

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 18

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 № 21167-10967ПР від 13.02.2015 р., видане Державною реєстраційною службою України

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.03.2021 р.
журнал внесений до переліку наукових фахових видань **категорії «Б»** з філології (спеціальність 035)

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 10 від 25.11.2021 р..)

Головний редактор:

Шурма Світлана Григорівна — доцент кафедри англійської філології та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук; доцент кафедри сучасних мов і літератур, Університет Томаша Баті (Чеська Республіка).

Заступники головного редактора:

Руснак Ірина Євгенівна — директор Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Вірченко Тетяна Ігорівна — професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук (Україна).

Випусковий редактор:

Євтушенко Світлана Олександрівна — доцент кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна).

Редколегія:

Букрієнко Андрій Олександрович — доцент кафедри східних мов та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Віннікова Наталія Миколаївна — проректор з наукової роботи Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна — завідувач кафедри германської філології Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Дель Гаудіо Сальваторе — професор кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філософії габілітований (Україна);

Караман Станіслав Олександрович — завідувач кафедри української мови Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Нежива Людмила Львівна — професор кафедри початкової освіти Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доктор педагогічних наук (Україна);

Рарицький Олег Анатолійович — завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, доктор філологічних наук (Україна);

Ткаченко Анатолій Олександрович — професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна — професор кафедри англійської філології та перекладу Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук (Україна);

Штепенко Олександра Геннадіївна — завідувач відділу аспірантури та докторантури Херсонського державного університету, доктор філологічних наук (Україна);

Віллі ван Пір — професор Інституту літературознавства та іноземних мов Мюнхенського університету імені Людвіга Максиміліана, доктор міжкультурної герменевтики, професор (Німеччина);

Хланьова Тереза — доцент кафедри східноєвропейських студій Філософського факультету Карлового університету, доктор гуманітарних наук (Чеська Республіка).

Реферується, індексується та зберігається в

ERIH PLUS

Національна бібліотека України імені В. Вернадського
Google Scholar

Адреса редакційної колегії

04212, Україна, м. Київ, вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, ауд. 220

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18>

© Автори публікацій, 2021

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

Certificate of State Registration of Print Mass Media
KB № 21167-10967ПП dated 13.02.2015 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

By the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 420 dated 15.03.2021,
the journal is included in the list of scientific professional publications of **category “B”** in Philology (specialty 035)

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University
(*Rec. No 10 dated 25.11.2021*)

Editor in Chief:

Svitlana Shurma — Associate Professor of the Department of English Philology and Translation at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences; Associate Professor of the Department of Modern Language and Literatures, Tomas Bata University in Zlín, (Czech Republic).

Deputy Editors in Chief:

Iryna Rusnak — Director of the Institute of Philology of Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology, Full Professor (Ukraine);
Tetiana Virchenko — Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Literature at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology (Ukraine).

Managing Editor:

Svitlana Yevtushenko — Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Literature at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine).

Editorial Board:

Andrii Bukriienko — Associate Professor of the Department of Oriental Languages and Translational at the Institute of Philology of Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);
Natalia Vinnikova — Head of the Scientific Department, Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philology (Ukraine);
Anna Gaidash — Head of the Department of Germanic Philology at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);
Salvatore del Gaudio — Professor of the Department of Romance Philology and Comparative-Typological Linguistics at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Philosophy Habilitated (Ukraine);
Stanislav Karaman — Head of the Department of Ukrainian Language at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Doctor of Sciences in Pedagogy, Full Professor (Ukraine);
Liudmyla Nezhyva — Professor of the Department of Primary School Education at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences, Doctor of Sciences in Pedagogy (Ukraine);
Oleh Rarytskyi — Head of the Department of History of Ukrainian Literature and Comparative Studies at Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Doctor of Philology (Ukraine);
Anatolii Tkachenko — Professor of the Department of Ukrainian Literature History, Theory of Literature and Literary Art at Taras Shevchenko National University of Kyiv, Doctor of Philology, Full Professor (Ukraine);
Anna Chesnokova — Professor of the Department of English Philology and Translation at the Institute of Philology at Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Philological Sciences (Ukraine);
Oleksandra Shtepenko — Head of the Department of Postgraduate and Doctoral Studies at Kherson State University, Doctor of Philology (Ukraine);
Willie van Per — Professor, Institute of Literary Studies and Foreign Languages at Ludwig Maximilian University of Munich, Doctor of Intercultural Hermeneutics, Full Professor (Germany);
Tereza Khlanova — Associate Professor of the Department of Eastern European Studies of Faculty of Philosophy at Charles University, Doctor of Humanities (Czech Republic).

Referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS
National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky
Google Scholar

Editorial Address

04212, Ukraine, Kyiv, 13-B, Marshala Tymoshenko St., office 220
Borys Grinchenko Kyiv University
Tel: +38 (044) 426-46-60
E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua
Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)
ISSN 2412-2475 (Online)
<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18>

© Authors of publications, 2021
© Borys Grinchenko Kyiv University, 2021

ЗМІСТ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

<i>Бондарева Олена</i> . Українська драматургія і театральний контекст після Революції гідності: куди рухаємося і що толеруємо?	6
<i>Бокшань Галина</i> . Ментальна географія у романах Аскольда Мельничука «Посол мертвих» і «Що сказано»	13
<i>Жигун Сніжана</i> . Джерела і структура фабульних моделей Валер'яна Підмогильного	19
<i>Кадубовська Світлана</i> . «Sie warden nur entsorgt!»: гендерні варіанти старіння у п'єсі Сибілле Берг «Дами чекають»	27
<i>Kachur Iryna</i> . After the apocalypse: the representations of intolerance in McCarthy's «The Road»	36
<i>Левицька Оксана</i> . Інтермедіальні стратегії у біографічних романах про художників (на матеріалі біографічних творів В. Домонтовича про Вінсента ван Гога та Ральфа Дутлі про Хаїма Сутіна)	41
<i>Маркович Мілан</i> . Моделі наративного уявлення про травму	48
<i>Ніколич Андріяна, Чайка-Лукович Ілона</i> . Література опору з позиції діахронії, сучасності, перспективи	57
<i>Повар Марина</i> . Табу: заборонені теми в романі «Солодка Даруся» М. Матіос	62
<i>Половинкіна Марія</i> . Проблема ідентичності в романі О. Токарчук «Бігуни»	67

