення вистави:

«А в т о р. Ніколи не дізнаєшся до кінця, наскільки п'єса вийшла смішною, поки актори її не зіграють.»

Ц е н з о р. ... Тоді зіграйте.

А в т о р. Що?

Ц е н з о р. Якщо ви вважаєте, що це необхідно.

А в т о р. ... Я?

Ц е н з о р. Давайте, змусьте мене розсміятися.

А в т о р. Але я не комедійний актор.

Ц е н з о р (не беручи до уваги збентеження Автора)...

А в т о р. А ви дасте нам дозвіл, якщо мені вдасться вас розсмішити?

Ц е н з о р (саркастично). Якщо вдасться.

А в т о р. Добре я спробую. (Встає і гортає рукопис.) [11].

По-третє, сам цензор, який являє собою серйозну особистість, представника влади, який контролює всі мистецькі процеси, теж захоплюється процесом внесення правок до тексту комедії і сам втягується у гру («...Так ось, я все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується, в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом...»), стає «актором» (грає стражника, що теж по-своєму символічно):

«Ц е н з о р. Так ось все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується,

в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом.»

А в т о р. Отже, парочка хоче якомога швидше позбутися від його присутності, але він повертається знову і знову, так як ніяк не може зловити злочинця. Чудово. Пан Цензор, це дивовижна комедійна ситуація.

Ц е н з о р (задоволений). Ви так думаєте?

А в т о р (переглядаючи списані аркуші). Так. Давайте-но зараз спробуємо програти цю ситуацію.

Ц е н з о р. Просто тут?

А в т о р. Так, такі речі краще всього перевіряються саме в репетиції. (Займає позицію.) Я попрошу вас взяти роль стражника» [11].

І наостанок — назва драми відображає назву акторської трупи, театру, де відбувається таїнство перевтілення: «Цензор (вивчає якийсь документ). Театральна трупа «Академія Сміху»?» [11].

Структура драматичного твору, класично, включає в себе частини, які називаються діями або актами. Акти складаються з яв, поява нової дійової особи означає нову яву, але не у всіх творах є яви. Між діями є перерви (антракти), які необхідні для зміни декорацій, а також відпочинку акторів і глядачів. Крім того, драматичний твір передбачає невелику кількість подій та дійових осіб, а також він невеликий за розміром [1].

Драма-парабола Кокі Мітані «Академія сміху» має досить специфічну та мінімалістичну структуру. У творі не існує класичного поділу на дії. П'єса розподілена по днях, які, у свою чергу, засвідчують хронологічну зміну, а також символізують еволюцію характерів головних героїв.

Японський драматург перед початком дії подає короткі відомості про персонажів драми-параболи (яких всього два) та хронотоп п'єси. Твір побудований на основі діалогу між автором і цензором, які впродовж восьми днів намагаються трансформувати переробку трагедій Шекспіра, наблизивши її до історичних подій п'єси, тобто «написати комедію, в якій немає над чим посміятися» [11].

Параболічність п'єси, яка розглядається, проявляється у звертанні до конкретних історичних подій. Тобто автор, визначаючи конкретний час дії (осінь 1940 року), дає загальну настанову на канву історичної епохи. Крім того, К. Мітані епізодично, під час діалогів щодо біографії цензора, згадує суміжні події з недалекого минулого (до прикладу, японську інтервенцію в Маньчжурію 1931 року). Відношення сюжету параболи до конкретної історичної реальності, в якій він перебуває, є доволі умовним, оскільки

ки провідний задум п'єси не вичерпується конкретним трактуванням. Парабола виражає двоплановість, властиву драмі-притчі, що дозволяє припустити невичерпність актуальності твору. Відомий режисер-постановник п'єси «Академія сміху» Роман Козак з цього приводу зазначав: «Каждий зритель, вне зависимости от уровня развития, интеллекта и прочих особенностей, находит в этой истории что-то очень важное для себя, несмотря на то, что дело происходит в далекой Японии и в далеком 1940 году. Каждый сидящий в зале видит свою историю, у всех она разная. В этом, наверное, и есть театральная магия» [11].

До основних ознак драми-параболи відносять алегоричність, тяжіння другого плану до багатозначності символу (на протизначності алегорії) та співвіднесеність з жанром притчі. Через порівняння й алегорію відбувається розкриття деяких історичних або ідейних смислів, підтекстів [12].

П'єса «Академія сміху» пронизана анімалістичними символами. Зокрема, яскраво зображено образ ворона, який здавна в Японії (в айнській культурній традиції розглядався практично як культурний герой, захисник сонця та людей у протистоянні із злими силами, рятівник) вважався в японській культурі «щасливим» птахом [12].

На початку п'єси К. Мітані повідомляє, що ворон оселився у цензора, раптово влетів поранений у вікно. Дана подія приголомшила Мацуо Сакісаку, чоловік не мав уяви як поводитись з птахом, але все ж зайнявся його лікуванням: «Кілька днів назад він несподівано влетів до нас у вікно. Десять півдня він кружляв по будинку колами, поки ми його нарешті не зловили. Виявилось, що у нього поранена лапа, ось ми і вирішили потримати його у себе, поки рана не затягнеться» [11].

Людина підсвідомо вчинила милосердно по відношенню до тварини. До того ж, у айнських віруваннях широко відомі численні заборони на недобре відношення до ворона (наприклад, ніхто не перешкоджав цим птахам добувати собі їжу в айнських селах, а стріляти в ворона з лука вважалося неприпустимим, так само як і говорити про нього погано) [12]. Можливо, саме тому, коли цензор спробував помістити ворона в шпаківню (явно меншу за розміром), птах відреагував насиллям у відповідь (кльонув дружину цензора у вухо, що стало для неї потрясінням).

Все ж, загалом в японській народній традиції спостерігається деяка амбівалентність образу. Головні фізичні ознаки, тобто чорний колір оперення та не дуже приємний голос ворона,

стали основою міфологізації птаха, завжди породжували почуття страху і побоювання [12]. Тобто, з одного боку, ворона боялися, з іншого — обожнювали і схилялися перед ним:

А в т о р. Втекти не намагався?

Ц е н з о р. Він у нас на прив'язі.

А в т о р. А злетіти не намагається?

Ц е н з о р. Ще й як! Літає колами. Дивитися страшно» [11].

Слід зауважити, що образ ворона простежується до кінця драми у різних статусах: птах поранений, на прив'язі, у клітці, звільнення та втеча ворона. Все ж, в останній картині відбулось повернення ворона, але на цей раз із сім'єю: «...наш ворон повернувся. Він повернувся разом з дружиною і дітьми... Вони цілою зграєю влетіли до нас у вікно. Завдяки вам, мій будинок тепер перетворився у велику шпаківню» [11].

Протягом твору вимальовується символічна схожість проявів та еволюції характеру цензора та зміна фізичних статусів свободи ворона, який став, свого роду, уособленням особистості цензора.

Кокі Мітані для контрасту бачення застосовує порівняння величі ворона з іншими птахами («...я розпитав вчора наших акторів, і мені сказали, що воронів можна годувати курчатами...» [11]):

«Ц е н з о р. Юначе?

А в т о р. Так?

Ц е н з о р. Ви ніколи не слухаєте, що вам говорять інші люди?

А в т о р. Чому?

Ц е н з о р. Я ж вам казав. Він ось таких розмірів, наш ворон. (Показує величину ворона.)

<...>

Ц е н з о р. Ви так говорите, тому що ніколи не бачили нашого ворона.

А в т о р. Ну, а як тоді фокусники засовують голубів в капелюх, як їм це вдається?

Ц е н з о р. Голуби — інша справа...» [11].

У тексті вистави через візуалізацію інтертекстуальних проявів за визначенням стає присутньою інтермедіальність твору. Зокрема, наявні декілька прямих цитат із трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: «...О, мій Ромео, зустрівши, зрозуміла що не забуду я тебе вже ніколи...», «...О, Ромео, навіщо ж ти Ромео?...» [11]. Міжтекстові зв'язки формують своєрідний акт комунікації епох, авторів, людських думок, адже, по суті, одні тексти є частиною іншого тексту та наявні в ньому у більш чи менш відомих формах.

Інтермедіальність виступає як система взаємодії одного виду мистецтва в творах іншого та виявляє механізми взаємовпливу видів ми-

стецтва у художній культурі того чи іншого історичного періоду.

Крім того, варто зауважити цікавий момент, коли цензор, під час своїх рекомендацій щодо доопрацювання комедії автором, вимагає включити до тексту п'єси фразу «Боже, бережи Імператора», яка мала гармонійно відповідати контексту вистави:

Ц е н з о р. Ну, добре, нехай вона прозвучить двічі. Боже, бережи Імператора, Боже, бережи Імператора».

А в т о р. Але це неможливо. Я ніяк не можу її використовувати.

Ц е н з о р. Але ви повинні. У наш суворий час це абсолютно необхідна фраза» [11].

На нашу думку, це є відсилка до відомої пісні-гімну імператору Священної Римської імперії та Австрії Францу II, що потім стала основою для гімну Німеччини «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, бережи імператора Франца»). Враховуючи історичну канву твору та культ імператора-божества в Японії, репліка, яку цензор вимагає включити до твору, видається цілком доречною і вмотивованою.

Під час визначення інтертекстуальних зв'язків розуміємо, що кожен текст, як правило, виявляється місцем перетину інших, оскільки

письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори. У той же час інтермедіальність проявляється у співпраці гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіуму (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також в результаті єдиної мультимедійної презентації при інших інтертекстуальних умовах виявляє інші кореляції, ніж у випадку мономедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо). Крім того, інтермедіальні зв'язки стають притаманною ознакою «специфічної форми діалогу культур» [8].

Таким чином, у сферу вивчення взаємодій мистецтв переноситься принцип інтертекстуальності, тобто кожен текст постає інтертекстом в більш чи менш відомій формі, може передбачати вплив культури епохи минулої чи сучасної, по суті, кожен текст є взаємопов'язаний та цитований іншим. Водночас саме поняття «текст» охоплює ширше коло понять, що дозволяє вважати текстом твори музики, живопису, скульптури чи архітектури. Це, у свою чергу, породжує інтермедіальність різних видів мистецтв, тобто відтворення в літературному тексті таких образних структур, що містять інформацію про інші види мистецтва.

ДЖЕРЕЛА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: слово, знак, дискурс / За ред. М.Зубрицької. — 2-ге вид., допов. — Львів : Літопис, 2001. — 832 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
3. Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є.М. Васильев. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. — 532 с.
4. Ліпінська О. Постмодерна манера драматургічного письма Валерія Шевчука: інтермедіальні риси / Питання літературознавства, — Вип. 85. — 2012. — С. 23–31.
5. Нікоряк Н.В. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «київських фресок» Сергія Параджанова) / Питання літературознавства. — № 88. — 2013. — С. 351–367.
6. Пешкова О.А. Сучасні підходи до трактування поняття «інтермедіальність» та суміжних термінів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». — Серія «Філологічна». — Вип. 59. — 2015. — С. 151–154.
7. Хагеров Г. Персоносфера русской культуры / Новый мир. — № 1. — 2002.
8. Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень / Н.В. Тишуніна / Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моісея Самойловича Кагана: матеріали Міжнародної наукової конференції 18 травня 2001 г., Санкт-Петербург. — Серія «Symposium». — Вип. 12. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. філософ. о-во, 2001. — С. 149–154.
9. Чирков О.С. Драма-парабола (драма-притча) / Олександр Семенович Чирков / Лексикон загального і порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті літаври, 2001. — С. 157.

10. Мармазова Л.Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Людмила Леонідівна Мармазова. — Дніпропетровськ, Дніпропетровський нац. ун-т, 2006. — 238 с.
11. Митани К. Академия смеха [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Садокова А.Р. Образы журавля и ворона в японских народных приметах и пословицах [Електронний ресурс] / Молодой ученый, 2016. — № 27. — С. 829–831. — Режим доступу : <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

REFERENCES

1. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia: slovo, znak, dyskurs [Anthology of World Literary-Critical Thought of the 20th Century: word, sign, discourse]. (2001). Za red. M. Zubrytskoi, 2-he vyd., dopov., Lviv: Litopys, 832 p. (in Ukrainian).
2. Bakhtin, M. M. (1986). Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Sost. S. G. Bocharov; tekst podgot. G. S. Bernstein i L. V. Diriuina; primechania S. S. Averintseva i S. G. Bocharova, 2-ie izd., M.: Iskusstvo, 485 p. (in Russian).
3. Vasyliiev, Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Contemporary Dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Lutzk: PVD «Tverdynia», 532 p. (in Ukrainian).
4. Lipinska, O. (2012). Postmoderna manera dramaturhichnoho pysma Valerii Shevchuka: intermedialni rysy [Postmodern Style of Dramatic Writing of Valeri Shevchuk: intermediate features]. *Pytannia literaturoznavstva*, Vyp. 85, pp. 23–31 (in Ukrainian).
5. Nikoriak, N. V. (2013). Intermedialnist yak zhanrotvorchyi faktor (kinostsenarna spetsyfika «kyivskykh fresok» Serhii Paradzhanova) [Intermediacy as a Genre-Forming Factor (film script specificity of «Kyiv Murals» by Serhii Paradzhanov)]. *Pytannia literaturoznavstva*, № 88, pp. 351–367 (in Ukrainian).
6. Peshkova, O. A. (2015). Suchasni pidkhody do traktuvannia poniattia intermedialnist ta sumizhnykh terminiv [Modern Approaches to the Interpretation of the Concept of Intermedia and Related Terms]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», Serii «Filolohichna»*, Vyp. 59, pp. 151–154 (in Ukrainian).
7. Khagerov, G. (2002). Personosfera russkoi kultury [Personosphere of Russian culture]. *Novyi mir*, № 1 (in Russian).
8. Tishunina, N. V. (2001). Metodologiiia intermedialnogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniiv [Methodology of Intermedial Analysis in the View of Interdisciplinary Research]. Metodologiya gumanitarnogo znaniia v perspektive XXI veka. K 80-letiiu professora Moiseia Samoilovicha Kagana. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 18 maia 2001 g. Sankt Peterburg, Serii «Symposium», Vyp. 12, Sankt-Peterburg, filosof. o-vo, pp. 149–154 (in Russian).
9. Chirkov, O. S. (2001). Drama-parabola (drama-pritcha) [Drama-parable]. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of General and Comparative Literature]. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 157 p. (in Ukrainian).
10. Marmazova, L. L. (2006). Poetyka postmodernistskoi intelektualnoi dramy T. Stopparda [Poetics of T. Stoppard's Postmodern Intellectual Drama]. Dys., kand. filol. nauk 10.01.04, Dnipropetrovsk, Dnipropetrovskyi nats. un-t, 238 p. (in Ukrainian).
11. Koki Mitani «Akademiia Smekha» [The Academy of Laugh] (in Russian). <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Sadokova, A. R. (2016). Obrazy zhuravlia i vorona v yaponskikh narodnykh primetakh i poslovitsakh [Images of Cranes and Crows in Japanese Folk Signs and Proverbs]. *Molodoi uchenyi*, № 27, pp. 829–831 (in Russian). <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

Iryna Mozharivska,
Post-Graduate Student,
Department of German Philology and Foreign Literature,
Zhytomyr Ivan Franko State University
Zhytomyr, Ukraine

ORCID iD: 0000-0002-3188-6962
mozharivskairyna@gmail.com

INTERTEXTUALITY AND INTERMEDIALITY OF MODERN DRAMA-PARABLE (BASED ON PLAY “THE ACADEMY OF LAUGH” BY KOKI MITANY)

The article deals with the problem of finding the manifestations of intertextual reminiscences in the English drama of the Renaissance in the context of contemporary drama-parable consideration. In the process of analysing the play, the author draws attention to the context of intermedial connections of literature with theatrical art, considers the implementation of the principle of “game in play”, traces the manifestations of intercultural interaction between Eastern and Western culture. The events in the drama take place against a backdrop of complex historical events — The Japan-China War. The work contains references to the intertextual elements of the dramatic works of the English playwright William Shakespeare (the tragedies “Romeo and Juliet”, “Hamlet” and “Macbeth”). The comic interpretation of the play is a juxtaposition of cultures and literary genres. The author applies the concept «the theatre in the theatre», structures the work minimally through dialogue between the author and the censor. Intermediality acts as a system of interaction of one kind of art in the works of another and reveals mechanisms of mutual influence of kinds of art in the artistic culture of this or that historical period.

Key words: *intertextual elements, intermedial connections, drama-parable.*

Руснак Ірина Євгеніївна,

професор кафедри української літератури і компаративістики
Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0001-8355-7389

i.rusnak@kubg.edu.ua

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.11

ПРОБЛЕМА ЕМАНСИПАЦІЇ ЖІНКИ У ФЕЙЛЕТОНІ «АМАЗОНІЯ: НАДЗВИЧАЙНО НЕДОТЕПНА ІСТОРІЯ» МИКОЛИ ЧИРСЬКОГО

У статті проаналізовано проблему емансипації жінки в маловідомому фейлетоні «Амазонія: Надзвичайно недотепна історія» (1924) Миколи Чирського. Авторка визначила жанрову приналежність твору і розглянула його композиційну будову. В архітектоніці асоціативного фейлетону виділено три частини: асоціативний зачин; розгортання «малої» теми; кінцівку. У статті з'ясовано роль інтертекстуальних елементів і прийому постійного перемикання тональності із серйозної на комічну для розкриття тематичного спрямування твору. Зацікавленість М. Чирського проблемою жіночої емансипації відповідала загальному настрою епохи. Предметом висміювання у провокативному фейлетоні стали радикальні метаморфози жінки, оскільки відразливі прояви емансипації ставали буденним явищем. При цьому письменник демонстрував поважливе ставлення до жінки, цінував її жіночність, внутрішню і зовнішню красу, індивідуальність. Позитивне у жінці він пов'язував з функціями вірної дружини, турботливої матері та вмілої господарки. У фейлетоні митець не оминув проблеми ролі сучасного чоловіка в родині, проаналізував ціннісні та морально-етичні орієнтири свого персонажа. Шкідливі звички чоловіка набули карикатурного трактування у чудернацькій поведінці рідних. З одного боку, письменник не сприймав принесені жіночою емансипацією крайнощі, а з іншого — піддавав нещадній критиці далекі від еталону чоловічі «чесноти» сучасників. Художня спадщина Миколи Чирського залишається малодослідженою. Актуальним завданням сучасного літературознавства є введення в науковий обіг невідомих творів митця та їх ґрунтовне наукове осмислення.