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Руснак Ірина</i> . «Добровольці добре знають, за що б'ються і вмирають...»	73
<i>Virchenko Tetiana</i> . Contemporary interpretation of the development of ukrainian literary studies	76

CONTENT

CONCEPTUAL ISSUES OF LITERARY STUDIES

<i>Olena Bondareva</i> . Ukrainian Drama and Theatrical Context after the Revolution of Dignity: where are we moving and what do we tolerate?	6
<i>Halyna Bokshan</i> . Mental Geography in Askold Melnychuk's Novels "Ambassador of the Dead" and "What is Told"	13
<i>Snizhana Zhigun</i> . Sources and Structure of Valerian Pidmohylnyi's Story Models	19
<i>Svitlana Kadubovska</i> . "Sie Werden nur entsorgt": gender options of aging in Sibille Berg's play "Ladies are Waiting"	27
<i>Iryna Kachur</i> . After the Apocalypse: the representations of intolerance in McCarthy's "The Road"	36
<i>Oksana Levytska</i> . Intermedial Strategies in Biographical Novels about Artists (based on biographical works about Vincent van Gogh written by V. Domontovych and about Chaim Soutine by Ralph Dutli)	41
<i>Milan Markovic</i> . Models of Narrative Representation of Trauma	48
<i>Adriana Nikolic, Ilona Chaika-Lukovich</i> . Literature of Resistance from the Standpoint of Diachrony, Modernity and Perspective	57
<i>Maryna Povar</i> . Taboo: Taboo topics in the novel "Sweet Darusia" by M. Matios	62
<i>Mariia Polovynkina</i> . The Problem of Identity in Olga Tokarczuk's Novel "Flights"	67

REVIEWS

<i>Iryna Rusnak</i> . "Volunteers Know what They are Fighting for and Die..."	73
<i>Tetiana Virchenko</i> . Contemporary Interpretation of the Development of Ukrainian Literary Studies	76

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.1>
УДК 8 (09)883

Бондарева Олена,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-7126-452X

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

УКРАЇНЬСКА ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ПІСЛЯ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ: КУДИ РУХАЄМОСЯ І ЩО ТОЛЕРУЄМО?

У статті розглянуто вектор розвитку української драматургії і театру після Революції гідності (2014–2021). Увагу зосереджено на тому, що в українську драматургію Майданом принесено нові смисли, які обертаються довкола оформлення нової посттоталітарної / постколоніальної української ідентичності, що проявляється в активізації та нових форматах оформлення й фіксації сучасного драматургічного процесу (нові проблемно-тематичні дискурсивні поля драми, видання окремих книжок з п'єсами, концептуально новий етап укладання драматургічних антологій — «етап колекцій», який реалізує відділ драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса). Досліджено суттєві відмінності між зваженою «академічною» версією сучасної драматургічної динаміки, в якій враховано естетичні, етичні й громадянські критерії, та «неакадемічною», на засадах нонселекції й вільного доступу, картиною, в якій надмірно толеруються російська мова, культура, тексти, інтертексти і смисли, що в умовах російської гібридної війни з Україною є рудиментарною колоніальною практикою культури. Якщо до цього додати російський / російськомовний репертуар більшості українських театрів як державних, так і недержавних, участь українських драматургів і театральних топменеджерів у культурних акціях країни-агресора, невиконання критичною більшістю українських театрів Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» та спроби окремих драматургів / акторів / режисерів / театрів зухвало транслювати на публіку відверто російські смисли, то загальна картина вимальовується доволі сумна. З іншого боку, є чимало промовистих фактів, які демонструють спроби українського театру вийти з колоніальних лещат і набутти нової ідентичності. І такі спроби треба всіляко підтримувати. Загалом поданий у статті аналіз — це підстави для серйозних фахових міркувань про неспіввідносність справжньої толерантності з колоніальними наративами та культурними практиками.

Ключові слова: ідентичність, антологія, колоніальні / постколоніальні дискурси, культурні практики, репертуар, толерантність.

Українська драматургія. Міркуючи про постмайданний розвиток української культури, візьмемо до уваги гіпотезу Н. Корнієнко про те, що після 2014 р. і дотепер «Майдан нікуди не зник... він перейшов у латентний стан» (Корнієнко, с. 10), а культура накопичує внутрішній потенціал для чергового потенційного прориву.

У великій кількості післямайданних драматургічних текстів Майдан переосмислюється

як цивілізаційна межа, пов'язана з конструюванням нової української ідентичності у різних рецептивних площинах.

Тож у сучасній українській драматургії закономірно представлено насамперед власне майданні інвективи: «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла», «Кицька на спогад про темін» та «ОТВЕТКА@UA» Неди Нежданой, «Лабіринт» Олександра Вітра,

«Богдан-2014» Ксенії Скорик, «Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука-Низовця, «Під знаком Пуй» Володимира Купянського, «До-дієз шостої октави» Ігоря Юзюка, «Вой (не)мой волчиці, або Кіт Шрьодінгера» Оксани Танюк, «Щоденники Майдану» Наталії Ворожбит, «Лицар Храму» Тетяни Іващенко, «Саньок» Оксани Гриценко, «Наталка» Наталі Ігнат'євої, «Жінки та снайпер» Тетяни Киценко, «Гірчичне зернятко» та «Різдво на Майдані» Віри Маковій, «Некстмодерний народ» Миколи Істина, «Не зрадь!» Олесі Чепелюк тощо.