Ключові слова: Микола Чирський, асоціативний фейлетон, жіноча емансипація, інтертекстуальні елементи.

Вступ. Художня спадщина Миколи Чирського до цього часу залишається практично не дослідженою. Такий стан речей, з одного боку, зумовлений її розпорошеністю в українській еміграційній і закордонній періодиці, доступ до якої сучасні літературознавці отримали тільки тепер. З іншого боку, спорадичне осягнення художніх здобутків митця визначалося різноплановістю його таланту — поет, драматург, публіцист, сценарист, театральний критик, керівник незабутнього мистецького рою «Летюча естрада» в Карпатській Україні (1938–1939 рр.). Тож зрозуміло, чому художньо-публіцистичні виступи письменника не отримали належного висвітлення ні в його творчій біографії, ні в українському літературознавстві

загалом. Варто підкреслити, що саме публіцистика шліфувала художню майстерність митця, збагатила його творчість темами і проблемами, які більш масштабно будуть реалізовані у драматичній творчості.

Перша спроба укласти бібліографію спадщини М. Чирського зроблена по його смерті і належить М. Куренівцю [1, 470–475]. Автор запропонував розгорнутий бібліографічний опис розвіяних у періодиці публікацій письменника, серед яких переважали театральні рецензії, статті, оригінальні твори (вірші, присвяти, фейлетони, нариси, уривки з драм); встановив криптонім і псевдоніми, під якими митець друкував свої твори: М.Ч., М. Бурлака, Ларіон Ліра, М. Подоляк, М. Юрич. У дописі приділено

увагу питанню авторства деяких фейлетонів, що з'явилися друком анонімно, але тематично і стилістично близьких письменнику. Саме тут вперше згадано «Амазонію: надзвичайно недотепну історію», видану М. Чирським під псевдонімом М. Подоляк у «Бюлетені Української Академічної Громади У.Г.А. в Ч.С.Р.» (Подебради, 1924 рік) [3, 470–475].

«Амазонія», очевидно, вирізнялася з-поміж тогочасних публікацій М. Чирського, оскільки автор бібліографічного огляду не просто констатував факт публікації, а визначив, хоч і непослідовно, її жанрову приналежність (гумористичний нарис, гумореска) і наголосив на певних «антифеміністичних тенденціях», свідченням чого вважав зміст двох епіграфів до твору [1, 470–471]. Однак варто зауважити, що за жанром аналізований твір є фейлетоном. М. Чирський орієнтувався на конкретну читацьку аудиторію — українських емігрантів (у творі є кілька натяків саме на еміграційну спільноту в Чехословаччині); жанр фейлетону відповідав очікуванням культурного й освіченого реципієнта і мистецьким уподобанням самого автора. «Бюлетень Української Академічної Громади У.Г.А. в Ч.С.Р.» традиційно розмістив твір у підвалі полоси. Жанрове різнотлумачення у згаданому огляді можна пояснити відсутністю в теоретичній думці того часу стійких ознак фейлетону, за якими можна було би встановити наявність об'єктивно існуючих зв'язків між ним і спорідненими йому творами. Щодо спрямування твору, то тільки на перший погляд його можна вважати «антифеміністичним». Вістря сатири фейлетоніст спрямував передовсім проти низки гідних осуду явищ 1920-х років, що так чи інакше були пов'язані з прагненням жінки змінити узвичаєні гендерні ролі. Тож **метою цієї статті** є аналіз проблеми жіночої емансипації у белетризованому фейлетоні «Амазонія: надзвичайно недотепна історія» М. Чирського. **Актуальність розвідки** обумовлена тим, що названий твір вперше став об'єктом у сучасному літературознавчому дослідженні.

Результати дослідження та обговорення. Фейлетон «Амазонія» тематично спрямований «проти явища» [2, 527], зокрема, тут висміяно негативні дивовижі, породжені процесом активної емансипації жінки перших десятиліть ХХ століття, коли традиційні стереотипи зустрілися з віяннями модерної доби.

Тема жіночої емансипації в гумористиці М. Чирського не випадкова. На початку ХХ століття це була доволі актуальна тема, що широко обговорювалася в пресі, художній літературі, приватному листуванні. Письменник

1923 року опинився в середовищі колишніх учасників українських визвольних змагань, які отаборилися спочатку на теренах Польщі, а потім емігрували до Чехословаччини. Конституція Чехословаччини 1920 року проголосила захист шлюбу, сім'ї та материнства і встановила рівність громадян у правах незалежно від їхньої статі. Це спонукало тогочасне жіноцтво відмовитися від соціальної ізоляції та брати активну участь у житті своєї держави. Наслідком набуття політичних прав стала економічна і культурна емансипація другої статі. Цей процес виявився таким популярним, що до нього долучилися відомі політичні діячі, серед яких був і перший президент держави Томаш Гарріг Масарик.

М. Чирський був сучасником вирішальних для всього ХХ століття змін, покликаних до життя переворотом у суспільному становищі жінки. Окрім цього, варто зауважити, що він був знаним театралом, тож, опинившись у Чехословаччині, цікавився чеським мистецтвом, де вагоме місце займала національна легенда «Дівоча війна». Велика ймовірність, що митець був обізнаний із численними мистецькими інтерпретаціями цього твору, зокрема симфонічною поемою «Šárka» (із циклу «Má vlast», 1874–1879) Бедржиха Фридриха Сметани (чеськ. Bedřich Smetana), оперою «Šárka» (1896–1897) Зденека Фібиха (чеськ. Zdeněk Fibich), оперою «Šárka» (1887–1888) Леоша Яначека (чеськ. Leoš Janáček) і творами чеських драматургів ХІХ століття про війни давніх амазонок. Серед останніх варто назвати драму «Vlasta a Šárka aneb Dívčí boj u Prahy» (1853) Вацлава Тама (чеськ. Václav Thám), комедії «Ženský boj» (1827) Вацлава Климента Кліцпери (чеськ. Václav Kliment Klicpera) і «Nové Amazonky, aneb Ženská vojna» (1868) Йосефа Каєтана Тила (чеськ. Josef Kajetán Tyl). У цих комічних та іронічних постановках жіноча тема ґрунтувалася на легендарних мотивах про чеських воїволиць, та, на відміну від історичних джерел, трактувала її в кращих традиціях чеської сміхової культури. Під пером відомих драматургів тема амазонок набула нового звучання; а національний колорит комедії Й.К. Тила міг спонукати українського митця заглибитися у фольклорні й історичні джерела твору.

Важливу роль у розумінні закладених в аналізованому фейлетоні смислів відіграють інтертекстуальні елементи. Наявні згадки і натяки на інші культурні тексти безпомилково пізнавані читачем-інтелектуалом. Фейлетон має пряму вказівку на кілька прототекстів. Своєю назвою він відсилає до «Амазонії» — втраченого епічного твору про війну греків з амазонками,

авторство якого приписують Гомерові. Заголовок містить інтертекст з прихованим метафоричним значенням, що дозволяє заглибитися в авторський задум. Перша читацька асоціація пов'язана з давніми міфами про жінок-воїниць, численними розповідями про їхній особливий спосіб життя, відвагу і жорстокість у боях. Вони стали символом жіночої незалежності і неймовірної привабливості водночас. Однак налаштування на серйозний лад знівелювано підзаголовком: «Надзвичайно недотепна історія» [3, 1]. Він налаштовує читача на гумористичну тональність і вказує на недолугість спостережених і переказаних у творі фактів. Подібну роль виконують епіграфи: перший з них — популярний політичний лозунг, активно використовуваний у пропаганді вимог жіночого руху, — налаштовує на щось значуще; друге мотто — рядки з народної жартівливої пісні «Була жінка мужика» — усуває серйозне, переінакшуючи його на щось потішне і неповажне. Прийом постійного перемикання тональності із серйозної на комічну спонукає читача зануритися в серйозну проблему, яку піднімає автор у творі.

У фейлетоні наявні й інші відсилання до чужих текстів, зокрема до зафіксованої в чеських хроніках національної легенди «*Dívčí válka*», Біблійного оповідання про Содом і Гоморру, водевілю «Медведь» А. Чехова і вірша «Приказ по армии искусства» В. Маяковського. Кожне із цих запозичень створює відповідні контрасти, що сприяє глибшому розкриттю авторського задуму.

Стародавню легенду про війну жінок із чоловіками вмістив чеський хроніст Космас (чеськ. Kosmas; XII ст.) у літопис «*Chronica Bohemorum*» (1119–1125). В оригіналі це історія жартівливого характеру, її герої (незалежно від статі) носили однаковий одяг, проводили свій час в безнастанних бенкетуваннях, веселоощах, іграх. Інколи мир змінювався воєнними герцями. Легенда про жінок-воїниць виконує роль обрамлення в тексті: на початку фейлетону зображення епізоду *Dívčí válka* на палітурці «Історії Чехії» спонукає головного героя до розгортання полеміки з випадковою співрозмовницею в бібліотеці, емоційного сприйняття почутого, зрештою, занурює його у дивний сон. У кінці твору легенда супроводжує відрадне пробудження знервованого емансипацією дружини персонажа і спонукає до вибору чіткої позиції.

Інші інтертекстуальні елементи покликані імпліцитно вияскравити стереотипне ставлення чоловіків до жіноцтва. Згадка про соляний стовп з Біблійного оповідання наголошує гри-

ховність жінки, марність її суєтної цікавості. Неповна цитата з твору російського класика («Правду сказав покійний Чехов, що крокодили. Свята правда!» [3, 2]) доповнює не стільки характеристику жіноцтва, скільки зневажливе ставлення головного персонажа до протилежної статі. Жалюгідна жінка, на його думку, винна у всіх побутових і родинних негараздах: «*Це вона (цебто жінка) так прислугу розпускає*», «*А де це мамуня, куди вона дивиться?*» [3, 5], «... *хай, хай прийде полюбується на діло рук своїх...*» [3, 6]. Цитатою з поетичного тексту В. Маяковського у фейлетоні змальовано масштаби жіночої емансипації, що співмірні з наслідками революцій. Названі інтертекстуальні елементи дозволили авторові не тільки використати попередній культурний досвід, але й осмислити його крізь призму сучасності.

Розробка теми у фейлетоні відбувається шляхом сюжетного конструювання розповіді «недотепної історії». За типом композиційної побудови «Амазонія» — фейлетон асоціативний, звідси у його архітектоніці можна виокремити три картини: 1) асоціативний зачин, роль якого виконують заголовок та епіграфі, що оприявнюють у творі «велику» тему (жіноча емансипація як прикметна проблема доби); 2) розгортання «малої» теми в контексті теми «великої» (сон-забуття: опис фрагменту приватного життя персонажа); 3) кінцівка (короткий ланцюг емоційно-образних висновків і маніфестація авторської думки).

Письменник вдало підібрав фактичний матеріал для нескладного сюжету, що розгортається динамічно. У бібліотеці український емігрант випадково вступає в діалог із незнайомкою й обговорює персонажів чеського національного епосу «*Dívčí válka*», зображених на палітурці книги «Історія Чехії». На його скептичну фразу «*Жінки, що й так озброєні чудесно довгими язиками, озброєні ж не менше довгими списами*» [3, 2] чешка відповідає міркуваннями про сучасне духовне переродження жінки і зміну її узвичаєних суспільством ролей. За порадою панни герой читає давню легенду, обурюючись неприйнятною для нього жорстокістю древніх воїниць. Втомлений кричущою поведінкою амазонок він засинає.

Головний герой не пам'ятає, як опиняється в будуарі дружини і чому заснув у її ліжку. Делікатність ситуації підкреслено відсутністю звичного чоловічого одягу і засиллям простору усім «паскудним» [3, 3], тобто елементами жіночого гардеробу: коробками, стрічками, стрічечками, корсетами, панчолами, пеньюарами, капцями тощо. Акцентування цих деталей важливе, оскільки саме на початку 1920-х років чимало

традиційних деталей жіночого костюму зазнає кардинальних змін. Це викликало численні дискусії, оскільки прагнення обскурантів утримати різницю між статями в усталених межах мало фіксуватися передовсім особливим кроєм чоловічого і жіночого костюмів і непорушністю правил його носіння.

Дражливість ситуації, в яку потрапив герой, швидко наростає: зустріч із покоївкою Катюкою в коридорі, її «найогидніша й найцинічніша по-смішка» [3, 4] і неоднозначне домагання близькості; поведіння доньки і сина, що виразно засвідчило зміну усталених для хлопчиків і дівчаток поведінкових норм; нарешті — поява дружини, котра перебрала на себе всі чоловікові манери; напружений діалог подружжя про емансипацію.

Момент «битви» між донькою і сином носить явно комічний відтінок, що підкреслено «симптомами емансипації», тобто зміною традиційних гендерних ролей хлопчиків і дівчаток у родині. Дочка Вірунька надавала стусанів братові Василеві, сидючи верхи на ньому; спонукала його вкрасти для неї батькову сигару; вкусила батька за руку. Комічний ефект поведінки дівчинки підсилено уривчастістю і підвищеною експресивністю її мовлення («не твоє свиняче діло», «а дідька патлатого не хоч») та особливостями синтаксису (нанизуванням коротких речень, нагромадженням вигуків, засиллям трикрапок у кінці речення, що виконують інтонаційну функцію) тощо. Оборонна стратегія Василя в бійці із сестрою, невластивий хлопчику вереск і скарги батькові теж виразно сигналізували про зміну гендерних ролей у дитячому середовищі.

Поява Лялі — дружини головного персонажа — виявилася не менш ексцентричною. Її фізичний стан (п'яна, та ще й убрана в чоловіків одяг) і поведінка (грубощі у ставленні до благовірного) наподоблювали повсякденні вчинки самого головного персонажа. Естетичне неприйняття нового образу дружини доповнено її голосним шмарканням і розпусною поведінкою із чоловіковими приятелями. Для переродженої жінки всі заборони знято. Неподобність вчинків емансипованої Лялі, мізерність її претензій на авторитет у сім'ї підкреслено командирським тоном, «пекельним реготом», ефектними монологами про жіночу революцію, емоційно забарвленим негречним мовленням: «Чого ти дивишся на мене, як теля на кінематограф?», «Мовчать! Ані пари!», «старе опудало», «бісові душі» тощо. Голову сімейства збито з пантелику, він украй здивований раптовим переінакшенням дружини, котра брутально привласнила чоловікову ідентичність. Маскулінні перетво-

рення дружини чоловік починає сприймати як політичний проект революціонерів чи то, пак, як візуальний експеримент «футуристів». І одні, й інші були представниками політичних рухів, як, зрештою, й емансипація жінок. Тож у поведінці Лялі, яка виглядала так непривабно, проступають серйозні речі. Гаслом «*Хай живуть жінчини!*» вона потверджує неминучість процесів унезалежнення другої статі, вагомості проголошуваним ідеям надає постава, якою жінка наподібнювала Жанну Д'арк.

Зображення різних жіночих/чоловічих поведінкових норм «навиворіт» у фейлетоні надають темі урівноправнення жінки фарсово-загостреного забарвлення. Чоловік-розповідач виглядає жалюгідно; його дружина не усвідомлює відразливості ситуацій, у які потрапляє. Напруження доводить ситуацію мало не до абсурду: Ляля подає зачудованому чоловікові зведення про останні події революційного звільнення жінок (губернаторша побила чоловіка; загін жінок підпалив архів і музей, щоб знищити докази багатівікового панування чоловіків; гімназистки урочисто згвалтували всіх професорів і душку-директора). Сміховинним доповненням недолугості зафіксованих подій стає опис мережаного прапора в руках емансипантки, на якому були вишиті меч (атрибут давніх жінок-воїнів), жало (дротик або короткий спис амазонок з видовженим наконечником жалоподібної форми) і два роги (свої легкі шоломи амазонки прикрашали рогами диких тварин). Явний флірт з приятелями чоловіка довершує цинічна доччина репліка: «*А що, таточку, купи тепер маму за руб двадцять*» [3, 8]. Так письменник поступово доводить читачеві, що за описаними комічними моментами проступають окремі негативні явища дійсності.

Volte-face настає у момент пробудження головного героя, яке позбавило його нестерпних мук і супроводжувалося атрибутами звичного чоловічого комфорту: затишна спальна кімната, пронизана променем сонця; едабна, пропахла приємними ароматами долоня дружини; її ніжний голос; ранковий поцілунок. Фінал фейлетону слугує для опосередкованого висловлення авторського ставлення до окресленої проблеми; емоційне неприйняття окремих явищ, породжених емансипацією, підсилено тут фізіологічними проявами: «*Минулося [...]. Не можу спокійно слухати й читати про емансипацію. Навіть волосся реагують тоді, стаючи дубом*» [3, 8]. Остання сцена твору фіксує відновлення і зміцнення сімейної ідилії.

Гумористична тональність допомогла авторові експресивно висловити свою точку зору на актуальну проблему доби. Комічного ефек-

ту вдалося досягти шляхом детального опису «переодягання» персонажів у вбрання, яке, за суспільними нормами, носять представники протилежної статі, та привласнення поведінки протилежної статі. Однак тільки на перший погляд може видатися, що М. Чирський займає непохитно антиемансипаційну позицію, а його герой — жертви нових суспільних обставин. Пильним поглядом гуморист оглядає ціннісні та морально-етичні орієнтири свого персонажа, адже в чудернацькій поведінці близьких йому людей карикатурного трактування набули шкідливі звички самого чоловіка: флірт з обслугою, щоденні пиятики із сумнівними приятелями, відсторонення від господарських справ сім'ї, нетактовне спілкування з дружиною, свідоме ухиляння від батьківських обов'язків, безнастанна критика дружини і звинувачення її в усіх родинних негараздах тощо. З одного боку, письменник не сприймав принесені жіночою емансипацією крайнощі, а з іншого — піддавав нещадній критиці далекі від еталону чоловічі «чесноти» сучасників. Особливо неприйнятними були властиві сильній статі егоїзм і презирство, що заважали сприймати жінку як рівноправну чоловікам особистість.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Зацікавленість М. Чирського проблемою жіночої емансипації у фейлетоні «Амазонія: Надзвичайно недотепна історія» відповідала загальному настрою епохи. Попри очікувані зрушення у суспільній свідомості, спричинені ідеями емансипації і появою нових цінностей, з'явилися негативні явища, які поруч з позитивними формували образ «нової жінки». Візуальна і вербальна презентація останньої радикально змінилася. Вона не тільки стала рівноправною чоловікові, але намагалася в усьому наслідувати його: переймала

невластиві їй манери, кардинально міняла свої звички, прагнула до посідання донедавна чоловічих посад, нарочито носила чоловіче вбрання й інші маскуліні атрибути тощо. Власне такі радикальні метаморфози жінки і стали предметом висміювання у провокативному фейлетоні М. Чирського, оскільки відразливі прояви емансипації ставали буденним явищем. Псевдонімом автор підкреслив належність до того ж середовища, з якого походив його читач-сучасник, котрий, очевидно, добре розумівся на фактах, висміяних у творі. До того ж фейлетон мав форму дотепного монологу чоловіка, що теж викликало певну довіру до осмислюваного, спонукало прийняти запропонований автором погляд на злободенну проблему.

М. Чирського важко назвати упередженим щодо емансипації жінки публіцистом. Він не втрачав поважливого ставлення до жінки, в якій цінував передовсім жіночність, внутрішню і зовнішню красу, індивідуальність у повсякденному житті (характеристика Лялі після пробудження чоловіка). Позитивне у жінці він пов'язував з її функціями вірної дружини, турботливої матері і вмілої господині. Письменник не проминув нагоди вказати чоловікам на їхню важливу роль у родині — залишатися люблячим чоловіком, дбайливим і уважним батьком. Серйозну тему емансипації жінки автор фейлетону осмислив у гумористичному ключі, висловивши тим самим погляд на важливі речі й уникнувши зайвої дидактики.

Гумористична спадщина Миколи Чирського, без сумніву, має вагому художню вартість, проте залишається маловідомою. На часі — віднаходження, глибоке і ґрунтовне наукове осмислення розпорошених у періодиці фейлетонів і нарисів митця.

ДЖЕРЕЛА

1. Куренівець М. Розвіяне листя: Спроба бібліографії М. Чирського; II // Пробоєм. — Прага, 1942. — Ч. 6–8. — С. 470–475.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / Авт.-укл. Ю.І. Ковалів. — Т. 2 : М (Маадай-Кара) — Я (я-форма). — Київ : Академія, 2007. — 624 с. (Енциклопедія ерудита).
3. Подоляк М. [Чирський М.]. Амазонія: Надзвичайно недотепна історія // Бюлетень Української Академічної Громади при У.Г.А. в Ч.С.Р.: Виходить тимчасово замість часопису «Наша Громада». — Подебради, 1924. — 10 квітня. — Замість числа 7. — С. 1–8.

REFERENCES

1. Kurenivets, M. (1942). Rozviiiane lystia: Sproba bibliohrafi M. Chyrskoho; II. Praha, *Proboiem*, № 6–8, pp. 470–475 (in Ukrainian).
2. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U 2-kh t.* (2007). Avt.-ukl. Yu. I. Kovaliv, Vol. 2: M (Maadai-Kara) — Ya (ia-forma), Kyiv: Akademiia, 624 p. (Entsyklopediia erudyta) (in Ukrainian).
3. Podoliak, M. [Chyrskyi M.]. (1924). Amazoniia: Nadzvychaino nedotepna istoriia. *Biuleten Ukrainskoi Akademichnoi Hromady pry U.H.A. v Ch.S.R.*: Vykhydyt tymchasovo zamists chasopysu «Nasha Hromada». Podiebrady, 10 kvitnia. Zamists chysla 7, pp. 1–8 (in Ukrainian).

Iryna Rusnak,

DSc (Philology), Professor,
Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies,
Institute of Philology,
Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-8355-7389
i.rusnak@kubg.edu.ua

THE PROBLEM OF WOMAN'S EMANSIPATION IN THE FEUILLETON "AMAZONIA: A VERY INEPT STORY" BY MYKOLA CHIRSKY

The author of the article analyses the problem of the female emancipation in the little-known feuilleton "Amazonia: A Very Inept Story" (1924) by Mykola Chirsky. The author determines the genre affiliation of the work and examines its compositional structure. Three parts are distinguished in the architectonics of associative feuilleton: associative conception; deployment of a "small" topic; conclusion. The author of the article clarifies the role of intertextual elements and the method of constantly switching the tone from serious to comic to reveal the thematic direction of the work. Mykola Chirsky's interest in the problem of female emancipation is corresponded to the general mood of the era. The subject of ridicule in provocative feuilleton is the woman's radical metamorphoses, since repulsive manifestations of emancipation becomes commonplace. At the same time, the writer shows respect for the woman, appreciates her femininity, internal and external beauty, personality. He associates the positive in women with the functions of a faithful wife, a caring mother, and a skilled housewife. In feuilleton, the writer does not bypass the problem of the modern man role in a family, but analyses the value and moral and ethical guidelines of his character. The husband's bad habits receive a caricatured interpretation in the strange behaviour of relatives. On the one hand, the writer does not perceive the extremes brought by female emancipation, and on the other, he mercilessly criticises the male "virtues" of contemporaries far from the standard. The artistic heritage of Mykola Chirsky remains little studied. The urgent task of modern literary studies is the introduction of Mykola Chirsky's unknown works into the scientific circulation and their thorough scientific understanding.

Key words: Mykola Chirsky, associative feuilleton, female emancipation, intertextual elements.

Noemi Stoichkova,

Associate Professor, PhD,
Faculty of Slavic Studies,
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Sofia, Bulgaria

ORCID iD: 0000-0002-5180-870X
stoichkova@slav.uni-sofia.bg

Nadezhda Stoyanova,

Assistant Professor, PhD,
Faculty of Slavic Studies,
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Sofia, Bulgaria

ORCID iD: 0000-0001-5599-8398
nadezhdaas@uni-sofia.bg

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.12

**"INTERVIEW" AND (AUTO)BIOGRAPHY.
CULTURAL-HISTORICAL AND MEDIA CONTEXTS OF A NEWSPAPER COLUMN**

The article aims to present and analyse the cultural-historical and media contexts of the column "An Hour at..." from the Bulgarian newspaper of the 1930s — Literary Voice. The methods of cultural and literary-historical study are used. It is concluded that, by integrating the genres of interview and (auto)biography, this column has rehabilitated the role of the European intellectual after the crisis of the 1920s. The article is a part of a larger study.

Key words: *interview, (auto)biography, cultural-historical contexts, media environment, literary history, newspaper column, 1930s.*

Prior to 1944 Bulgarian literary history did not walk a long path. The first conceptual model for literary-historical study was set by Prof. Boyan Penev in his article "Directions and Objectives in the Study of Our Recent Literature" („Посоки и цели при проучването на най-новата ни литература“) published in 1910. In the period between the two wars the interest to this subject grew, with various approaches to it. However, the predominant method, which, in one way or another, integrated the different directions, was the personalistic one. Perhaps the most representative personalistic literary history during this period was the collective work *Bulgarian Writers* („Български писатели“, 1929–1930), edited by Prof. Mihail Arnaudov. After the changes in 1944, this model again dominated, but the critics aimed their efforts at the process of rewriting the biographical and artistic narratives in accordance with the compulsory ideological postulates of the Socialist realism. There were

some deviations from this paradigm in the 1970s and 1980s. On the one hand, they were provoked by the Bulgarian mediators of the Prague school — Prof. Nikola Georgiev, Prof. Iskra Panova, and Prof. Radosvet Kolarov. On the other hand, they were influenced by Veselovski's historical poetics and interpreted in the works of Assoc. Prof. Stefan Elevherov. It was not until the 1990s that literary history began to integrate methods of close humanitarian fields, including modern literary sociology. An emphasis was put on the literary process itself, on its synchronicity, multiplicity and dynamics. It was being reconstructed through numerous marginal phenomena and the means, through the study of literary circles, their platforms and the literary periodicals. However, it is strange that one of the most esteemed literary periodicals that existed for almost 16 years — from 1928 to 1944, has not been in the scope of the literary scholars until today. During the period of its publication it was widely supported by people, central to certain

literary societies and periodicals, who were constantly in dialogue and even in conflict with each other. This periodical is the *Literary Voice* newspaper, a weekly paper for literature, art and public issues, edited by Dimitar B. Mitov. It will be the subject of this article.

We will focus on one of the regular newspaper column — “An Hour at...”, which was particularly frequent in the first years of the periodical. It presented visits of journalists to the homes (and not only) of esteemed and popular figures from different field of culture. In the opening words of each material important moments from the biography, from the creative and personal presence of the host were are highlighted, and then the questions were asked. These questions highlighted their place in the current cultural life of the 1930s, added new information or elaborated on it. However, the biographical narrative did not serve to turn the artistic person into a “herbarium”, but rather represented their contemporary activity in the process of its unfolding and incompleteness. This column, even if unnoticed for decades, was important, because it captured and presented the dominant personalistic approach of the literary/cultural history of that times. What is more, by adding new touches, by creating an up-to-date interest, by enriching the professional biography through the author’s personal “story”, these conversations turned literary history from a “monument” into a living and multifunctional organism. The development of this organism could be followed by the readers themselves, who were not just witnesses, but associates who empathized with writer’s feelings. This was an indirect manifestation of the changed status of the recipient in European modernist culture from the times of the First World War and after that. On the one hand, this was a modernist hierarchical narrative, on the other — it created a non-institutional, alternative public image of the European intellectual and his/her values in contrast to the official policies. The “portraits” of the interviewees depicted the seemingly multinational (Bulgarian, Ukrainian, Russian, French, American, etc.) profile of the periodical and that was its substantial and non-explicit ideological pledge in the context of rising nationalisms just before and during World War II.

The aim of the column “An Hour at...” has been to focus readers’ attention to important figures of Bulgarian and European culture. Among the names that should be mentioned are the following: the founder of futurism Filippo Tommaso Marinetti (presented beyond his political interests), the future Bulgarian Prime Minister and prominent archeologist Bogdan Filov (presented before his fateful decisions for

Bulgaria¹), the important cultural and diplomatic figure Simeon Radev (obliterated from the public narratives after 1944), the famous public figure in Bulgaria — Ukrainian Lidiya Shishmanova², the world-famous Russian opera singer Feodor Chaliapin, Belgian Byzantinist Henri Gregoire, French violinist Jacques Thibaud, Ukrainian poet Maria Omelchenkova, the young Bulgarian poetess Yana Yazova, the famous Bulgarian zoologist Peter Petkov, the popular Bulgarian artist Konstantin Shtarkelov, one of the first Bulgarian nature examiners Mara Leshtova-Tranka, the president of the Union of Sofian Journalists Stefan Tanev, etc.

The diversity of the figures belonging to different national cultures and representing different public spheres is impressive — some of them had difficult career and life path due to the historical vicissitudes. Gathering them into one column creates an impression of a compact (internationally and nationally), polyphonic and complete cultural process. At the same time, these interviews have unfolded the national cultural dialogue in different aspects — between the capital and the provinces, between the “elite” and the mass audience, between institutional units, professional organizations and the general public. And as a result, it becomes clear that these texts served both to educate and popularize. Moreover, they can be viewed as a barometer for the process of cultural medialization which had already started in the 1920s. This means that cultural media had turned into primary means of imposing aesthetic criteria, forming the reader’s taste and positioning the cultural figures in the public space.

One of the signs of this process was the need for hybridity of the genre, as neither the literary portrait, nor the interview itself could fulfill the synthetic functionality of the texts in “An Hour at...”. The authors, the journalists or the literary historians, and even the artists who often accompanied them have been free to express their point of view. The publications in the column begin as a literary portrait which is focused on the most famous and even stereotypical ideas of a particular figure. However, this beginning seems to have prepared the reader for the actual conversation on less known qualities of the person. The next part includes questions and answers that get naturally

¹ Bogdan Filov was the Prime Minister who signed Bulgaria’s accession to the Tripartite Pact in 1941.

² Lidiya Shishmanova was the daughter of Ukrainian professor Mikhail Dragomanov. She was the wife of one of the first Bulgarian literary historians and the first Bulgarian Minister Plenipotentiary in Ukraine — Professor Ivan Shishmanov. Lidiya Shishmanova was the mother of the Bulgarian writer and diplomat Dimitar Shishmanov who was sentenced to death by the People’s Court in 1945.

incorporated into the narrative structure of the text. Thus, a kind of story about a particular person has been created. This story is on the borderline between the belles lettres (understood not as fictional, but as beautiful and sublime) and the documentary and biography. In this way, a modern type of heroism has been constructed in this newspaper, with its roots in the intellectual and creative potential of a particular cultural figure. This was a way to assert the integrated characteristics of the interwar talent that corresponds to the Enlightenment model, both denied and eccentrically exposed in the years of modernism.

The journalist Hristo Brazitsov who was most likely the author of the column and an interviewer in the first years testified that it was important for him to find interlocutors who were emblematic figures in their fields [1, 3]. He categorically emphasized that he did not look for any hierarchies. This is a sign of the democratic approach and of the general cultural policy of both the newspaper and its contributors. In the same issue [1, 3], Brazitsov mentioned his major idea to publish a volume of texts that he defined as “inquiries”. His idea as a whole and the genre definition of the texts have to be commented. The first means that he had intention to take care for the cultural and historical memory of the nation and that he had an attitude towards the Bulgarian canon-building, as placed in a European context. He realized his intention, though to a certain degree ideologically conformist, by publishing the book *Visiting Great People in Dressing-Gowns and Slippers* („При големи хора по халат и чехли“) in 1976. Consistent with the nationalist tendencies, integrated in the Socialist realism of the 1970s, the context of the world literature and culture is absent. Second, the nomination “inquiries” refers, at least associatively, to the contemporary genre of literary inquiry that was widely spread in Bulgaria in the 1970s and 1980s and is still a matter of present interest. This genre has been a cornerstone of the Bulgarian literary-historical study, since the first fundamental historical and biographical works in this genre were published in the 1930s. It was focused on the work of the emblematic Bulgarian poet Peyo Yavorov who committed suicide in 1914. The author of the book *On the Life of P. K. Yavorov: New Contributions to the Biography and Characteristics of the Poet* (1934) was Prof. Mihail Arnaudov. Its second edition, in 1961, named the genre of the literary inquiry: *Yavorov: Personality, Work, Destiny: Biographical and Psychological Inquiry*. Thus, a specific change from the socialist ideological matrix was made because several years earlier, in the period 1944–1956, mainly through the genre of biography, the public

image of the author had become an object of serious manipulations made through various procedures — cutting, editing, rewriting³.

The poet’s authentically subjective voice in the “inquiries” has been rehabilitated and this has been a way to refute the normativistic status quo that reduced the author’s work only to its social aspects and forgot his large and complex modernist heritage. By putting emphasis on the author’s voice the column of *Literary Voice* laid the foundations of an important literary-historical scholar trend that emerged later again in the 1960s. At the same time, it presented the (auto)biographical narrative in its double-voice as a basis of the “authentic” sound of the cultural-historical narrative, which thus has become accessible to the educational system and the general public. In parallel, the biographical and autobiographical basis, as both authentic and secondary modeled, is being used today in the most up-to-date psychoanalytic interpretations in Bulgarian literary history. These are some of the reasons for us to return to the mechanisms in the creation of this column.