Водночас стрімко розвивається кілька нових проблемно-тематичних потоків, спричинених саме постмайданними подіями, зокрема анексією Криму, війною на Донбасі, міграцією людей через окупацію та війну: 1) осмислення сутності післямайданної України («Кицька на спогад про темін» Неди Нежданої, «Саша, винеси сміття!» і «Погані дороги» Наталії Ворожбит, «Яблуко Помони» Олександра Вітра, «Хлібне перемир'я» Сергія Жадана, «Місцевий апокаліпсис» Костянтина Солов'єнка, «Крим» Сергія Васильєва, «Ефект матр'юшки» Анатолія Наумова, «Поки що люди, або Одиссея-2020» Павла Ар'є); 2) реєстр війни на сході України («Люди і кіборги» Даріо Фертіліо та Олени Пономаревої, «Шахтар-чемпіон, або СЕПАР» Володимира Стенька, «Котел» Марії Старожицької, «Діалог зі снайпером» Жанни Безп'ятчук, «Палаючий березень, або На східному фронті перемир'я» Віктора Горбика, «Посттравматична рапсодія» та «Взводний опорний пункт» («В.О.П») Дмитра Корчинського, «Повія» Ігоря Білиця, «Коли зупинився годинник» Юрія Власовця, «Говори мені тільки хороші речі» Олени Гапеевої, «Звір» Наталії Ігнат'євої, «Я скоро приїду» Анатолія Наумова, «Палата» Дмитра Тернового); 3) проблематика біженців та переселенців («Пасинки України» Германа Дубініна, «Енеїда: травестія» Віталія Ченського, «Лисиця, темна як світла ніч» Андрія Бондаренка тощо).

Загалом після 2014 р. змінився статус нашої драматургії як маловідомої частини української літератури. Окремими книжками вийшли драматургічні твори Павла Ар'є («Баба Прися та інші герої»), Ярослава Верещака («Центрифуга»), Олега Миколайчука (збірка «Алхімія часу»), Олександра Ірванця («Три плюс два»), Володимира Діброви («Чотири, три, два, один», «Куліш»), Сергія Жадана («Хлібне перемир'я» та «Вишиваний. Король України»), Наталії Ворожбит («Погані дороги») та багато інших. Накопичився продуктивний теоретичний та історико-літературний досвід літературознавчої й культурологічної інтерпретації сучасної української драматургії: видано чимало ці-

кавих монографій, автори яких (Є. Васильєв, Т. Вірченко, О. Вісич, О. Когут, О. Сахарова, М. Шаповал) переконливо аналізують новітні драматургічні тексти і рефлектують загальні тенденції розвитку драматургічного процесу незалежної України, так само як і автори дисертацій, присвячених цьому родо-видовому сегменту сучасної української літератури (Л. Бондар, Н. Веселовська, М. Гуцол, І. Зорницька, Г. Каспич, Н. Мірошніченко, О. Ожигова, Ю. Скибицька, А. Скляр, Н. Слюсар, О. Хомова, О. Цокол тощо).

Створення потужного національного дослідницького контексту сприяє появі концептуальних драматургічних антологій сучасної української драми, принципово відмінних від попередньої традиції їх укладання, що дало нам підстави визначити попередній етап драматургічних збірок періоду розпаду СРСР та перших десятиліть української незалежності (1979–2014) як «етап пошуку форматів» і збирання, збереження, оприлюднення окремих драматургічних текстів, а період від 2015 р., розпочатий антологією біографічних п'єс «Таїна буття», — як «етап колекцій», який пов'язано з рефлектуванням і трансформацією смислів (Бондарева, с. 56–73). Ці антологічні проекти реалізуються драматургами та науковцями відділу драматургічних проектів Національного центру театрального мистецтва ім. Л. Курбаса, а упорядниками виступають драматурги, що є безпосередніми учасниками сучасного літературного процесу (Неда Неждана, Олег Миколайчук, Ярослав Верещак, Олександр Мірошніченко).

З 2015 р. побачили світ «дев'ять чималих драматургічних антологій “нового покоління”, які охоплюють різні жанри, проблемно-тематичні модули, різні вікові групи реципієнтів. У таких принципах укладання починає активно працювати концепт “колекції”, коли колекціонер чітко знає, що саме він шукає і за якими критеріями артефакт може бути до колекції долучений або ж з неї вилучений, а також трансформується сама особистість колекціонера — не як “збирача”, а як “дослідника” і “співтворця”, як унікального “креатора” нової художньої реальності» (Бондарева, с. 74–75). Досвід аналізу літературних антологій як колекцій в українському літературознавстві є методологічною родзинкою О. Галети. Дослідниця, спираючись на засади текстології, стверджує, що у «колективних виданнях» сприйняття художнього твору відрізняється від його рецепції, виданої окремою книжкою, а «самостійність окремих творів визначають за принципом контексту». Крім того, О. Галети зазначає, що зібрані в антологіях твори «не тільки позначені індивідуальним автор-

ством, а й пов'язані між собою контекстуальними (порядок подання текстових фрагментів у антології), архітекстуальними (внутрішньо-жанровими), метатекстуальними (вираженими за допомогою передмов, післямов, біографічних силует, інтерпретацій та самоінтерпретацій) зв'язками. Такий фрагментарний текст за принципом метонімії відсилає читача до певного цілого, у ролі якого виступає література чи якась її частина (Галета, 2015, с. 100–101).

Групи, за якими формуються антології періоду колекцій (жанри («Таїна буття», «Голос тихої безодні та інші голоси», «Час&Простір»); транзитивний інтертекст («Від Неба до Землі»); гендер та вік («Мотанка», «Драмовичок»); стиль («Нова драма»); тематика та проблематика («Майдан. До і після», «Лабіринт із криги та вогню»)), — це, безсумнівно, «відкрита система, яка може приростати новими колекціями і новими сенсами всередині вже започаткованих колекцій», оскільки «через реалізовані проекти можуть заявити про себе інші інтелектуальні центри, окрім курбасівців» (Бондарева, с. 75), яка може існувати тривалий час завдяки прирощуванню колекційних принципів, виданню нових текстів у вже заявлених колекційних групах / форматах, або, навпаки, створивши повноцінну антологічну панораму, вичерпати себе.