“An Hour at...” usually begins with an emphasis on the spontaneous atmosphere of the conversation and on the informal communication between the journalist and his interlocutor. The host’s outfit, sometimes even casual-intimate, also makes an impression to the contemporary reader. The “interview” took place in homes and offices, where paintings and bookshelves were often been an integral part of the interior, or in the pub as a topos to exchange ideas. The marks of the everyday life showed the “human” side of these men of the spirit and took them off their elite pedestal. In this way the *deinstitutionalizing* functions of these “interviews” have been revealed. We also find them in the attempt to contextualize the professional achievements of these figures in their family environment. For example, the entire conversation with Chaliapin, concerning his creative success and worldwide fame, was “illustrated” with photographs from his personal archive — one with his young daughter and the other with his son (we see the great opera singer posing for a portrait before his son [2, 3]). Sometimes present at the “inquiries” were the closest people to the intellectuals — their wife, mother, daughter, brother. However,

³ See the articles: Стоичкова, Ноеми. Документалистика и идеология (Из епистолярно-критически сюжети от 50-те години на XX век. Първа част). В: „Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, т. 56, кн. 1, бг. Б, 2018 — Филология, 2018, с. 89–100; Стоичкова Ноеми, Документалистика и идеология (Из епистолярно-критически сюжети от 50-те години на XX век. В: „Литературен вестник“, 2019, бр. 26, с. 10–11 [11, 89–100; 12, 10–11].

it is interesting that in these instances the optics towards the subject of the conversation was changed and the efforts of the interviewee focused on the institutionalization of their famous relatives. For example, the keynote in Lidiya Shishmanova's interview was her husband's will to have his literary heritage settled.

In the interview in 1929 she shared that she had been paralyzed for three months after the death of Ivan Shishmanov, but it was precisely the thought of her duty and the promise to do it at any cost that made her overcome her illness [3, 3]. Ten issues later [4, 2], her letter to the Rector of Sofia University was published. She stated that she would donate her husband's library as it had been promised although she had not received a state pension and despite her low income. Her actions and gestures are strong indications of the sustainability in defending the Enlightenment values and the prevalence of the idea of public education over the financial well-being. This idealism was the leading idea in the presentation of many other authors, including the famous Bulgarian writer Dobri Nemirov, for whom the well-being of the people was a guarantee for a change in the writer's miserable status [1, 3], and for the popular humorist Damian Kalfov, forced to work as a clerk hindering his creative work [5, 3]. This subject was also touched on by the Bulgarian scholar in Germany Prof. Dimitar Gavriiski in 1933. He expressed his satisfaction that poverty did not endanger and destroy Bulgarian teacher's faith, abilities and perseverance [6, 3]. These examples are evidence of the *mythologization* of the intellectual while demonstrating the newspaper social criticism of the state and society. This criticism was by no means an accidental and sporadic gesture of the editorial policy of *Literary Voice*, despite the censorship in the 1930s.

Another important line of the "interviews" is related to the attempt to widen the author's creative biographical story. Thus his/her image became multi-faceted and unfamiliar to the general audience. For example, in the aforementioned interview with Ukrainian Lidiya Shishmanova, Ivan Shishmanov's academic image was broadened with that of the writer and the diplomat. She revealed that her husband had been the author and translator of epigrams and 300 of them had already been ready to print. She also emphasized that there were memoirs in his archive related to his work as a Minister Plenipotentiary in Ukraine, as well as important data on Ukrainian history and its relationship with Bulgarian politics. The epigrams became public two years later (Ivan Shishmanov, *Epigrams and Portraits*, 1931), and the diary containing part of his memoirs came to light only five years ago (Ivan Shishmanov, *Diary and Dossiers*:

1879–1927, 2015). The broadening of the biography is also visible in the interview with the future (1940–1943) Prime Minister — the archeologist Professor Bogdan Filov. He wrote and published in German *History of Bulgarian Art from the Ancient Times to the Newest* in 1931 — a work that encompassed issues from the field of architecture, fine arts, crafts and more — all of which not directly connected to his specific scholar interests [7, 3]. The "interview" with the Education Minister from the early 1920s Stoyan Omarchevski revealed that he had been invited to the United States to lecture at prestigious universities (in Washington, for example). The provincial teacher and government official had become an international public figure, a valued academic lecturer in the USA who had made Bulgarian educational reforms a model for the "civilized" countries [8, 8]. The Belgian Byzanthologist Henri Gregoire made a presentation at a scientific congress in Sofia — it was on the Shakespeare's last play *The Storm* and he revealed the striking similarities between the play and contemporary mediocre works — a German drama and a Spanish short story. Thus, he argued that "Byzantology leads to everything", as it was a starting point of knowledge, similar to journalism [9, 3]. The selected examples signify that the creative talent in the 1930s was thought as universal, and the presence of the intellectual had already regained its role and reputation. The public place of the intelligentsia had been questioned earlier, at the end of the First World War, and had been made a subject of public debate in many European countries. In the third decade, however, it seemed that intelligentsia enjoyed public confidence again. And this happened not because of any specific socio-political gestures, but thanks to the overall presence of the intellectuals that was presented in their biographical narratives that emphasized on both the artistic and the scholar aspects of their lives. The figure of the intellectual was no longer perceived as a fragmented one, but it became complete and integral, simultaneously combining both cultural and social functions.

The completeness was realized also through the visual image, presented in the inquiries — through autographs and portraits. The autograph was a documentary evidence for the authenticity of the already mythologized image of the intellectual, literalisation of the strengthened connection between the reader and the writer. Last but not least, it was a gesture to the audience of the newspaper and made the edition more prestigious (see, for example, the French violinist Jacques Thibaud's special autograph for the newspaper [10, 3]). Most of the "interviews" in the column were accompanied by graphic sketches made by famous Bulgarian

artists such as Vasil Stoilov, Mihail Krastev, etc. The materials make it clear that sometimes the artists were a part of the newspaper staff and have made these portraits during the “interview”. Let us clarify though that this happened in a time when photographs had already been the main visual image in the periodicals (there were some of them as well in “An Hour at...”). The attention to the creative image not only emphasized the authenticity of the interview and the interviewee, but also has presented a subjective artistic view of an author to an author. Unlike photography, the sketch reinforced the notion of the intellectual’s uniqueness and irreproducibility. And this, in its turn, contributed to the mythologization and fictionalization of his/her figure.

The column “An Hour at...” shows the combination of a biographical and autobiographical story in the generally personalistic Bulgarian literary history of 20th century. It simultaneously constructed and destroyed mythologies, created institutional images and deinstitutionalised them, integrated them in their specific cultural field and opened them to the multiplicity of human knowledge. In this way, a romantic image of the intellectual was built. Thus a “media” image was created, that set/limited the linguistic and methodological parameters through which “elite” Bulgarian scholars seemed to have communicated

to the mass audience and presented to it their most significant cultural “heroes” for more than a century. *Literary Voice* ostensibly offered a polyphonic and adequate European cultural context, but thus it formed conservative images of the national identity. These images are similar to the ideas of what Bulgarian was, typical for the 19th century, in which the commensurate process prevailed, but they were not so analytic and integral. The fears about the “disassembled” figure of the interwar intellectual can be seen behind them, and the image created appears to be just a media camouflage through which the intellectual presented himself/herself as a cultural hero. Despite his/her attempts to put a mask using excessive documentary evidence, authenticity and visual means. Although the column “An Hour at...” cannot be one-sidedly favored, it cannot be deleted from the metacultural narrative because it represents one of the discourses through which the literary development process took place. For the contemporary reader this column in some way brings to light figures and aspects that have been forgotten either for ideological reasons, or because of the diverse horizons of the cultural history over the years. Set in intercultural context, this column can be studied now as an outline, contributing to the typology of the formation of the European intellectual in the challenging times of the 1930s.

REFERENCES

1. Brazitsov, H. Edin chas pri Dobri Nemirov/ H. Brazitsov // *Literaturen glas*. — Sofiya — 1930 — № 86, p. 3. Бръзицов, Х. Един час при Добри Немиров/ Х. Бръзицов // *Литературен глас*. — София — 1930 — № 86, с. 3.
2. Georgiev, K. Edin chas pri F. I. Chaliapin/ K. Georgiev // *Literaturen glas*. — Sofiya — 1934 — № 245, p. 3. Георгиев, К. Един час при Ф. И. Шаляпин/ К. Георгиев // *Литературен глас*. — София — 1934 — № 245, с. 3.
3. Brazitsov, H. Edin chas pri g-zha Lidiya prof. Iv. Shishmanova/ H. Brazitsov // *Literaturen glas* — 1929 — № 45, p. 3. Бръзицов, Х. Един час при г-жа Лидия проф. Ив. Шишманова/ Х. Бръзицов // *Литературен глас* — 1929 — № 45, с. 3.
4. Shishmanova, L. Pismo ot g-zha Lidiya Shishmanova do rektora na Universiteta/ L. Shishmanova // *Literaturen glas* — 1929 — № 55, p. 2. Шишманова, Л. Писмо от г-жа Лидия Шишманова до ректора на Университета/ Л. Шишманова // *Литературен глас* — 1929 — № 55, с. 2.
5. Genadiev, I. Edin chas pri Damyan Kalfov/ I. Genadiev // *Literaturen glas* — 1932 — № 158, p. 3. Генадиев, И. Един час при Дамян Калфов/ И. Генадиев // *Литературен глас* — 1932 — № 158, с. 3.
6. Ivanov, V. Edin chas pri d-r Dimitar Gavriyski/ V. Ivanov // *Literaturen glas* — 1933 — № 179, p. 3. Иванов, В. Един час при д-р Димитър Гаврийски/ В. Иванов // *Литературен глас* — 1933 — № 179, с. 3.
7. Brazitsov, H. Edin chas pri prof. Filov/ H. Brazitsov // *Literaturen glas* — 1931 — № 113, p. 3. Бръзицов, Х. Един час при проф. Филов/ Х. Бръзицов // *Литературен глас* — 1931 — № 113, с. 3.
8. Balyuchev, V. Edin chas pri bivshiya ministar na prosvetata Stoyan Omarchevski/ V. Balyuchev // *Literaturen glas* — 1934 — № 229, p. 8, 10. Балючев, В. Един час при бившият министър на просветата Стоян Омарчевски/ В. Балючев // *Литературен глас* — 1934 — № 229, с. 8, 10.

9. Georgiev, K. Edin chas pri... [Anri Gregoar]/ K. Georgiev // Literaturen glas — 1934 — № 252, р. 3, 4. Георгиев, К. Един час при... [Анри Грегoar]/ К. Георгиев // Литературен глас — 1934 — № 252, с. 3, 4.
10. Georgiev, K. Edin chas pri... [Zhak Tibo]/ K. Georgiev // Literaturen glas — 1934 — № 252, р. 3. Георгиев, К. Един час при... [Жак Тибо]/ К. Георгиев // Литературен глас — 1934 — № 252, с. 3.
11. Stoichkova, N. Dokumentalistika i ideologiya (Iz epistolarno-kriticheski syuzheti ot 50-te godini na XX vek. Parva chast)/ N. Stoichkova // Nauchni trudove na Plovdivskiya universitet „Paisiy Hilendarski“ — 2018 — № 56, kn. 1, B, pp. 89–100. Стоичкова, Н. Документалистика и идеология (Из епистолярно-критически сюжети от 50-те години на XX век. Първа част)/ Н. Стоичкова // Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ — 2018 — № 56, кн. 1, Б, с. 89–100.
12. Stoichkova, N. Dokumentalistika i ideologiya (Iz epistolarno-kriticheski syuzheti ot 50-te godini na HH vek/ N.Stoichkova // Literaturen vestnik — 2019 — № 26, pp. 10–11. Стоичкова Н. Документалистика и идеология (Из епистолярно-критически сюжети от 50-те години на XX век/ Н.Стоичкова // Литературен вестник — 2019 — № 26, с. 10–11.

«ИНТЕРВ'Ю» ТА (АВТО)БІОГРАФІЯ.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТА МЕДІЙНІ КОНТЕКСТИ ОДНІЇ РУБРИКИ

Мета статті — представити та проаналізувати культурно-історичні та медійні контексти рубрики «Одна година у...» з болгарської газети «Літературний голос» 30-х років ХХ століття. Використовуються методи культурного та літературно-історичного дослідження. Зроблено висновок про те, що ця рубрика, інтегруючи жанри інтерв'ю та (авто)біографії, реабілітує роль європейського інтелектуала після кризи 20-х років. Стаття є частиною більшого дослідження.

Ключові слова: інтерв'ю, (авто)біографія, культурно-історичні контексти, медійне середовище, історія літератури, газетна рубрика, 30-ті роки ХХ століття.

„ИНТЕРВ'Ю“И (АВТО)БИОГРАФИЯ.

КУЛЬТУРНОИСТОРИЧЕСКИ И МЕДИЙНИ КОНТЕКСТИ НА ЕДНА РУБРИКА

Целта на статията е да представи и анализира културноисторическите и медийни контексти на рубриката „Един час при...“ от българския вестник „Литературен глас“ от 30-те години на ХХ век. Използвани са методите на културно и литературноисторическото изследване. Стига се до заключението, че тази рубрика, интегрирайки жанровете на интервюто и (авто)биографията, реабилитира ролята на европейския интелектуалец след кризата от 20-те години. Статията е част от по-голямо изследване.

Ключови думи: интервю, (авто)биография, културноисторически контексти, медийна среда, литературна история, рубрика на вестник, 30-те години на ХХ век.

Сухарева Світлана Володимирівна,

доцент кафедри іноземних мов та перекладу факультету міжнародних відносин
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки,
Луцьк, Україна,
доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0001-5039-582X
svitlanasuhareva@gmail.com.

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.13

КОНЦЕПЦІЯ СВЯТОСТІ У ТВОРАХ ЗОФІЇ КОССАК-ЩУЦЬКОЇ

У статті проаналізовано один з найважливіших тематичних комплексів творів Зофії Коссак-Щуцької — концепцію святості. Письменниця відвела цій проблемі особливе місце у повісті «Сукня Деяніри», проте ідеал християнської моралі присутній у всіх без винятку її творах. Прототипом польського святого став для письменниці Петро Скарга, з яким її поєднували не тільки духовні ідеали, а й християнський літературний метадискурс. З. Коссак-Щуцька представила святість у декількох вимірах, взаємно між собою пов'язаних, — виховному земному та небесному. Водночас письменниця зробила успішну спробу представити проблему святості у глобальному вимірі. Важливим залишається біографічний чинник, оскільки З. Коссак-Щуцька на шляху інтерпретації святості опиралася на власний життєвий досвід і середовище, в якому вона проживала. Також, опираючись на досвід попередніх поколінь, З. Коссак-Щуцька змалювала образ «звичайної святості» крізь призму національної історії. Особливо промовистим стало її ув'язнення в роки Другої світової війни та перебування у концентраційному таборі, де вона свідчила про Бога своєю моральною стійкістю і людяністю. Довгі роки еміграції та соціалістичні реалії сприяли формуванню у творах письменниці образу «польського святого».

Ключові слова: концепція святості, християнська мораль, еклезіальний вимір, есхатологія, еміграція.

Актуальність теми дослідження.

Вивчаючи творчий доробок польської письменниці Зофії Коссак-Щуцької, у першу чергу, потрібно звернути увагу на проблему святості, яка в авторській літературній інтерпретації має декілька вимірів. Цим питанням принагідно займалися такі вчені, як Д. Мазанова, С. Мацкевич, М. Ольшевська, М. Палашевська, Й. Юргала-Юречка та ін., однак цей творчий аспект досі не дочекався комплексного розгляду та аналізу.

Мета нашого дослідження: визначити індивідуальні варіації концепту святості у творах З. Коссак-Щуцької та їх вплив на загальну образну сферу повістей цієї письменниці.

Виклад основного матеріалу. У збірнику «Поетика і семантика релігійного досвіду в літературі», виданого в 2011 р. у Люблінському католицькому університеті імені Яна-Павла II [10], сучасні дослідники звернулися до теми релігійних цінностей як джерела інтерпретації універ-

сальних категорій добра і зла крізь призму літератури. У цій світоглядній системі поглядам Зофії Коссак відведено чільне місце.

Зокрема, Марія-Йоланта Ольшевська, характеризуючи образ сукні Деяніри, проводить паралелі між творчістю письменниці та її приналежністю до католицького віровизнання. Вона підкреслює, що в творах З. Коссак підхід до справ віри завжди брав гору над життєвим прагматизмом, а релігійні догмати, попри значний розвиток модерністичної культури тогочасної доби, не втрачали своєї ваги.

З. Коссак зауважувала, що в польській історії є мало святих, оскільки вона будувалася на надмірній толерантності та загальній ігнорації віри. Особливою сторінкою досліджень авторки стала діяльність Петра Скарги, визначного польського проповідника, письменника, дипломата. У праці «Беатифікація Скарги» вона писала: «Святий — це вже просто повний,

досконалий католик. Ідеал сповідника віри, який ставить перед нами наша віра, є настільки важким і високим, що його досягнення водночас стає святістю. Не кожен святий повинен бути містиком і мати стигмати. У небесній славі знаходиться багато людей, на перший погляд, звичайних і буденних. Однак кожен з них був досконалим католиком і цього достатньо» [2, 2].

Таким чином, письменниця ототожнювала щоденне католицьке віровизнання зі святістю. Значення культу святих охоплювала у двох вимірах: виховному земному та небесному. На її думку, феномен святості мав полягати у відреченні від власної волі, щоб бути Божим знаряддям. «Характерним є це відоме у святих прагнення пожертвувати своїм життям. Наче не довіряючи собі, чи повністю люблять Бога, прагнуть цього останнього іспиту, диплому влади, яким споконвіків було добровільне прийняття страждання та смерті» [2, 2].

Життєвим взірцем для письменниці стали біографії святих, «потужних акумуляторів божественної енергії» — св. Станіслава, заступника Польщі (простежуємо це у творах «Келих крові», «Доручення», «Мотори Божі»), св. Станіслава Костки («З любові»), Андрія Боболі, Йосафата Кунцевича, брата Альберта, Ванди-Юстини Мальчевської та ін.

У «Вступі» до повісті «Сукня Деяніри» Зофія Коссак зазначала: «Святість за своєю природою відмінна від буденності, тому і вражає. Святість часто буває скандалом і розчаруванням для людей „тверезо мислячих” [...]. Залишається чужою для світу. Світ поблажливо толерує гарні легенди про Святих, але лише до того часу, поки ті Святі не почнуть зачіпати його основних соціально-економічних законів. Тоді розпочинають проти них боротьбу» [4, 5].

На думку письменниці, суспільне і релігійне часто виступають як антагоністичні сили, які за своєю природою приречені на конфлікт. Тому святість стає особливим викликом не лише для особи, яка практикує християнські чесноти, а й для всього її оточення. Вона виходить поза межі людського розуміння, передбачає драму душі, переступає кордони почуттів і входить у глибші внутрішні сфери.

Зофія Коссак у своїх творах детально зупинилася на духовних пошуках, врахуючи їхній трагізм. Жан Кальве із цього приводу зауважував: «Святість — це пристрасть, яка викликає глибоке зворушення, гострі конфлікти, криваві битви, а життя святих є драмою зі зворушливим сюжетом, більш людянішим і сильнішим, ніж ті, які можуть придумати письменники і драматурги. Трагедії св. Павла, св. Августина, св. Франциска з Асизу, св. Жанни д'Арк — мож-

на перераховувати їх довго — такі, що на їхньому фоні блідніють думки Софокла, Шекспіра чи Россіні» [1, 125].

Питанню посередництва святих і заступництва за людей перед Божим тронем письменниця присвятила особливу увагу. Устами одного зі своїх героїв вона промовляла: «Святий Кипріян говорить, що все у Бога виблагають. Бог не відмовляє їхнім проханням. Це наші опікуни, старші брати... Жителі Дому Господнього у той час, як ми ще мандруємо шляхами зла. [...] Святий Єфрем пише, як і Оріген: повна перемога, коли допомагають Святі. Та біда тій людині, яка себе занедбує, покладаючись виключно на допомогу Святих! Тоді нічого не досягне, бо Господь, від якого походять усі благодаті, вимагає, щоб зусилля були спільними» [10, 173]. Бачимо, наскільки важливою для авторки була наука Святих Отців, їхні праці, які вона повсюдно цитувала та інтерпретувала нарівні з богословами, лише додаючи літературне художньо-образне обрамлення.

Значну увагу присвячено проблемі страждання. Зофія Коссак неодноразово запитувала, чи воно має сенс і чи насправді завдяки ньому можна досягнути Божу нагороду в небі. Її відповідь завжди однозначна — так, оскільки це найнадійніший спосіб здобути вічну славу. Авторка порівнювала довготерпеливість і хвилину героїства, віддаючи перевагу першому виду мучеництва — тихому, непомітному, багаторічному. Це підтверджує її тезу, що святість — не одноразовий акт вияву любові до Бога і ближнього, а складний внутрішній процес, коли людина постійно навіртається і вдосконалює себе згідно з євангельськими заповідями.

З. Коссак вважала, що Біблія не дає людині готових відповідей, а заохочує до духовної активності. З цього приводу релігійні практики справді важливі, бо без них не вдасться виявити моральні чесноти. Це участь у містичному Тілі Христа, до якої письменниця заохочувала кожною своєю повістю. Якщо визначати це явище мовою релігії, вона постійно проповідувала про Бога та Його заступництво, використовуючи для цього засоби видавництва. Окрім повістей, це були драматичні постановки, як, наприклад, «Очікуваний гість», та статті у газетах і часописах.

Ще одна теза письменницької концепції християнської святості — свідчення про всемогутність Бога власним життям. Потрібно підкреслити, що цьому питанню в польській літературній критиці присвячено більшість публікацій, що стосуються життя і творчості З. Коссак. Письменниці випало жити у такий період інтенсифікації історичних подій і світо-

вих катастроф, в якому особисті риси кожного з митців виявлялися особливо яскраво і виразно. У випадку З. Коссак це була підпільна антифашистська діяльність, порятунок євреїв, перебування у концтаборі, де вона була зразком порядності для інших в'язнів. Роки еміграції сприяли зображенню нових богословських тем, оскільки туга за вітчизною спонукала до роздумів і спроб тримати хоча б духовний зв'язок з рідним краєм. Повернення до Польщі стало чи не найважчою школою випробування, адже в умовах соціалістичного ладу письменниці вдалося залишитися собою, не зрадивши власних поглядів і релігійних ідей.

Про власний приклад Зофії Коссак у практикуванні святості писав Олександр Камінський. Оцінюючи життєву поставу письменниці, він зазначав: «Теми розмов?.. Світ — Польща, людські справи — філософствування, книжкові новинки, проблеми виховання молоді. Також плітки про знайомих осіб, бо що ж то за розмова без пліток? Саме тоді проявлялася цікава властивість пані Зофії: вона ніколи не говорила нічого негативного про своїх ближчих чи дальших знайомих» [11, 17]. Ця внутрішня гармонія знайшла відображення у художніх текстах, в яких Зофія Коссак-Щуцька піднімала важливі суспільні проблеми та представляла ідеї внутрішнього відновлення особистості.

Подібні спогади про Зофію Коссак залишилися з періоду її діяльності в окупованій Варшаві, де видавала конспіративну газету «Польща Живе!», брала активну участь у діяльності Сірих шеренг та католицької організації «Фронт відродження Польщі» під псевдонімами «Вероніка» і «Тітка». Найвизначнішою заслугою цього періоду її життя став порятунок євреїв. Восени 1943 року письменницю ув'язнили і вислали в Освенцимський концтабір.

У неволі З. Коссак зберігала внутрішній спокій, вирізнялася відвагою і силою духа, втішала тих, хто впав у розпач, допомагала хворим, голодним, шукала виходу із кожної ситуації. Марія Приленцька так розповідала про ці події: «На дошках верхніх нар, куди сягав погляд кожного дня, написала олівцем те, що відчувала і що внутрішньо переживала: “Кожної миті свого життя вірю, довіряю, люблю”» [11, 46]. Ця декларація вірності Божим законам слугувала прикладом для інших в'язнів, що в часи неволі являвся високим ступенем героїчності.

У післявоєнний, еміграційний період творчості (1945–1957 рр.) Зофія Коссак залишалася вірною євангельським принципам. Незважаючи на обставини, вона ніколи у них не сумнівалася і не критикувала. Авторка релігійних повістей сама так висловилась на цю тему:

«Мої книжки і я — єдине ціле. Що б я не писала, вдале чи невдале, було виразом мого переконання і не можу відкликати жодного з написаних висловлювань. Сенс життя і його мета — ієрархія почуттів і обов'язків щодо Бога і людини — зміцнювалися в мені» [12].

В іншому місці, виділяючи етичний вимір творчості, вона зазначала: «Цінність книжки не залежить від теми. [...] Можна це визначити таким чином: добра література та, яка вказує на безкінечність і велич всесвіту, сенс життя, його мету, яка спонукає до боротьби зі злом, яка проголошує віру в перемогу добра, вимагає героїчної, активної позиції» [3, 2].

У своїх творах З. Коссак не стільки занурювалася у вир історії, як шукала у ній виховні моменти, формуючи особу в душі катехизму [6, 152]. Її не зламала соціалістична кон'юнктура, заборони друку багатьох творів і публічних виступів. У Габріеля Маблі знаходимо підтвердження доцільності цього співвідношення історії та сьогодення. Зокрема, вчений писав: «Прагну, щоб історик мав якнайглибшу повагу до моральності, щоб учився шанувати добро суспільства, вітчизну, справедливість, щоб демаскував гріх, вихваляючи чесноти» [5, 575].

Письменниця перебувала у вигнанні дванадцять років. Причиною рішення про повернення стала так звана жовтнева відлига. Прийнята постанова і сам процес повернення були дуже складні, неоднозначно оцінені колегами по перу. Романтична літературна традиція створила поняття «польської долі», закорінене у свідомість наступних поколінь поляків. Як бачимо, це логічно вписано у долю Зофії Коссак [8, 86]. Вона повернулася в країну, де її ім'я давно було викреслене зі списків суспільних діячів, відібрано громадянство, зневажено неправдивими чутками. Попри ці факти, З. Коссак повернулася для того, щоб відкрито виступати проти комуністичного свавілля у ставленні до митців і духовних осіб. Так, вона стала на захист ув'язнених кардинала Стефана Вишинського і єпископа Чеслава Качмарка. При цьому вимагала від католиків відваги в боротьбі зі злом. Зокрема, писала: «Свого прізвища я не могла віддати жодній слушній чи неслухній справі, [...] бо роками воно служить виключно Церкві. Польська справа тісно пов'язана з Церквою, тому вважаю, що таким чином я також служу Вітчизні... Часто трапляється, що не відрізняємо ставлення до комуніста від ставлення до комунізму як доктрини. Для католика кожен комуніст є братом, який має право на любов і повагу як ближній. Проте з комунізмом у його сьогоденній ідеологічній іпостасі жоден католик погодитись не може. [...] Комунізм, як релі-

гія навиворіт, націлена проти Бога. Ці дві ідеології взаємовиключні. Тому не може бути мови про гармонійну співпрацю між комуністами і католиками, навіть з огляду на двосторонню добру волю» [8, 91–92]. Так представлено письменницьку позицію у «Відкритому листі пані Зофії Коссак», надрукованому в часописі «Сьогодні і завтра» (№ 51–52).

Наукова новизна. Аналіз творів і публіцистики З. Коссак-Щуцької показав, що вона особливо підкреслювала еклезіальний вимір своєї позиції — з Церквою і для Церкви: «Я від вас ні мудріша, ні більш прониклива, будучи віддаленою від країни, багато речей, можливо, перестала розуміти, але обома руками тримаюся науки Церкви, пам'ятаючи про те, що писав польський пророк о. Петро Скарга: “Перший фундамент ладу, який, у свою чергу, є основою всього, це перший гачок Христових [...] шат: *autoritas Ecclesiae*”. Прошу Бога, щоб він Вас беріг і зупиняв своєчасно» [9, 226–227].

Зофія Коссак неодноразово наголошувала, що позиція святого — завжди бути серед свого народу. Такий праведник має відмежувати себе від політичних віянь і приналежності до партії. У таких особистостях вона вбачала етичний фундамент ідеї сучасної держави. У цьому письменниця залишилася вірна романтикам. Адам Міцкевич у «Слов'янській літературі» писав: «Немає релігії без інституції, яка б її підтримувала, немає справді живої інституції без традиції» [7, 267].

Висновки. Таким чином, від особистої святості Зофія Коссак перейшла до ідеї формуван-

ня морально стійкого суспільства, яке складалося б із багатьох святих. Такий тип спільноти скерований на глобальний вимір добра. У цій концепції суспільної трансформації особиста святість займала ключове місце, оскільки опиралася на засади католицизму. Завдяки сильній індивідуальній позиції самої письменниці, її думку почули інші польські митці, які стали гуртуватися, аби спільно відстоювати ідею морального відродження. Святість, на думку Зофії Коссак-Щуцької, впливає з міцці людини, яка прагне до відкриття нових духовних вершин. Завдяки терпеливості вона відкривається на благодаті та освячення, поєднуючи свою волю з волею Бога. Результативність її постанов залежить від готовності прийняти віру, бути відкритим на Господні плани. Усі головні персонажі творів З. Коссак більшою чи меншою мірою відповідають на голос Бога. Через них проявляється досконала Божа любов і милосердя. Це означає, що в святих зустрічаємо самого Бога, пізнаємо Його силу, справедливість і доброту.

Есхатологічний вимір творчого доробку З. Коссак проявився у її життєвих етапах, спроектованих на літературу, власному досвіді практикування святості та релігійних обрядів в атеїстичному суспільстві, контактах з іншими польськими авторами, які спільно дивилися з нею в одному напрямі і вели дискусії з ворогами віри, літературній інтерпретації біблійних текстів про святість та науки Святих Отців, які розвинули це питання достеменно.

ДЖЕРЕЛА

1. Calvet J. O twórczości i krytyce katolickiej. Poznań, 1930. — 192 s.
2. Kossak Z. Beatyfikacja Skargi. *Prosto z Mostu*. 1936. — Nr 41. — S. 2.
3. Kossak Z. Służba pisarza. *Albertinum*. 1939. — Nr 1. — S. 2.
4. Kossak Z. Suknia Dejaniry. Powieść historyczna. Częstochowa, 2002. — 283 s.
5. Mably G. O sposobie pisania historii // *Filozofia francuskiego oświecenia*. Warszawa, 1961. — S. 575.
6. Mazanowa D. O niektórych problemach pisarstwa historycznego Zofii Kossak // *Polska powieść historyczna XX wieku*. Lublin, 1990. — S. 152–153.
7. Mickiewicz A. *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. Dzieła. T. XI. Warszawa, 1955. — 267 s.
8. Olszewska M.J. O wierności sobie. Zofii Kossak-Szczuckiej trudne doświadczenia emigracyjne. *Język — szkoła — religia*, 2014. — Nr 9. — S. 84–105.
9. Pałaszewska M. Zofia Kossak. Warszawa, 1999. — 316 s.
10. Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze. Lublin — 2011. — 552 s.
11. Zofia Kossak / red. M. Pałaszewska. Warszawa, 1992. — 104 s.
12. Żmigrodzka M. Dawać świadectwo prawdzie. URL : <https://www.niedziela.pl/artykul/85158/nd/Dawac-swiadectwo-prawdzie> (data dostępu: 12.11.2019).

REFERENCES

1. Calvet, J. (1930). O twórczości i krytyce katolickiej [On Catholic Creativity and Criticism]. Poznan, 192 p. (in Polish).
2. Kossak, Z. (1936). Beatyfikacja Skargi [Beatification of Complaint]. *Prosto z Mostu*, No 41, P. 2 (in Polish).
3. Kossak, Z. (1939). Służba pisarza [Writer's Service]. *Albertinum*, No 1, P. 2 (in Polish).
4. Kossak, Z. (2002). Suknia Dejaniry [Tunic of Nessus]. Czestochowa, 283 p. (in Polish).
5. Mably, G. (1961). O sposobie pisania historii [About Manner of Writing History]. In *Filozofia francuskiego oświecenia* [Philosophy of French Enlightenment], Warsaw, P. 575 (in Polish).
6. Mazanowa, D. (1990). O niektórych problemach pisarstwa historycznego Zofii Kossak [On Some problems of Historical Zofia Kossak's Writing]. In *Polska powieść historyczna XX wieku* [Polish historical novel of the 20th century], Lublin, pp.152–153 (in Polish).
7. Mickiewicz, A. (1955). Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty. Dzieła [Slavic Literature. Third and fourth course. Artworks]. T. XI, Warsaw, 267 p. (in Polish).
8. Olszewska, M. J. (2014). O wierności sobie. Zofii Kossak-Szczuckiej trudne doświadczenia emigracyjne. Przypomnienie [About Loyalty to Yourself. Zofia Kossak-Szczucka's Difficult Emigration Experiences. Reminder]. *Language — school — religion*, No 9, pp. 84–105 (in Polish).
9. Pałaszewska, M. (1999). Zofia Kossak [Zofia Kossak]. Warsaw, 316 p. (in Polish).
10. Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze [Poetics and Semantics of Religious Experiences in Literature]. (2011). Lublin, 552 p. (in Polish).
11. Zofia Kossak [Zofia Kossak]. (1992). Ed. M. Palashevska. Warsaw, 104 p. (in Polish).
12. Żmigrodzka, M. Dawać świadectwo prawdzie [To Bear Witness to the Truth] (in Polish). <https://www.niedziela.pl/artukul/85158/nd/Dawac-swiadectwo-prawdzie>

Svitlana Sukhareva,

DSc (Philology),

Associate Professor of the Department of Foreign Languages and Translation,

Faculty of International Relations,

Lesia Ukrainka Eastern European National University

Lutsk, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-5039-582X

svitlanasuhareva@gmail.com

CONCEPTION OF HOLINESS IN THE WORKS BY ZOFIA KOSSAK-SZCZUCKA

The article analyses one of the most important thematic complexes of works by Zofia Kossak-Szczucka — Conception of Holiness. The writer gave a special place to this problem in the novel "Tunic of Nessus", but the ideal of Christian morality is presented in all her works without exception. The prototype of the Polish saint was for the writer Piotr Skarga, with whom she was united not only by spiritual ideals, but also by Christian literary metadiscourse. Zofia Kossak-Szczucka presented holiness in several interrelated dimensions — educational earthly and heavenly. The biographical factor remains important, as Zofia Kossak-Szczucka relied on her own life experience and the environment in which she lived in the interpretation of holiness. Also, drawing on the experience of previous generations, Zofia Kossak painted the image of "ordinary holiness" through the prism of national history. Particularly telling was her imprisonment during World War II and her concentration camp, where she testified to God with her moral steadfastness and humanity. Long years of emigration and socialistic realities contributed to the formation of the image of the "Polish saint" in the works of the writer.

Key words: *Conception of Holiness, Christian morality, ecclesial dimension, eschatology, emigration.*

Ткаченко Тетяна Іванівна,

доцент кафедри слов'янської філології та журналістики
Навчально-наукового інституту філології та журналістики
Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського,
Київ, Україна,
доктор філологічних наук, доцент

ORCID iD 0000-0003-4965-5107
tatiana001@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.15.14

АВТОБІОГРАФІЗМ НАРАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ЄВГЕНІЇ БОЖИК

Статтю присвячено аналізу автобіографічної нарації у малій прозі Євгенії Божик (1936–2012). Увагу зосереджено на оповіданнях, нарисах, замальовках і новелах, в яких письменниця визначає проблемно-тематичне коло, розкриває секрети творчої лабораторії митця, виокремлює власні морально-етичні пріоритети, акцентує головні світоглядні орієнтири, залучає образи-прототипи, представляє візії Батьківщини. У такий спосіб читачу надано роль співавтора, котрий продовжує рефлексувати протягом та після сприйняття художнього тексту. У роботі висвітлено чільні зображально-виражальні засоби й особливості текстової організації твору (символ, потік свідомості, екскурс, антиципація, рефрен, відкритий фінал), ідіостиль авторки.