Створені Національним центром театраль-ного мистецтва драматургічні антології пропонують офіційну, академічну версію розвитку сьогоденної драматургії з урахуванням її досвіду, діакронії, визнання тих чи інших текстів, зрештою, прозорих естетичних, етичних та громадянських критеріїв.

Українська драматургія: неакадемічна версія. Для оприлюднення власних текстів сучасні українські драматурги користуються не лише паперовими / книжковими форматами. Сьогодні чимало текстів викладено на різних мережевих ресурсах, доступ до яких є вільним і суттєво розширює можливості рецепції та цілеспрямованого пошуку, що є позитивною тенденцією. Це насамперед такі сайти:

- Драматург (<https://dramaturg.org.ua/>) — модерує драматург Володимир Сердюк;
- УкрДрамаХаб (<https://ukrdramahub.blogspot.com/>) — модерує драматургія та кураторка мистецьких проектів Ірина Гарець;
- Українська драматургія (<https://ukrdrama.at.ua/>) — модератори незазначені;
- Бібліотека української драматургії (<https://ukrdramalib.com.ua/>) — вебресурс НСТДУ за підтримки УКФ;
- Російськомовний сайт TEATRE — український театральний портал, де є те-

риторія «Драматургія» (teatre.com.ua/ukrdrama/);

- Драматургічна інтернет-бібліотека НЦТМ ім. Леся Курбаса (<http://www.kurbas.org.ua/dramlab/dramlibrary.html>).

Проте електронні ресурси, більшість з яких функціонує на засадах нонселекції, почасти суттєво розмивають як сам драматургічний процес, так і критерії його інтерпретацій. Лише останній із зазначених нами ресурсів не толерує друк сучасних п'єс російською мовою, решта лишається відкритою до російськомовного драматургічного контексту з його неукраїнськими смислами.

До 2021 р. в умовах багатьох драматургічних конкурсів, що відбуваються в Україні, допускалася подача текстів п'єс російською мовою. Проте імплементація Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» з липня 2021 р., сподіватимемося, змінить ситуацію на краще. Адже подача текстів українською відтепер чітко зафіксована у положеннях про конкурси: «Липневий мед» (від УкрДрамаХаб), «Драма.UA» (від однойменного театраль-ного фестивалю), драматургічний конкурс в рамках програми «Transmission.ua: drama on the move» (від Українського інституту), «Євродрама» (від Українського комітету театраль-ного перекладу), Тиждень актуальної п'єси (від режисера Андрія Мая та драматургині Наталії Ворожбит).

При тому що Міжнародний літературний конкурс «Коронація слова» завжди приймав лише українськомовні тексти і без перебільшення відкрив цілу плеяду нових драматургічних імен, цього року і в саму драматургічну номінацію, і навіть у Гранд Коронацію надійшло по кілька текстів, у яких є нічим не виправдана двомовність — російська у багатьох репліках персонажів, цитування російських поетів, епігонство сюжетів російської літератури (тут питання не до конкурсу, роль якого у розвитку сучасної української літератури є винятково унікальною, а до суспільного контексту, у якому пишуть сучасні непрофесійні автори-драматурги: російськомовні телепрограми, російськомовний побутовий контекст, російськомовні соціальні мережі, лояльність держави до російських нарративів, відповідна ситуація в українських театрах).

А між тим у нас від 2014 р. фактична війна з Росією...

Вражає кількість українських драматургів, які щороку беруть участь як у російському фестивалі «Действующие лица» (грант президента РФ Володимира Путіна), так і в престижному для колишнього Союзу драматургічному кон-

курсі «Любимовка», на які ті українські митці, що шануються і поважають свою країну, від 2014 р. не подають свої твори принципово.

Так, у шорт-листах «Действующих лиц» є Віктор Красовський, Ірина Гарець (2014), Олександр Мардань, Олексій Росич (2016).

З конкурсом «Любимовка» ситуація взагалі граничить з пропагандистським міфом про «дружбу народів» і «старшого брата», адже всі роки війни туди подаються не лише маловідомі автори, але й ті, які де в чому визначають вектори розвитку молоді української драми та сучасного українського театру. Це, зокрема:

2014 р.: Наталія Блок, Тетяна Кіценко, Анастасія Косодій, Сергій Філіппов, Віталій Ченський, Олександр Юшко, Олена Астасьєва, Ірина Гарець;

2015 р.: Максим Курочкін, Анастасія Косодій, Людмила Тимошенко, Віталій Ченський;

2016 р.: Віталій Гавура, Тамара Трунова, Анастасія Косодій, Олександр Середин, Віталій Ченський, Олексій Доричевський;

2017 р.: Наталія Блок, Олександр Середик, Данііл Стрелецький, Тамара Трунова;

2018 р.: Олена Астасьєва, Дарина Борисенко;

2019 р.: Наталія Блок, Лена Лягушонкова, Олена Нестерина;

2020 р.: Катерина Пенькова;

2021 р.: Олег Михайлов.

Як видно з переліку, ці заходи мають навіть ледь не постійних учасників. У жодному разі не заперечуючи права митців визначатися, де саме і в яких форматах вони презентуватимуть свою творчість, вважаємо таке толерування російських контекстів та викликів великою плядою українських молодих митців підставою для аналізу й міркувань щодо кінцевої мети, межі, кордонів та смислів нашої досі колоніальної толерантності.

Український театр. Так само серйозним викликом власне українській культурі можна вважати наявність в Україні (в умовах анексії Росією однієї частини її території та окупації іншої) державних / муніципальних театрів російської драми (Національний академічний театр імені Лесі Українки, Одеський академічний російський драматичний театр, Миколаївський академічний художній російський театр, Харківський академічний російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна) або театрів, які тривалий час концепцією та репертуаром позиціонували себе як «театри російської культури» (Дніпровський академічний театр «ДрамКом», Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі, Донецький академічний обласний драматичний театр у Маріуполі, Київський академічний драматичний

театр на Печерську та багато ін.). Це, на нашу думку, є великим викликом нашому глядачеві як продукту великодержавної експансії російської мови, як ментальному «совку», зрощеному на російських / радянських наративах, це державне пролонгування колоніального статусу України, це шлях в нікуди (що зрештою довели проросійські творчі практики російських театрів у Севастополі, Донецьку, Луганську). Толерування таких колоніальних рудиментів призводить до того, що, наприклад, на офіційному сайті Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі його головна режисерка Тамара Трунова пишається відзнакою російського драматургічного фестивалю «Любимовка», отриманою за п'єсу «Улун» 2017 (!!!) року, і це, своєю чергою, толерується як колективом театру, так і його публікою.