Ключові слова: автобіографізм, автоалюзія, нарація, рефлексія, рефрен, символ, відкритий фінал.

Євгенія Божик — журналіст і громадська діячка, чуттєвий знавець людських душ. Її особисте становить цілісність із національним, оскільки письменниця визначає первинний синкретизм само- й етноідентифікації стрижнем індивіда. Певно, тільки людина, яка пережила родинні трагедії, може настільки відчайдушно боронити своє право сакралізувати рідну країну, звільняти земляків від свідомого та підсвідомого зв'язку із псевдоісторією, створеною окупантами, культивованої ними колоніальної психології рабства, меншовартості, аби окреслити межі неповернення / забуття.

На жаль, досі творчість непересічної мисткині залишається маловивченою. Тому за мету статті править розкрити домінанти її прозового доробку, вирішивши низку завдань, а саме: окреслити складники авторського ідіостилу, виокремити чільні художні засоби, проаналізувати образи-символи.

Більшість художніх текстів Євгенії Божик, в яких вона розкриває сутність, мають наче подвійного центрального персонажа: буквального героя, помітного в історії, котрому притаманні певні риси, який постулює, незалежно від віку, дороговкази, та переносного чи підтекстового,

ким виступає власне авторка, підкреслюючи спільні почуття і думки, утверджуючи світоглядні пріоритети, знаходячи відповідники у своєму житті, вибудовуючи часові проєкції завдяки первинним поштовхам, акцентованим в оповіді або розповіді.

Нарис «Купили черевики» містить низку порушених питань, які спонукають до роздумів. Письменниця вдається до умовного хронотопу, переплітаючи кілька подій. Вони не мають безпосереднього зв'язку на матеріально осяжному, фізичному рівні, але поєднані спільним чи подібним емоційним складником. За масштабом і значущістю в загальнолюдському аспекті центральне місце посідає Чорнобильська трагедія. Зокрема, оповідачка констатує перегляд третього фільму про цю катастрофу, зосереджуючи увагу читача не на переказі сюжету, а на власній сенситивній рецепції, тупому болі у грудях. Виразним означником внутрішнього стану виступає оказіоналізм «перевертепили» ніч, який виражає суміш персонажів обох поверхів театру, котрі стають реальними у дійсності в божественному й людському вимірах. Крім того, протиставлення двох пір доби виражає боротьбу темряви та світла, добра і зла, смерті

й життя, що знищує хронологічні або локальні межі. Такі міркування засвідчує бачення землі «суцільним реактором» і поява «моєї мертвої зони», сформованої повоєнними лихоліттями. Спогад викликає вулична зустріч утомленої мами та жвавого сина, якому конче необхідно приміряти нові чоботи. Образ сільської жінки, вдягнутої у білу сорочку задля міста, на тлі котрої контрастує засмагла огрубіла від щоденної важкої праці рука, витворює часову паралель із даруванням старого взуття — незаперечної цінності — тіткою, щоб мала небога могла піти до школи. Буденна для дорослих вимога постає найбільшим бажанням-дивом дитини. Вона вміє відчувати щастя у, здавалось би, звичних речах, виявляти почуття, незважаючи на оточення. Втрачена батьками свобода дітей детермінує поведінку, адже *«людина сама перед собою має так вестися, ніби на неї дивиться цілий світ»* [1, 72]. Звідси, «мертва зона» трактована у двох площинах. Зовні її можуть відображати злидні, загибель і хвороби через людський фактор (війна, технічні недоліки тощо), всередині — позначають внутрішню дисгармонію, нав'язану штучними вимогами-стереотипами (страх, скутість, непевність), що дисонують з іманентним буттям. Окреслюючи «святу і чисту» здатність дитини бачити, сприймати, розуміти прості, але вічні земні радості, Євгенія Божик підкреслює цінність миті як пагін любові, непомітну заклопотаній рутині й всеохопній тривозі-розпачу. Вона звеличує Неньку, яка дарує найвищий дар — життя, застерігає оберігати його від безликого існування, утверджує домінування пам'яті, котра складає пазли у цілісну картину розмаїтого амбівалентного буття-щастя осібною індивіда й громадянина, щоб істинне цвітіння душі не стало реактором. Тож авторка спонукає до асоціативної взаємодії, уподібнюючи дві зони — мертву і комфортну. Вони тотожні за переваги оболонки / форми над самістю / змістом. Присвята-уклін наймилосерднішим та найдобрішим тіткам, Насті й Катрусі, які «обігрівали» дитинство, акцентує сенсову градацію від особистого до національного й загальнолюдського життєствердного символу — Жінки-матері (людини, країни).

У замальовці «Йванкові оборонці» мама і син мають наче обернені функції щодо персонажів, зображених у попередньому творі та звичних для більшості родин, оскільки хлопчик виявляє мудрість, яка охоплює оточення. Він тікає до міста, щоб побачити неньку в лікарні. Зраджена чоловіком жінка вдається з розпачу до суїциду, не переймаючись долею дитини, позбувається відповідальності за скоєне, виправдовуючись болем. Глибинну щирість

і велич душі малого помітно в його зовнішності, вчинках і поведінці: чорні вузькі сполохані очі з тугою-смуток, соромиться брати гроші як допомогу, не засуджує, а жаліє маму, дякує Богові за життя, пишається країною. Своєрідною сублимацією переживань, роздумів, настанов постають пісні. Саме вони посідають пріоритетне місце у діалозі нараторки з героєм, відображаючи смислову градацію від особистого до національного. Слухаючи історію співрозмовника, адресатка пригадає власну, адже вона також, як і мама Йованка, народилась у концтаборі. Зрештою, обидва спогади зринають паралельно один з одним, утворюючи синтез вербального і невербального текстів. Прикметний наголос на даті народження, котру не хотіли фіксувати через слабке здоров'я немовляти. З одного боку, певна антиципація майбутнього, вказівка на межу світів, де перебуватиме жінка. З другого боку, утвердження міці народу, здатного витримати суворі випробування, зберегти фізичну і духовну силу. Згадка про «їдну», яка повернулася із міста й спотворює мову, ставши «телям без хребта», порушує нагальну проблему українства, котра полягає у множенні окупантами перекинчиків-яничарів-ренегатів. Сповнений та насичений фактажем подій від очевидців, передусім своєї родини, не сфальшованих книжками-вигадками псевдонауковців малий вбачає зраду себе у зраді нації. Морально-етичні імперативи, дороговкази предків, уміщені передусім у фольклорі, пісні як форпости-обереги само- та етноідентифікації складають найкоштовніший скарб і визначають особистість: *«Як то все вивітриться з пам'яті, то людина перетвориться в глину, а з глини, що хто хоче, те й ліпить»* [1, 87]. Недаремно розповіді бабусі хлопчик трансформує в образи, які становлять дух оселі, — стіни, вікна, повітря. Духові здобутки виступають справжніми оборонцями кожного, хто прагне осягти сутність через розкриття позачасової візії України, відкрити її ество у собі. Зустріч двох випадкових стрічних є злиттям споріднених душ («Сину, синку, синочку!...»), кожна з яких отримала можливість виговоритись, бути почутою та зрозумілою, що засвідчує поступове зближення — скорочення відстані, рука в руці, спів. Йванко-«ангел» відроджує в оповідачці віру в добро і людей, у воскресіння держави, яка володіє таким вільним та пасіонарним майбутнім.

Обіцянка розшукати щирі дитину лунає також в оповіданні «Сережка на долоні Леліко», де лейтмотивом постає зв'язок не тільки часопросторовий, але й державний ментальний. Євгенія Божик ототожнює за щирістю і чут-

тевістю в частунку, співах два народи — грузинський та український, два локуси за чеснотами (горда, тепла, благородна) — Україну й Сванетію. Переживши разом із гостинними господарями повінь, письменниця сублімує біль вербально, вдаючись до формулювання афористичних висловів («хто не плакав — той не жив», «вертатимусь думкою, серцем, пам'яттю», «чекання, безцінний скарб, який підводить душу до тієї межі, за якою — лиш чистота помислів», «тужба спаде, а втіха прийде»). Вона зіставляє лиха, природній катаклізм та штучний витвір, чорнобильський реактор, що зумовили величезні людські втрати і катастрофічні наслідки для навколишнього, наголошує на подібності реакції-відгуках («Яка спільнота! Та ж розгубленість»), коли попри згуртованість заради відбудови й порятунку, домінує страх через теперішнє, знайти родичів у списку жертв, і майбутнє, повторення біди. Водна стихія, маючи силу руйнації та воскресіння, об'єднує події. Послугуючись тире, авторка зазначає про амбівалентність графічного знака: незначна коротка риска і вічний братерський рятунок. Прикметне зосередження уваги на цінності осібно буття, оскільки про кожного варто сказати окремо, за допомогою візуалізації деталей — речей, що виокремлюють індивіда (чоботи, ведмедик, сито, шапочка — «постріл у груди»). Вони стають єдиними матеріальними об'єктами-зберігачами спогадів, зокрема і найкоштовнішими суб'єктами для живих загалом. Міркуючи про швидкоплинну непередбачуваність життя, оповідачка завважує вартість миті. Прозаїк зіставляє кілька подій, які доводять слушність висновку. Передусім актуалізує пророчє прощання дочки з мамою, яка «встигла» вдіти сережки малій, що поєднує з осяганням сенсу ньєчиної пісні про щоденну дяку Любові за неповернення весни. Згодом отримує подарунок від маленької дівчинки у найдорожчих її багатствах — однієї з сережок і самітньої білої стрічки для ромашкового букета (квіти дружби й довіри) як утвердження спорідненості зі своєю, а не чужинкою, спонукає себе пригадати дитинство, тітчині «дари» та відкинуту родичкою подяку-шовковицю, набуту шану-пристрасть до білого одягу, аби звільнитися від почуття гіркоти розбитого сердечка. Звідси, рефрен — «Люба ти, моя Леліко» — виступає осердям твору, містячи у представниці великого народу образ цілої країни, Грузії, як Йванко — України, засвідчуючи зв'язок націй за спільних страждань і радощів, окреслюючи скороминушість і неперервність буття, оскільки всі ми — «частка Вічності».

Якщо попередні художні тексти презентували своєрідних *alterego* оповідачки у героях-дітях, то оповідання «Кавун для циганчат» і «Троянда для ровесника» представляють дорослих співрозмовників, які допомагають реципієнту й авторці зрозуміти власну сутність, духовні стрижні людства, поставити позачасові актуальні питання, зануритись у царини свідомого та підсвідомого, індивідуального і колективного.

Історія болю багатьох земляків через окупаційні жорстокі методи придушення всього українського Євгенія Божик відтворює у зустрічі з неймовірним подружжям у творі «Кавун для циганчат». Письменницьке вміння-завдання завжди спостерігати й помічати дозволяє оповідачці знайти «своїх людей» у безликому базарному натовпі. Спочатку вона наче виправдовується перед читачем за таке дивне для теперішнього м'якосердя. Пам'ятаючи важку працю селян, видається неможливим перебирати й торгуватися на ринку чи навіть відмовитись купувати хай непотрібну річ. У стислому відображенні придбання мирта викрито матеріально-споживацьку сутність сучасного соціуму. Отримані за рослину копійки видаються бабусі скарбом («Ви нам світ розвиднили»), адже наразі стосунки людей знаходяться винятково у торговельній площині, попри ризик смерті. Символічно, що мирт, як знак миру, подаровано аптеці, котра може допомогти ліками лише за наявності грошей, та не здатна вилікувати душу й зрозуміти щирий безкорисливий дарунок. Раптово вихоплена і повідана історія визначає джерела творчості й оголює плату за мистецьке єство: «... на моєму обличчі зостався виразний відбиток ще одного мученого життя» [1, 77].

Учинок наратора почасти повторює чоловік, віддавши щойно куплений кавун циганчатам. Неправильне стереотипне трактування оціночного погляду дружини (посіріло боже-ственне мармурове обличчя) викликає інтерес до непересічної пари («з покоління моїх батьків»), яка відокремлюється від решти й надалі. Виразним візуальним образом стадності / тварності виступає зображення наступу на електричку, посиленого обмеженою кількістю вільних місць, коли розумні істоти, «окремо — непогані», перетворюються на людиська, «вкупі — некероване стовписько без милосердя», знищуючи все на своєму шляху. Випадкові стрічні стають сусідами у вагоні, але насамперед — утверджуються в чутті духового зв'язку. Жінка сповідається перед оповідачкою, гортаючи сторінки тюремно-табірного поневіряння через ненажерливість і ненависть радянських

вождів до українства, залучаючи постаті побратимів, пояснюючи поведінку найріднішого «роздайбіді»: «Ціле життя всюди стоїть [...] Для нього всі бідні, всі слабкі, всі потребують помочі [...] в страшну хвилю таку собі обітницю дав: не оглохнути душею. Бо є життя! І злість треба розм'якувати розумом» [1, 79–81]. Велич душі подружжя стає взірцем для нараторки й спонукає до саморефлексій. Вона усвідомлює цінність дому, малої та великої Батьківщини, гідність нації («не гнулися, а випростовувалися і тверднули»), повсякчасної битви митця — чуття і розум, перевагу істинного внутрішнього світу, де потрібно завжди плекати весну, не тікаючи від себе, над хибною зовнішньою гонитвою за оманливим, осягає вартість кожної миті, котру надто легко змарнувати недоречним словом, думкою, вчинком, які утворюють повноту буття чи мізерність існування. Сповідь є проханням-наказом героїні, здатної відобразити почуте в художньому витворі, переживши історію разом із адресантом й адресатом: «... візьми до себе, візьми з собою, у пам'ять, у серце прийми наші болі і жалі, не забудь про них, не оскверни [...] вони зі мною» [1, 82]. Самоаналіз допомагає оповідачці збагнути ество, позбутися ваги «погрішень» і сумнівів, устигнувши схопити стрімку мить, відкинути роль маріонетки, відчуті легкість завдяки знищенню маски й виступити режисером власного граничного життя, в якому «розгублена плоть» поступається новій духовій силі. Прикметно, що зміна стану оповідачки відображена у заміні рефренів. Умовно першу частину характеризує самозапевнення — «Ні! Не жалітиму», — яке поступається чуттєвому пориву захистити і допомогти в повторі-афоризмі — «да не усохне рука даючого», підкреслюючи остаточне рішення героїні — мисткині та особистості.

Оповідання «Троянда для ровесника» відображає етапи «буття» мистецького твору (задум, утілення, сприйняття, інтерпретація, відгук) в окресленні двох позицій учасників діалогу — авторки та читача. Вміння слухати й чути є головним для майстра пера, бо «вірю в усе, що трапляється з людиною» [1, 64]. У реакції Юрія Івановича виражено вплив літератури на людину, що спонукає міркувати й чинити відповідно до певних постулатів. Письменниця віддає належне інтелекту й ерудиції пана, вмінню вербалізувати емоції та думки («неліниве, всевидяще око», знання і шана генерації «розстріляного відродження»). Написане колись не втрачає актуальності, навпаки, спонукає прийдешнє покоління переживати наново, відчувати біль слів, «обіймати серцем» повернуті із забуття твори,

долати час, проводячи разючі паралелі (Ліна Костенко «Дума про братів неазовських»), руйнувати перешкоди й досягати бажане: «Воскресли, вони освічували і освячували нам нинішність» [1, 68]. Проте вона підкреслює, що криком душі й оманливою мізантропією щодо сьогодення керує біль. Пошук потрібного адресата, здатного почути і зрозуміти, жадана зустріч виступає реалізацією потреби виговоритися-всповідатися, проаналізувати себе, обрати граничне буття чи споживачке існування. Гіркота, обурення, образа є виявами внутрішнього конфлікту героя. Він, «з вашого покоління», думає і діє за морально-етичними принципами, осердя котрих у допомозі, попри хворобу, ближньому, щирій вірі в домінування любові, теплоти, милосердя. Однак оточення знецінює чесноти невдячності, байдужості, жорстокості. Звинувачуючи прозаїка у марних проповідях, чоловік щосили опирається власному еству, яке не може й, імовірно, не хоче змінити, незважаючи на численні прояви антигуманізму в соціумі, переконує не співрозмовника — радше себе у необхідності викоренити паростки добра, орієнтуючись на матеріальне, корисливе, лицемірне, знищити чуттєве (біль), залишивши винятково раціональне (глузд). Тож у відповідях «невиправної» адресатки він чує власний голос: коли зле, слід уявити усміхнені обличчя та продовжувати лікувати громаду від страшних хвороб заздрості, агресії, підступу, брехні тощо, сповняючи місію-хрест — бути опорою духовно слабшим, оскільки «абищиця не в силі вдарити в душу!» [1, 68]. Звідси, наявна градація від індивідуального (мама — опертя сина) до загальнолюдського рівня (особистість — основа громади, країни). Насправді діалог набуває ознак внутрішнього монологу для обох, як прагнуть долати сумніви, зіштовхуючись із товстошкірністю, стверджувати перемогу духовної істини, роблячи «своє».