Говорячи у колоніальному / антиколоніальному контекстах про мову і смисли, пригадуємо власні відвідини двох українських театрів у Києві навесні 1988 р.: у театрі ім. І. Франка з аншлагом грали легендарну «Енеїду» з Богданом Ступкою у головній ролі, у театрі ім. Лесі Українки пишалися виставою «Гибель ескадри» за п'єсою О. Корнійчука... Мова — це завжди про смисли.

Загалом із виконанням закону про мову в наших театрах навіть восени 2021 р. є просто біда. Тарас Кремень на своїй офіційній «фейсбук»-сторінці Уповноваженого із захисту державної мови розмістив від 24 вересня пост, у якому проаналізував виконання зазначеного закону українськими театрами. Три позиції цього допису в умовах гібридної війни є підставою для серйозних дій на рівні держави, проте державні інституції не поспішають із цими рішеннями, а саме:

1) станом на 1 вересня 2021 р. повністю проводились вистави державною мовою *лише у двох театрах*: Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (Київ), де всі 309 вистав проходили українською, та Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької (Львів), де всі 306 вистав також були виконані українською;

2) *лише три національних театри* дотримуються норм закону про те, що показ театральної вистави іншою мовою має супроводжуватися перекладом державною мовою за допомогою субтитрів, звукового перекладу чи в інший спосіб (Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (Київ), Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки (Київ));

3) критичною є мовна ситуація у театрах Одеси й Харкова (Уповноважений із захисту державної мови).

Репертуар багатьох українських театрів просто вганяє в ступор. Так, нами було проаналізовано афіші кількох київських театрів (національного, державного, муніципального, недержавного, приватного) за жовтень 2021 р.:

- Театр ім. Лесі Українки: 15 вистав російських драматургів; російською вистави про Тараса Шевченка і Лесю Українку; російською вся світова драматургічна класика;
- Театр драми і комедії на Лівому березі: 3 вистави російських драматургів; російською світова драматургічна класика; російською 2 п'єси українського драматурга Анатолія Крима, давно видані українською;
- Київський драматичний театр «Браво»: весь репертуар російською, 7 вистав російських драматургів і жодної українських, 7 вистав світової класики російською;
- Театр «Дивні люди»: більшість вистав, як зазначено в афішах, «на мові оригіналу»;
- Театр на Печерську: російський репертуар превалює над українським.

І така ситуація згаданими театрами не обмежується, а є скоріше типовою, матричною; вона — про добровільну співпрацю з ворогом під час війни, про служіння його культурі замість власної, про колоніальний розвиток російського театру та драми в Україні й аж ніяк не про український театр і драму. Зайвим буде говорити про те, що сьогодні вистави російських драматургів взагалі не корелюють з українськими смислами, навіть якщо це непогані драматургічні тексти, такі собі «гарно зроблені п'єси».

Зрозуміло, що така дифузія смислів уможлиблює і зовсім провокативні акції від окремих театральних колективів. Наприклад, такі як вистава «Ополченці» від PostPlayТеатр, творці якої (режисер Антон Романов, драматурги Ден Гуменний та Яна Гуменна, акторка Галина Джикаєва) пишуть про неї як про «інструмент, за допомогою якого можна виміряти, що відбувається у суспільстві “тут-і-зараз”», пишаються тим, що вона «об'їздила пів-України та викликала найжвавіші дискусії або цілковитий ігнор» (Ополченці — документальна вистава та обговорення). Цей проект створено на основі російськомовної п'єси «Дочке Маше купил Велосипед», «документом» для якої стала розмова з одним із донбаських ополченців, який брав участь у збройних злочинах на Донбасі, а зараз комфортно почувається у Києві. При тому що мотиви цього персонажа вбивати

своїх співгромадян театр начебто і не поділяє (зокрема, вбивати, аби реалізувати примітивну побутову мрію купити дочці крутий велосипед), але ж цим проектом поступово на масову аудиторію транслюються такі відверто російські смисли, як «комплекс Сивохо» і наратив «поняты и простить всех», адже ополченець — це «людина, і з цим не можна не рахуватися» (Ополченці — документальна вистава та обговорення). Така позиція є цілковитою протилежністю до, скажімо, українських смислів щодо майбутнього громадянського діалогу з мешканцями нині окупованого Донбасу. Побачити їх можемо у «Хлібному перемир'ї» Сергія Жадана, для якого такий діалог можливий лише з тими, хто під час окупації не скоював військових злочинів та злочинів проти людяності. Адже лише за офіційними даними Уповноваженого ВР України з прав людини, від початку війни на Донбасі вбито 14 тисяч українців...

Проте було б несправедливо не помітити тих зрушень, що відбуваються у театрах прямо зараз (зрозуміло, що наведемо лише промовисті факти, не претендуючи на всю повноту картини):

- поступово навіть у тих театрах, які раніше були відверто проросійськими, з'являється українськомовний репертуар і співпраця з сучасними українськими драматургами;
- ДрамКом виграв грант УКФ на проведення театрального фестивалю сучасного українського театру «КУТ — 30», який відбувся у вересні 2021 р. і транслювався онлайн («Саша, винеси сміття!» Наталії Ворожбит, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой, «Демони» Наталії Ворожбит, «Хлібне перемир'я» Сергія Жадана, «Нація» Марії Матіос);
- Миколаївський російський театр хоче втратити у своїй назві прикметник «російський», але у Миколаєві така позиція має спротив;
- усі прем'єрні вистави Київського театру на Лівому березі — українськомовні;
- Театр ім. Лесі Українки у форматі нових медіа замість офіційної назви, яка позиціонує його як «російський», все частіше вживає формулу «театр Лесі».

Як бачимо, для загального масиву українських театрів різних форм власності питання «що і навіть ми толеруємо?» лишається відкритим, позитивна динаміка є, але вона надто повільна.

Висновки. Що ж маємо у підсумку? Насамперед системні зміни, що відбулися у сучасній українській драматургії та формах її публічної презентації, адже драматургія, так само як поезія і проза, активно переймається перебігом

колізій суспільної свідомості та гуманітарними рефлексіями щодо колоніальних / антиколоніальних / постколоніальних перспектив української ідентичності. Це засвідчують не лише окремі тексти, книжки, віртуальні ресурси, драматургічні конкурси, публічні виступи українських драматургів, але й нова корпусна форма презентації драматургічних творів у форматі антологій-«колекцій».

Здавалося б, саме сучасний український театр має бути публічною площадкою напрацювання та обговорення таких смислів. При всіх позитивних зрушеннях, які зафіксовано у сучасній драматургічно-театральній ситуації, постколоніальні зміни мають відбутися у кількох площинах. Так, в умовах військової агресії не лише фінансовим марнотратством, а й колосальним гуманітарним дисбалансом вбачається утримання в Україні російських за статусом, змістом та смислами театрів; сподівання на «лагідну українізацію» виглядають слабкими зусиллями

на тлі агресивної щодо мови, смислів, рецепції культурної політики Росії, яка толерується українськими театрами різних форм власності через мову вистав, засилля п'єс російських драматургів, участь топменеджерів українських театрів у російських публічних активностях, залучення таких митців до роботи з драматургічною і театральною молоддю, формування зорієнтованої на естетику певних театрів публіки, яка ставиться до цього поблажливо; всі публічні ресурси, зареєстровані в Україні, а також усі українські театри мають або дотримуватися мовного закону, або підпадати під жорсткі державні санкції та обмеження; спільнота театрознавців і театральних критиків повинна принципово реагувати на п'єси й вистави, які привчають читачів та глядачів комфортно почуватися у колоніальних координатах і лишатися «толерантними колонізованими». Адже справжня толерантність не має нічого спільного з колоніальними наративами та культурними практиками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бібліотека української драматургії. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/>
2. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Ст. 1. Етап пошуку форматів (1979–2014). *Курбасівські читання*. 2021. № 6. С. 50–86.
3. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX — початку XXI століття. Київ: Смолоскип, 2015. 640 с.
4. Драматург. URL: <https://dramaturg.org.ua/>
5. Драматургія. URL: teatre.com.ua/ukrdrama/
6. Драматургічна інтернет-бібліотека НЦТМ імені Леся Курбаса. URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/dramlibrary.html>
7. Корнієнко Н. Культура як суб'єкт. Вступ. *Курбасівські читання*. 2016. № 11. С. 7–10.
8. Любимовка. URL: <https://lubimovka.ru>
9. Ополченці — Документальна вистава та обговорення. URL: <https://moemisto.ua/kyiv/vystava-opolchentsi---pokaz-3103-81958.html>
10. Тамара Трунова. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/collective/tamara-trunova/>
11. Українська драматургія. URL: <https://ukrdrama.at.ua/>
12. УкрДрамаХаб. URL: <https://ukrdramahub.blogspot.com/>
13. Уповноважений із захисту державної мови. URL: <https://www.facebook.com/govvamova/posts/452635729865794>

REFERENCES

1. Bondareva, O. (2021). Suchasni dramaturhichni antolohii v konteksti antolohizatsii ukrainski kulturnykh protsesiv [Contemporary Dramatic Anthologies in the Context of Anthologization of Ukrainian Cultural Processes]. Article 1, The Stage of Searching for Formats (1979–2014). *Kurbasivski chytannia*, 16, 50–86 [in Ukrainian].
2. Uповноважений із захисту державної мови [Commissioner for the Protection of the State Language]. [in Ukrainian]. <https://www.facebook.com/govvamova/posts/452635729865794>
3. Haleta, O. (2015). Vid antolohii do ontolohii: antolohiia yak sposib reprezentatsii ukrainskoi literatury kintsia XIX — pochatku XXI stolittia. *From anthology to ontology: anthology as a way of representing Ukrainian literature of the end of the 19th — beginning of the 21st century*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

4. Dramaturg. [in Ukrainian].
<https://dramaturg.org.ua/>
5. Dramaturgiia. [in Russian].
teatre.com.ua/ukrdrama/
6. Dramaturhichna internet-biblioteka NTSTM imeni Lesya Kurbasa [Drama Online Library of Les Kurbas National Centre for Theatre Arts]. [in Ukrainian].
<http://www.kurbas.org.ua/dramlab/dramlibrary.html>
7. Kornienko, N. (2016). Kultura yak subiekt. Vstup [Culture as a Subject. Introduction]. *Kurbasivski chytannia*, 11, 7–10 [in Ukrainian].
8. Library of Ukrainian Drama. [in Ukrainian].
<https://ukrdramalib.com.ua/>
9. Lubimovka. [in Russian].
<https://lubimovka.ru>
10. Opolchentsi — Dokumentalna vystava ta obhovorennia [Militia — Documentary play and discussion]. [in Ukrainian].
<https://moemisto.ua/kyiv/vistava-opolchentsi---pokaz-3103-81958.html>
11. Tamara Trunova. [in Ukrainian].
<https://drama-comedy.kiev.ua/collective/tamara-trunova/>
12. Ukrainian drama. [in Ukrainian].
<https://ukrdrama.at.ua/>
13. UkrDrmaHub. [in Ukrainian].
<https://ukrdramahub.blogspot.com/>

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0001-7126-452X
e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