Прикметно, що в показі метаморфози людей Євгенія Божик вдається до автоалюзії, оскільки зображує транспортні перипетії, коли вражає «трамвайна оголена відвертість» і пасажери постають не індивідами, а стадом. Виразне метафоричне втілення героя, пов'язане з назвою твору, зосереджено у троянді, що поєднує неземну красу і колючки. Так само, попри виголошені розпачливі слова, які мають цілком справедливе підґрунтя, сповідальник захищає вищу правду повсякчас у вчинках: «... суддів багато, а мусить же хтось і милувати» [1, 69]. Даруючи одну троянду Надії Андріївні й одну троянду Юрію Івановичу, мисткиня підкреслює унікальність людей («без суперниць»), які пред-

ставляють справжню еліту нації, змогли зберегти сутність, обличчя з-поміж масок, долаючи постійний біль, фізичний та душевний.

Варто звернути увагу на текстову організацію. Невелике за обсягом оповідання має своєрідне художнє обрамлення, із залученням інтерсеміотики, адже чільну роль надано музиці. Сенситивна детермінанта визначає зв'язок і взаємодію подій, осіб, явищ за умовного хронотопу. Така часова мозаїка формує пам'ять і світосприйняття, сполучаючи серце та розум. Пісня «Стоїть гора високая...» викликає чуттєвий сплеск у душі оповідачки, яка розкриває крізь призму власних емоцій потужний вплив мистецтва на реципієнта, уподібнюючись до струни, здатної задзвеніти і розридатися. Слухаючи прекрасне виконання капели «Боян» у колі однодумців, зібраних задля пошанування Євгена Вахняка (славетний диригент, композитор і педагог), портретованого в ледь помітних деталях («ніжна, добра-добра напівусмішка», «стримано-делікатні, щедророзлогі рухи»), вона очищується-відпускає тягар минулого, котре змінити неможливо, залишає остронь вселенську суєту, осягає свободу розмаїтого «безкрайого роздолля» і, завдяки катарсису, набуває наснаги для дарування милосердної любові. Чути серцем стає головним у стосунках з усім світом — природою, мистецтвом, людьми. Тільки за цієї умови можна захистити єство, зберігаючи й відкриваючи щоразу «Людину, спроможну на Добро і Милосердя як до того, кого вдарили, зіштовхнули, так і до пропавшого, того, хто сам упав» [1, 70].

Імператив знайти та зберегти сутність є лейтмотивом твору «Сонячна царівна в українській вишиванці» (присвячено, кривим за духом, Дарії Кайструковій та її доні Тетяні) — єдина історія, повністю зосереджена на самій авторці, її роді й найближчому — синові. Оповідати про колізії дивовижної красуні, яка простує у пошуках Сонця, прозаїк актуалізує важливі проблеми: розкриває чільні складники виховання малечі (розвиток уяви й фантазії, патріотизм, вибір і відповідальність, формування надмети, свобода в обов'язку, спадкоємність у повазі до дороговказів пращурів, пасіонарність) та секрети творчої лабораторії (інсайт, центральний образ, який визначає сюжетну лінію, здатний змінюватися, корегувати характер у випробуваннях, осмисленні своєї дороги й цілі, що має містити не лише індивідуальні, скороминущі, речі, а насамперед провадити спільну консолідовану ідею, залучати емоційний та раціональний аспекти, апелювати до реципієнта, спонукаючи міркувати і створювати разом). Виплекати покоління нескорених здат-

на тільки Українська Мадонна, котра не зважає на кров, опіки, «зморшками розоране чоло» та самотність, передає промінець (мову) на долоні, пробуджує душу і запалює світло в очах малого, налаштовуючи на самопожертву заради нації. Недаремно нараторка поєднає «Кобзар» Тараса Шевченка та витворену легенду, оскільки мета утворення незалежної держави із сильними особистостями досі є пріоритетом українства. Жінка виписала справу родини боронити Батьківщину, акумулюючи семантику в бінарній антиномії «своя — не своя» земля, адже у казкових героїнях відображує неньку і себе, підкреслює ницість усіх окупантів (поляки, німці, росіяни; Явожно, Колима, Кінгірське повстання), що культивують і підживлюють страх арештами, розстрілами, засланнями «за те, що ми — українці». Залякування зумовлює деформацію троянд-земляків, які втрачають пелюстки («все по одній»), зраджуючи єство: «Людини в собі не приспати, не втратити, не розгубити» [1, 90].

Оповідачка поступово розкриває значення персонажів казки, зважаючи на вік свого головного слухача, щоб син міг вповні зрозуміти спочатку чільні поняття справедливості, добра, відданості, любові до рідної землі, згодом усвідомив гордість за предків, їхній внесок у розбудову країни, зрештою осягнув страшну історичну правду (політв'язні), проаналізував джерела, перипетії та наслідки постійної боротьби українців протягом невинного шляху до Сонця, семантика якого вириває лише наприкінці, — Волі. Звідси, тільки Сонячна, тобто Вільна, людина може зробити екзистенційний вибір, свідомо презентуючи своїм життям граничне буття. Наприкінці письменниця поступається журналістці та громадській діячці завдяки емоційному зверненню до земляків: «Українці, зупинімося над нашими могилами. Помолімося. Нас хотіли знищити, але ми невмирущі! Така Божа воля! Сини наші! Любі доні! Зупиніться! Огляньтесь! Вклоніться довгій дорозі до Незалежності — на ній уже нема місця для хрестів» [1, 92]. Тому художній текст можна визначити межовим жанром, який містить елементи фольклору, літератури та есеїстики, виразником-підсумком порушених письменницею питань у рефлексіях героїв і саморефлексіях.

Мала проза Євгенії Божик представляє взаємодію художнього письма і документалістики, оскільки персонажами є прототипи, подієвий фактаж поєднано із самоаналізом, насиченим розмаїтими засобами, які посилюють емоційний складник. Проаналізовані твори — це саморозкриття письменниці крізь призму роздумів, спогадів, стосунків, історій земляків, духового

зв'язку, історичних паралелей. У такий спосіб авторка охоплює різні рівні життя громади в позачасовій візії, доводить незмінність людини, протиставляючи стадну більшість елітарній пасіонарній меншості, завдяки якій Україна здатна побороти зовнішніх та внутрішніх ворогів, підкреслює відповідальність кожного за вибір у вимірі минулого, теперішнього і майбутнього.

Текстовій організації властива фрагментарність, корегування темпу викладу залежно від чуттєвої домінанти, наголосу на певних подіях, постатях, явищах, інтерсеміотичні, насамперед музичні вкраплення, що мають смислове навантаження чи постають змістовим осердям, залучення повторів, коли рефрен структурує твір, поділяє на умовні частини, вирізняє сенсову домінанту, містить графічні виокремлення, що позначають умовний хронотоп і часові детермінанти, які впливають у взаємозв'язку на циклічність розвитку, еволюцію чи деградацію народу, країни, держави, нації. Авторка вдається до еліптичних і риторичних конструкцій, які зумовлюють відкриті фінали, спонукають до діалогу / полілогу реципієнтів-інтерпретаторів, надають читачам роль співавторів історії та свого життя, послуговується афористичністю в означеннях, порівняннях, переосмисленні / доповненні семантики, сенситивних асо-

ціаціях: сотворити весну в собі, тиха печаль, мелодія в слово перейшла, із серцем — обережно й щадливо, вертатися додому — уперше прикласти дитя до грудей, виймати слова — терня з пучки, коло однодумців — довірливе єднання, рука в руці, серце вбирає музику і слова — земля вбирає довговичекану краплину; троянда — диво-витвір природи та людини, життя — надбання і втрати, високий жаль та поминальний плач, людина — безберегий океан таємниць, співанки — діти душі, оборонці перед зашлими, українське слово — промінь, святиня і зброя.

У малій прозі Євгенія Божик представляє усі грані своєї індивідуальності: мисткиня розкриває внутрішній світ, секрети творчої лабораторії, громадська діячка викриває національні болі крізь призму індивідуального сприйняття, журналістка вдається до публіцистичних засобів, апелює до себе, героя, реципієнта, громади, зворушуючи відвертістю, сподіваючись на відгук, убачаючи в дитині обличчя, красу, велич, історію, силу та надію роду-народу; її автобіографічна нарація характеризується автоалюзіями, лейтмотивом є пошук Людини й Волі на рівні Всесвіту, країни, особи, а центральним образом виступає троянда (квітка-особа), оскільки вінок із цих прекрасних й амбівалентних представниць флори символізує саме життя.

ДЖЕРЕЛА

1. Божик Є. Троянди для ровесника : Оповідання, новели, повісті. — Львів : Каменяр, 1999. — 220 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. — Київ : Довіра, 2006. — 703 с.
3. Костанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : монографія. — Луцьк : Вежа-Друк, 2014. — 420 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007.
5. Фашченко В. У глибинах людського буття : Літературознавчі студії / Упоряд. М. Фашченко. — Одеса : Маяк, 2005. — 639 с.

REFERENCES

1. Bozhyk, Ye. (1999). Troiandy dlia rovesnyka: Opovidannia, novely, povisti. Lviv: Kameniar, 220 p. (in Ukrainian).
2. Zhaivoronok, V. (2006). Znaky ukrainskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk. Kyiv: Dovira, 703 p. (in Ukrainian).
3. Kostankevych, I. (2014). Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittia: avtobiohrafichnyi dyskurs: monografii. Lutsk: Vezha-Druk, 420p. (in Ukrainian).
4. Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh. (2007). Avt.-uklad. Yu. Kovaliv, Kyiv, VTs «Akademiiia» (in Ukrainian).
5. Fashchenko, V. (2005). U hlybynakh liudskoho buttia: Literaturoznavchi studii. Odesa: Maiak, 639 p. (in Ukrainian).

Tetiana Tkachenko,

Doctor of Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Slavic Studies and Journalism,
Training and Research Institute of Philology and Journalism,
V. I. Vernadsky Taurida National University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-4965-5107

tatiana001@ukr.net

AUTOBIOGRAPHICAL NARRATION IN SHORT PROSE BY YEVGENIYA BOZHYK

The article devotes to the analysis of the autobiographical aspect of narration in short prose by Yevgeniya Bozhyk (1936–2012). It investigates interesting stories, essays, sketches as well as short stories. They are united by a holistic thematic and problematic circle of relevant universal issues that are outside of time and space. The writer reveals the secrets of her creative laboratory, uses various expressive means (metaphor, metonymy, refrain, symbol, rhetorical constructions, ellipse, excursion and anticipation, stream of consciousness, and open finale). She emphasizes such qualities of the creator as the ability to hear and listen, to catch the slightest nuances of mood in the world around her. It is noteworthy that literary texts have components of fiction, journalism in confessional presentation (author, hero and reader). The works have unique textual structure (fragmentation, sensitive dominant, intersemiotic components, primarily musical, aphoristic statements, changes in tempo, and autoallusions). The writer can communicate with people, read thoughts and feelings thanks to fine mental organization, guess unsaid things by female intuition, feel the relationship with the interlocutor at the highest sensory and mental levels. The artist of the word manages to capture the moment when there are changes in nature and man — two components of the universe. Therefore, the reader also becomes an author. He empathizes with the heroes, relates them to himself, learns and ponders what he has read. So, the creator builds conditional and frank conversation with each recipient of her works. Yevgeniya Bozhyk reproduces in literature her rich experience of meeting with different people (prototype characters), sharing her own view of the world with the reader and presents the vision of the Motherland in the bright and exciting kaleidoscope of events, perceptions, reflections. The keynote is the search for Man and Will. Only the brave can get rid of stereotypes and slavery. Indeed, the freedom of the country is unthinkable without the freedom (primarily spiritual) of each of its citizens.

Key words: *autobiography, autoallusion, narration, reflection, refrain, symbol, open final.*

УДК 821.161.2

Циганок Ольга Михайлівна,

професор кафедри іноземної філології та перекладу
Київського національного торговельно-економічного університету,
м. Київ, Україна,
доцент, доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0002-0009-6562
olzyg@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2019.146

Винничук Світлана Ярославівна,

асистент кафедри прикладної лінгвістики
Національного університету «Львівська політехніка», м. Львів

ORCID iD 0000-0002-5084-2877
svitlaba683@gmail.com

DOI 10.28925/2412-2475.2020.15.15

ТВОРИ ЦИЦЕРОНА У РИТОРИЦІ «МОГИЛЯНСЬКИЙ ОРАТОР» (1636)

У статті аналізується, які твори Марка Туллія Цицерона згадуються і (або) цитуються у підручнику з риторики Києво-Могилянської академії «Orator Mohileanus» (1636 р.) Йосипа Кононовича-Горбацького. Шляхом кількісного аналізу встановлено, що український викладач найчастіше звертається до промов римського оратора. У своєму курсі лекцій Йосип Кононович-Горбацький оперує десятками промов Цицерона, більше судовими, ніж політичними. Викладач комбінує макро- і мікроаналізи: деякі твори римського класика лише згадуються, інші розглядаються детально. У статті доводиться, що з трактатів про ораторське мистецтво в українській риторичній найбільш популярні «Риторика для Гереннія», автором якої Йосип Кононович-Горбацький вважає Цицерона, і «Ораторські частини». Особлива роль відведена «Частинам». Цей твір Цицерона провідною ниткою проходить через український курс лекцій, починаючи з назви. Вже у вступі до «Могилянського Оратора» викладено історію і причини написання «Ораторських частин». Структура першого трактату української риторики чітко повторює композицію твору римського класика, співпадають назви розділів, постійно проводяться паралелі між текстами. На відміну від інших риторичних праць, «Частини» Цицерона цитуються в українській риторичній великими фрагментами. Таким чином, хоч за кількістю цитувань та згадок «Частини» поступаються «Риторичній для Гереннія», їх роль незрівнянно більша. Встановлено, що філософські твори та листи Туллія в українській риторичній згадуються або цитуються лише спорадично.

Ключові слова: риторика, Йосип Кононович-Горбацький, XVII ст., Києво-Могилянська академія.

Цицерон належить до постатей світового масштабу, тому учених із багатьох країн цікавить, як сприймали його творчість у різні епохи в тих чи інших культурно-історичних регіонах. Ми розпочали дослідження цієї теми на українському матеріалі із публікації, присвяченій формам рецепції римського класика у риторичній Йосипа Кононовича-Горбацько-

го «Могилянський оратор» (1636) — першому збереженому підручнику Києво-Могилянської академії [3]. Наступним кроком стало дослідження щодо того, які тексти Марка Туллія Цицерона у яких контекстах цитував автор лубенської риторики 1736 р. [2]. Таким чином, поступово виділяються основні напрями наших досліджень українського сліду великого

римлянина: форми рецепції, тексти і контексти. Сподіваємося з часом зробити певні узагальнення.

Актуальність теми дослідження. Творчість Цицерона — глибока, багатогранна та неповторна. Визнаний майстер слова, філософ, політик, теоретик права і красномовства, оратор-гуманіст, свідомий громадянин та патріот має що сказати сучасній людині.

Наукова новизна. На східнослов'янському матеріалі рецепція Цицерона, наскільки нам відомо, ніколи не була предметом вивчення.

Мета дослідження. Завдання цієї публікації — на основі кількісного аналізу розглянути, які твори римського класика згадує, цитує, або те й інше, Йосип Кононович-Горбацький у своєму курсі лекцій [1; 7]. У риторичі «Могилянський оратор» (1636) багато посилань на Цицерона здійснюється без вказівки на той чи інший його твір. Ми розглянемо їх, коли будемо аналізувати контексти. У цій публікації досліджуємо лише посилання на конкретні твори, цитування та згадки про них.

Вклад основного матеріалу. Твори Цицерона дійшли до нас частково у фрагментах. Їх перелік, скорочені назви і класифікація у різних джерелах дещо відмінні. «The Latin Library» (Латинська бібліотека) ділить праці римського класика на ораторські, філософські та листи [6] (у цій публікації ми подаємо скорочені латинські назви творів Туллія за цим ресурсом). Щодо українських назв праць рим-

ського класика, використовуємо варіанти, які подає авторитетний для нас дослідник Віталій Маслюк, оскільки наше дослідження здійснювалося на основі його перекладу першого і другого трактатів риторичі «Могилянський Оратор» [1]. Місця цитування також подаємо за цим виданням, хоч ми й усвідомлюємо мінуси такого підходу: не відомо, чи опублікована уже після смерті перекладача праця — кінцевий варіант (немає приміток і багато описок), чи усі місця цитувань відчитані правильно перекладачем або зрозумілі нами. Ми виправили деякі явні описки, які носять, можливо, технічний характер. Зіставлення краще проводити за латинським текстом, бо так можна виявити так звані «сімілія» і таким чином встановити прототексти чи тексти-посередники. Однак наукового видання риторичі 1636 р. поки що немає, хоч ця культурно-історична пам'ятка на нього, без сумніву, заслуговує.

У цій публікації виділяємо такі групи творів Цицерона: 1) промови, які в свою чергу поділяються на: а) судові та б) політичні; 2) трактати про ораторське мистецтво; 3) філософські праці; 4) листи.

I. Промови. «Латинська бібліотека» подає 57 промов Цицерона, які збереглися повністю або у значних фрагментах [6]. Виходячи із частотності їх цитування у «Могилянському ораторі» [1], ми розмістили їх у такій послідовності:

Назва твору Цицерона	Цитування та (або) згадування фрагментів	Разів
<i>Судові промови (16 промов)</i>		148
<i>На захист поета Архія (Pro Archia)</i>	Загалом (три рази); 8–9; 5, 9; детальний аналіз усієї промови: 9; 12 (3 рази); 13; 15; 16; 18 (5 раз); 19 (шість раз); 21; 22 (тричі); 23; 26 (4 рази); 27; 28 (двічі); 29 (двічі); 30; 31	39
<i>На захист Мілона (Pro Milone)</i>	Загалом (дев'ять разів); 7; 4, 11; 9, 24; 13, 30; 12, 33; 13, 33; 27, 72; 31, 86; 33, 90 (двічі); 37, 101; 37, 102 (двічі); 37, 103; 38, 105	24
<i>На захист (Секста) Росція Амеріна (Амерінського) (Pro Roscio Amerino)</i>	Промова згадується загалом (шість разів); 4, 11; 5, 13; 5, 14; 6, 15; 11, 30; 13, 35; 37; 42–64; 66; 24, 68; 26, 72; 38, 83; «На захист Росція» (без вказівки, якого саме — Амеріна чи актора — чотири рази)	22
<i>На захист Квінкція (Pro Quinctio)</i>	Загалом (тричі); 1, 4; 3, 11; 10, 35 (тричі); 36 (двічі)	10
<i>На захист Сестія (Pro Sestio)</i>	Загалом (8 разів); 2, 5	9
<i>На захист Мурени (Pro Murena)</i>	Загалом (тричі); 4, 9; 9, 22; (29), 61 (двічі)	7

Назва твору Цицерона	Цитування та (або) згадування фрагментів	Разів
<i>На захист Целія</i> ⁴ (<i>Pro Caelio</i>)	Загалом; 2, 4; 3, 6; 5, 12; 17, 39; 55–59	6
<i>На захист Клюенція</i> ⁵ <i>Авіта</i> (<i>Pro A. Cluentio</i>)	Загалом (чотири рази); 3, 7	5
<i>На захист Планиція</i> (<i>Pro Sp. Plancio</i>)	Загалом (5 раз)	5
<i>На захист Квінта Лігарія</i> (<i>Pro Ligario</i>)	Загалом; 3, 9; 5, 15; 6, 17; 10, 29	5
<i>На захист Сулли</i> (<i>Pro P. Cornelio Sulla</i>)	Загалом (тричі); 16, 46	4
<i>На захист актора Росція</i> (<i>Квінта Росція-актора</i>) (<i>Pro Q. Roscio Comoedo</i>)	Загалом (три рази); 6, 17	4
<i>На захист Авла</i> ⁶ <i>Цеціни</i> (<i>Pro Aulo Caecina</i>)	Загалом (двічі); 82–84	3
<i>На захист Рабірія Постума</i> ⁷ (<i>Pro Rabirio Postumo</i>)	Загалом (двічі); 1, 1	3
<i>Проти Ватинія</i> (<i>In P. Vatinius</i>)	Загалом	1
<i>На захист Корнелія Бальби</i> (<i>Pro L. Cornelio Balbo</i>) ⁸	<i>Загалом</i>	<i>1</i>
Політичні промови (33 промови)		80
<i>Філіппіки</i> (<i>Philippics=Philippicae</i>), 14 промов	Філіппіки загалом; I промова загалом (4 рази); 7, 17; 8, 19; наступні тринадцять загалом; II промова загалом; 20, 50; 22; 22, 55 (двічі); 25, 63 (тричі); 27, 68; 30, 76; IV промова загалом; V (загалом двічі); VIII промова загалом; 4, 15; XI промова (загалом тричі), 14, 36; XII промова (загалом)	27
<i>Проти Катіліни, Катілінарії, Катілінарки</i> (<i>In Catilinam I–IV</i>), 4 промови	Чотири загалом; I промова загалом (чотири рази); 1, 1 (двічі); 1, 2; 3, 8; 6, 13; 7, 17; II промова I, 1 (4 рази); II, 25; IV промова (загалом)	17
<i>На захист закону Манілія</i> (<i>De imperio Sp. Pompei</i> (<i>De lege Manilia</i>))	1, 1; 2, 4; 2, 6; 10, 27; 10, 28 (двічі); 13, 39; 14, 40; 16, 48; 31, 1	10
<i>Про аграрний закон</i> (<i>На захист аграрного закону</i>), 3 промови (<i>De lege agraria contra Rullum, I–III</i>)	II промова (загалом); 9, 22; 20, 55; III промова загалом; Промова загалом без вказівки номера (двічі)	6

⁴ У Маслюка помилково «Лелія», «Пелія».

⁵ У Маслюка описка «Клунція».

⁶ У Маслюка «Еннія».

⁷ У Маслюка «Гая Рабірія».

⁸ Маслюк згадує ще промови «Про дітей проскриптора» (загалом) та двічі «Проти Пізона» (загалом і 10, 23–24), про які нам не вдалося знайти інформації.

Назва твору Цицерона	Цитування та (або) згадування фрагментів	Разів
<i>Проти (Гая) Верреса (Верринки)</i> (<i>In Verrem</i>), 3 промови	I промова загалом; II промова 1, 3, 9; 52, 115; IV промова загалом; 110	5
<i>На захист (Марка) Марцелла</i> (<i>Pro Marcello</i>)	Загалом; 1, 3; 2, 5; 3, 8; 21	4
<i>На захист свого дому (Про свій дім)</i> (<i>De domo sua</i>)	Загалом (тричі); 33, 89–90	4
<i>Проти Луція Кальпурнія Пізона</i> (<i>In L. Calpurnium Pisoem</i>)	48; 56 (двічі)	3
<i>Про відповідь гаруспиків</i> (<i>De haruspicum responso</i>)	Загалом (двічі); 17	3
<i>Після повернення</i> (<i>Oratio cum populo gratias egit</i>)	1, 4	1
<i>Дивінація «Проти Цецилія»</i> (<i>Divinatio in Caeciliam</i>)	22, 73	1
<i>Після повернення</i> (<i>Post reditum ad quirites</i>)	2, 5	1
<i>Про консульські провінції</i> (<i>De provinciis consularibus</i>)	Загалом	1

Таким чином, Йосип Кононович-Горбацький згадує, цитує, або те й інше, 49 промов Цицерона 228 разів (16 судових промов — 148 раз, 33 політичні промови — 80 разів). В українській риторичі 1636 р. представлені майже усі промови Туллія, збережені повністю або у великих фрагментах! Очевидно, ставилося завдання розкрити секрети ораторської техніки на обширному матеріалі. Найбільш популярні — судові промови «На захист поета Архія», «На захист Мілона», «На захист Секста Росція Амеріна», політичні промови «На захист закону Манілія», філіппіки та катілінарії. На судові промови натрапляємо вдвічі більше, ніж на політичні.

Відзначимо три моменти особливої уваги до промов Цицерона у могилянській риторичі 1636 р., на які припадає 130 (!) згадок про промови римського класика із 228-ти згадок, посилань і цитувань. Услід за Франциском Фабрицієм Марком Дураном Йосип Кононович-Горбацький подає хронологію промов Цицерона, починаючи з 25-го року життя і закінчуючи 64-м [1, 38–39]. Тут зга-

дуються 45 промов Цицерона, один лист і трактат «Про закони». Мистецтво складати обґрунтування досліджується на прикладі промови Цицерона «На захист поета Архія». Виділяються питання, аргументи, звертається увага на способи ампліфікації тощо — 34 рази згадуються різні розділи промови, починаючи з 9-го і закінчуючи 31-м [1, 121–128]. У додатку «Про наслідування» услід за видатним, на його думку, оратором Юнієм Мельхіором київський викладач виділяє в промовах Цицерона кілька десятків так званих «спільних місць», які варто наслідувати: «Є визначне місце про релігію в [промовах] «Про свій дім» і «Про відповідь гаруспиків», про божественне провидіння у четвертій «Катілінарці» і «На захист Мілона» тощо [1, 148]. Промови Цицерона у цьому місці згадуються 51 раз. Цікаво, що завершує перелік Йосип Кононович-Горбацький заявою: «Отже зібрав я оці спільні місця...» [1, 148]. Український автор, запозичуючи у Юнія Мельхіора матеріали, відчуває себе співавтором, усвідомлюючи творчий характер свого курсу.

II. Риторичні трактати.

Назва твору Цицерона	Цитування та (або) згадування фрагментів	Разів
<i>Риторичні трактати (7 праць)</i>		101
<i>До Гереннія</i> (<i>Rhetoricon ad Herennium libri IV</i>)	I книга загалом (три рази); параграфи 2 (двічі); 3, 4 (тричі); 4, 6; 4, 8; 7, 11 (двічі); 8, 11; 10, 18 (двічі); II книга загалом; 2, 3 (двічі); 18; 19, 30; 16, 28; III книга загалом; 7, 13; IV книга 12; 16, 23; 17; 23, 33; 29, 40; Книга не вказана: 2, 3; 10, 17; 18, 28; 25, 34; 29, 40	31
<i>Частини, Ораторські частини, Частини промов</i> (<i>De partitione oratoria</i>)	трактат загалом (10 разів); параграфи 3, 8; 3, 9; 4, 13; 7, 26; 7, 27; 8, 27 (тричі); 8; 8, 28; 9, 31; 9, 33; 13; 13, 45; 15, 53; 16, 55; 17, 58 (двічі); 17, 59	29
<i>Про оратора (De oratore)</i>	Трактат загалом (двічі); I книга загалом (двічі); 31–32; 42, 189; 70; 83; II книга загалом; 67–68; 81, 330; 85; III книга загалом; 41, 161; 56–61	15
<i>Про підбір матеріалу (De inventione)</i>	I книга загалом (6 разів), параграфи 15, 20; 24, 34; 29, 45 (тричі); 34, 57; 34, 58–59; 45, 86	14
<i>Топіки (Topica)</i>	Загалом; 3, 12; 5, 26; 5, 27; 7, 31; 10, 41–42; 13, 53; 25, 93–94	7
<i>Оратор (Ad M.Brutum Orator)</i>	Загалом; 43; 61, 204; остання частина	4
<i>Брут (Brutus)</i>	Загалом	1

Таким чином, із трактатів Цицерона про ораторське мистецтво не згадується лише один — «Про найкращого оратора» (*De optimo genere oratorum*). Найбільш популярні «Риторика для Гереннія», автором якої Йосип Кононович-Горбацький вважає Цицерона, і «Частини». Загалом сім риторичних праць згадуються або цитуються в українській риторичній літературі 101 раз. Таким чином, хоч у назві підручника зазначено, що курс лекцій Йосипа Кононовича-Горбацького побудований на «Частинах» Цицерона, знайшлося

місце і для інших риторичних трактатів. Водночас «Частинам» відведена особлива роль. Структура першого, великого трактату чітко повторює композицію твору римського класика, структура другого — частково. Назви розділів першого трактату співпадають, постійно проводяться паралелі, у вступі до української риторичної викладено історію і причини написання твору Туллія. На відміну від інших риторичних праць, «Частини» Цицерона цитуються в українській риторичній літературі великими фрагментами.

III. Філософські твори та листи.

Назва твору Цицерона	Цитування та (або) згадування фрагментів	Разів
<i>Філософські твори (6 трактатів)</i>		12
<i>Тускуланські бесіди</i> (<i>Tusculanae disputationes</i>)	I книга загалом; IV книга загалом; 9, 2; 26, 57; V книга 17, 50	5
<i>Про природу богів</i> (<i>De natura deorum</i>)	Цитати без місця (двічі), I книга 36, 101	3
<i>Про обов'язки</i> (<i>De officiis</i>)	III книга загалом	1
<i>Про межі добра и зла</i> (<i>De finibus bonorum et malorum</i>)	Загалом	1
<i>Про дівінацію</i> (<i>De divinatione</i>)	I книга загалом	1
<i>Про закони</i>	Загалом	1
<i>Листи</i>		3
<i>Листи до близьких</i> (<i>Epistulae ad familiares</i>)	IV книга, 24 лист	1
<i>До Аттіка</i>	II книга, 7 лист	1

Як бачимо, із чотирнадцяти філософських творів в українській риторичі представлено лише шість, і то спорадично (12 разів). Можна сказати, що Цицерон-філософ цікавив мало. Його листи в українській риторичі представлені лише двічі.

Висновки. Таким чином, ми виокремили у «Могилянському Ораторові» 341 згадування, посилення, цитування тощо творів Цицерона. Найбільш популярні — судові промови

«На захист поета Архія», «На захист Мілона», «На захист Секста Росція Амеріна», політичні промови «На захист закону Манілія», філіппіки та катілінарії. Судових промов представлено майже вдвічі менше, однак вони згадуються і цитуються приблизно вдвічі частіше, ніж політичні. Наступний крок — проаналізувати рецепцію ідей Цицерона у київській риторичі 1636 р. та дослідити контексти.

ДЖЕРЕЛА

1. Кононович-Горбацький Й. Могілянський Оратор / Пер. з латин. Віталія Маслюка. — К. : Медієвіст, 2014. — 152 с.
2. Цыганок О. Цицерон в украинской риторике *Manuductio* (1736): тексты и контексты // *Studi Slavistici*, 2020 (друкується).
3. Цыганок О. Деякі форми рецепції Цицерона у підручнику з красномовства «Могілянський оратор» (1636) / Ольга Цыганок, Валентина Галаган // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філол. науки), 2019. — № 14.
4. Cicero. De partitione oratoria [Електронний ресурс]. — Режим доступу : loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_partitione_oratoria/1942/pb_LCL349.307.xml (дата звернення 12.05.2020).
5. M.T. Ciceronis De Partitionibus Oratoriis Dialogus, comment. Jacques-Louis d'Estrebay. Paris : Michel de Vascosan, 1543.
6. M. TVLLIVS CICERO (106 — 43 B.C.) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : thelatinlibrary.com/cic.html (latest access: 12.05.20).
7. Orator Mohileanus Marci Tullii Ciceronis apparatissimis Partitionibus excultus... sub reverendissimo patre Josapho Kononovio rhetorices professore anno 1636 mensis Aprilis die 27 // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. Ф. 30. 109. С. 1–303.

REFERENCES

1. Kononovych-Horbatskyi, Y. (2014). Orator Mohylianskyi. Per. z lat. Vitaliia Masliuka, K.: Mediievist, 152 p. (in Ukrainian).
2. Tsyganok, Olga (2020). Tsytseron v ukrainskoi ritorike *Manuductio* (1736): teksty i konteksty. *Studi Slavistici*, 2020 (in print) (in Russian).
3. Tsyhanok, Olha & Halahan, Valentyna (2019). Deiaki formy retseptsii Tsytserona v pidruchnyku z krasnomovstva *Mohylianskyi Orator* (1636). *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii: zb. nauk. prats* (filol. nauky), № 14 (in Ukrainian).
4. Cicero. De partitione oratoria. https://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_partitione_oratoria/1942/pb_LCL349.307.xml
5. Ciceronis, M. T. (1543). De Partitionibus Oratoriis Dialogus, comment. Jacques-Louis d'Estrebay. Paris: Michel de Vascosan (in French).
6. Cicero, M. Tullius. M. TVLLIVS CICERO (106–43 B.C.) (in Latin). <http://www.thelatinlibrary.com/cic.html>
7. Orator Mohileanus Marci Tullii Ciceronis apparatissimis Partitionibus excultus... sub reverendissimo patre Josapho Kononovio rhetorices professore anno 1636 mensis Aprilis die 27. Vernadsky National Library of Ukraine, Institute of manuscript, F. 30, 109, F. 1–303.

Olha Tsyhanok,

Dr of Philology, Associate Professor,
Professor of the Department of Foreign Philology and Translation,
Kyiv National University of Trade and Economics
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-0009-6562
olzyg@ukr.net

Svitlana Vynnychuk,

Lecturer of the Department of Applied Linguistics,
Lviv Polytechnic National University
Lviv, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-5084-2877
svitlaba683@gmail.com

**MARCUS TULLIUS CICERO'S WORKS IN THE TEXTBOOK ON ELOQUENCE
"THE MOHYLA SPEAKER" (1636)**

The article analyses which works of Marcus Tullius Cicero are mentioned and (or) quoted in the textbook on the rhetoric of the Kyiv-Mohyla Academy "Orator Mohileanus" (1636) by Joseph Kononovich-Gorbatsky. The Ukrainian teacher prefers the speeches of the Roman orator. 49 speeches of Cicero are mentioned or quoted 228 times (16 legal speeches — 148 times, 33 political speeches — 80 times). There are three cases of special attention to Cicero's speeches: their chronology is presented; the technique of confirmation is analysed on the example of "In Defense of Archias the Poet" and common places are collected for imitation. Among Cicero's treatises on oratory, the most popular are "Rhetorica ad Herennium" (as Joseph Kononovich-Gorbatsky means, authored by Cicero) and "About the Subdivisions of Oratory". In total, seven rhetorical treatises are mentioned or cited 101 times. A special role is given to "About the Subdivisions of Oratory". The structure of the first treatise clearly repeats the composition of the work of the Roman classic, the titles of the sections are duplicated, parallels are constantly drawn. Unlike other rhetorical works, Cicero's "About the Subdivisions of Oratory" are quoted in Ukrainian rhetoric in large fragments. Six Tullius's philosophical works are sporadically (12 times) presented in Ukrainian rhetoric; Cicero's letters — three times only.

Key words: rhetoric, Yosyp Kononovych-Horbatsky, 17 century, Kyiv-Mohyla Academy.

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ

LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS

**Збірник наукових статей
(філологічні науки)**

№ 15, 2020

За зміст і якість поданих матеріалів відповідають автори

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали: *О.А. Марюхненко, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Н.І. Погорєлова

Підписано до друку 12.10.2020 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 12,09. Обл.-вид. арк. 12,66. Наклад 100 пр. Зам. № 0-71.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.