**UKRAINIAN DRAMA AND THEATRICAL CONTEXT AFTER THE REVOLUTION OF DIGNITY:
WHERE ARE WE MOVING AND WHAT DO WE TOLERATE?**

The article considers the vector of development of Ukrainian drama and theater after the Revolution of Dignity (2014–2021). Attention is focused on the fact that the Maidan has introduced new meanings into Ukrainian drama, which revolve around the design of a new post-totalitarian / post-colonial Ukrainian identity, which is manifested in the activation and new formats of design and fixation of modern dramaturgical process. with plays, a conceptually new stage of compiling dramatic anthologies — the “collection stage”, which is implemented by the Department of Dramatic Projects of Les Kurbas National Center for Theater Arts). Significant differences between the balanced “academic” version of modern dramatic dynamics, which takes into account aesthetic, ethical and civic criteria, and “non-academic”, based on non-selection and free access, a picture in which Russian language, culture, texts and texts are excessively tolerated meanings that in the conditions of the Russian hybrid war with Ukraine is a rudimentary colonial practice of culture. If we add to this the Russian / Russian-language repertoire of most Ukrainian theaters, both state and non-state, the participation of Ukrainian playwrights and theatrical top managers in the cultural actions of the aggressor country, the critical majority of Ukrainian theaters do not comply with the Law of Ukraine and the attempts of individual playwrights / actors / directors / theaters to defiantly broadcast frankly Russian meanings to the public, the overall picture is rather sad. On the other hand, there are many eloquent facts that demonstrate the attempts of the Ukrainian theater to come out of the colonial vices and acquire a new identity, and such attempts must be supported in every way. In general, the analysis presented in the article is the basis for serious professional considerations about the incompatibility of true tolerance with colonial narratives and cultural practices.

Key words: identity, anthology, colonial / postcolonial discourses, cultural practices, repertoire, tolerance.

Стаття надійшла до редакції 13.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Бокшань Галина,

Херсонський державний аграрно-економічний університет (Херсон, Україна)

ORCID iD: 0000-0002-7430-8257

e-mail: alebo@ukr.net

МЕНТАЛЬНА ГЕОГРАФІЯ У РОМАНАХ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА «ПОСОЛ МЕРТВИХ» І «ЩО СКАЗАНО»

Питання ментальної географії та її кореляції з офіційною територіальною диференціацією й організацією світового простору стають особливо актуальними за часів відчутних геополітичних зрушень і стрімких міграційних процесів. Романи А. Мельничука добре надаються до вивчення в контексті ментального картографування, етнічної ідентичності, національної пам'яті й колективного травматичного досвіду. З часу виходу його творів в Україні з'явилося чимало досліджень у зазначених напрямках. Утім, аналіз наявних публікацій виявив брак дослідницької уваги до особливостей ментальної географії в романах письменника, що пояснює потребу в їх подальшому студюванні. Мета дослідження — виявити специфіку «кордонів» ментальної географії персонажів у романах А. Мельничука «Посол мертвих» і «Що сказано». Для її досягнення доцільним є застосування таких методів: біографічного, психоаналітичного, інтертекстуального та елементів рецептивної естетики. Аналіз романів А. Мельничука «Посол мертвих» і «Що сказано» спонукає зробити висновок про те, що ментальна географія візуалізована досить виразно через образи-персонажі в обох творах. У романах артикульовано неузгодженість між символічними позначеннями просторових об'єктів на картах і їх відображенням у свідомості людей. У творах А. Мельничука можна простежити залежність між наявністю інформації про минуле на ментальних мапах і збереженням успадкованої ідентичності: ті персонажі, які всіляко намагалися стерти минуле, перетворити віртуальні «місця пам'яті» на «не-місця», або зруйнували себе як особистостей, або асимілювалися на чужині, втративши зв'язок із родом і нацією. Колективний травматичний досвід спонукає уникати конкретики в називанні батьківщини, що негативно позначилося на її відображенні на ментальних картах молодшого покоління емігрантів і, відповідно, на їх національній ідентичності. Перспективою подальших досліджень може стати специфіка артикуляції наслідків травматичного досвіду в романах А. Мельничука.

Ключові слова: ментальна карта, національна ідентичність, травматичний досвід, місця пам'яті, геополітичні трансформації.

Питання ментальної географії та її кореляції з офіційною територіальною диференціацією й організацією світового простору стають особливо актуальними за часів відчутних геополітичних зрушень і стрімких міграційних процесів. Сьогоднішні реалії українсько-російської війни, анексія Криму й зумовлене несприятливою соціально-економічною ситуацією заробітчанство українців закордоном надають проблемі символічних і уявних локацій небувалої ваги. Я. Поліщук (2018) дуже слушно висловився про те, що віртуальне топографування місць «набагато важливіше, ніж позначення на чинних географічних картах», про те, що «сама культура наповнює географічні території символічним змістом» (Поліщук, 2018, с. 5–6). Відрефлектовуючи постколоніальний досвід країн колишнього Радянського

Союзу, науковець підкреслює, наскільки складніше змінити ментальні кордони держав порівняно зі здійсненням реальних геополітичних трансформацій.

Романи американського письменника українського походження Аскольда Мельничука добре надаються до вивчення в контексті ментального картографування, етнічної ідентичності, національної пам'яті й колективного травматичного досвіду, оскільки сам автор є представником родини, яка емігрувала до Сполучених Штатів на початку ХХ ст. через загрозливі геополітичні обставини. З часу виходу його творів в Україні з'явилося чимало досліджень у зазначених напрямках. Зокрема, І. Думчак у своїх працях сфокусувала увагу на міфологічних інтертекстах у романі «Що сказано», ідентифікувавши типологічні аналогії з твором «Сто років

самотності» Г. Г. Маркеса (Думчак, 2006, 2013). О. Забужко у збірці «Хроніки від Фронтібраса» назвала створення автором роману «Що сказано» на українську тему «пасіонарним учинком, продиктованим свідомістю родового духовного боргу» (Забужко, 2009, с. 261). О. Луцишина у передмові до другого перекладеного видання твору означила «Що сказано» «портретом української родини на тлі доби, тобто двадцятого століття, часу великих катастроф» (Луцишина, 2017, с. 7), акцентуючи в ньому «пошук ідентичності», «взаємодію культур і мов», «історію еміграції» й «епістемологію межесвіття» (Луцишина, 2017, с. 13).

У рецензії З. Шевчук «Раби роду» (Шевчук, 2018) роман «Посол мертвих» розглянуто в аспекті історичної і родової пам'яті та пошуків ідентичності. Критикиня підкреслила, що текст А. Мельничука концентрує «цілі пласти історії, досвіду й болю, окреслені лише словом, реченням чи епізодом» (Шевчук, 2018). Н. Тимошук сфокусувалася на проблематиці роману «Посол мертвих» й особливостях її авторської інтерпретації (Тимошук, 2017). В. Вздутьська з'ясувала, що магістральною проблемою обох романів А. Мельничука є «самоідентифікація людини в чужому просторі, презентована у філософському та культурологічному вимірах» (Вздутьська, 2006). Дослідниця зосередилася на перетинах індивідуальних і колективних історій, на взаємодії особистого й загальнолюдського в означенні національної ідентичності. Романи А. Мельничука також стали об'єктом уваги Г. Випасаняк в аспекті самовизначення (Випасаняк, 2020).

Утім, аналіз наявних публікацій виявив брак дослідницької уваги до особливостей ментальної географії в романах А. Мельничука, що пояснює потребу в їх подальшому студюванні. Отже, **мета дослідження** — виявити специфіку «кордонів» ментальної географії персонажів у романах А. Мельничука «Посол мертвих» і «Що сказано». Для досягнення мети дослідження доцільним є застосування таких методів літературознавчого аналізу: біографічного (для з'ясування впливу фактів із життєпису письменника на тематику його творів), психоаналітичного (для інтерпретації внутрішнього світу персонажів як передумови окреслення ментальних кордонів), інтертекстуального аналізу (для виявлення алюзійних зв'язків, перегуків культурних кодів і соціальних ідіом), елементів рецептивної естетики (для окреслення актуальності романів А. Мельничука в аспекті репрезентації України для читачів, що належать до різних культурних спільнот).

Художній образ мапи, що поєднує просторово-часові характеристики, оприявнюється вже на початку роману «Посол мертвих». Герой-оповідач Нік Блюд неодноразово підкреслює відмінності у відносинах із минулим між емігрантами, що прибули до США. Так, його мати, отримавши особистий травматичний досвід під час голодомору, «зачиняла двері перед минулим», всіляко уникала розмов про перебування на Батьківщині. З іншого боку, переселенка Ада Крук постійно повертається до реалій «старого світу», плакаючи пам'ять не лише про колишнє життя своєї сім'ї, але і про тих, хто пішов у засвіти. Різні погляди емігрантів на спільну історію спонукають оповідача дійти висновку: «Минуле було таким мінним полем, що кожен мав інакшу його мапу» (Мельничук, 2018, с. 40).

Образ мапи оприсутнюється й тоді, коли вчителька попросила Алекса Крука показати країну, звідки він походить, що викликало сум'яття в хлопця через невідповідність між геополітичною диференціацією держав на різних інформаційних носіях: «Переминаючись із ноги на ногу, він дивився на карту, зовсім не схожу на ту, яку роздивлявся вдома. На шкільній його країні не було. Хоч як він придивлявся, стара країна не знаходилася» (Мельничук, 2018, с. 58). На збентеження Алекса вчителька зауважила, що його країна тепер розташована в Росії. Така дифузія кордонів не могла не позначитися на ментальній географії хлопця і трансформації його національної ідентичності. Поступово він перестав асоціювати себе з українцями, свідомо відмовившись від успадкованої ідентичності й обравши для себе приналежність до італійської культурної спільноти, сповідуючи її побутові звичаї.

Ще одним образом, що репрезентує художнє картографування у романі «Посол мертвих», є глобус. Саме він увиразнює умовність і символічність відтворення геополітичної інформації, за якою стоять людські драми і трагедії, що мають зовсім інші масштаби на ментальних картах тих, хто їх пережив. Неузгодженість уявлень про внутрішні й зовнішні кордони, а також про просторові утворення та їх позначення спричиняють суперечності в артикуляції важливих для формування ідентичності й збереження колективної пам'яті подій. Іноді умовність картографічних проєкцій заважає усвідомлювати обсяги реальних суспільних феноменів. Поет Антон, який асимілювався в англomовному середовищі, відмовившись від культурної спадщини пращурів, розумів наслідки таких невідповідностей: «Казав, що світу нема діла до сліз чи крові. Світ порухає трупи і назве число: вісім мільйонів. Тут загинуло ві-

сім мільйонів людей. Це залишиться у книжках з історії. А діти питатимуть: “А де це?” Учитель покаже їм на глобусі: “Отут”. А дитина: “Ух, як багато народу для такої цяточки. Де ж вони там уміщувалися?” (Мельничук, 2018, с. 83).

У романі А. Мельничука акцентовано, як позначення на офіційних картах відображаються на організації ментальних карт і, відповідно, на (де)формуванні ідентичності. Пол — старший син у сім’ї Круків — закінчив життя самогубством, попередньо побувавши на війні в В’єтнамі. Він не зміг пристосуватися до життя, бо не відчував зв’язку ані з новим місцем, ані зі «старим світом», звідки походила його родина. Вочевидь, відсутність на його ментальній карті топографії минулого перешкодила візуалізації теперішнього і майбутнього. Саме «людиною нізвідки» поставав Пол в очах його подруги Гетті: «Він походить із місця, відсутнього на мапах, із країни, якої не покажеш на глобусі» (Мельничук, 2018, с. 84).

Прикметно, що країна, з якої до Америки прибули родини Круків і Блюдів, не лише зникла з карти світу, але й не мала назви, яку би зважилися озвучувати. У романі «Посол мертвих» вона постає переважно як щось надто узагальнене або у вигляді асоціацій із іншими просторовими об’єктами. Її здебільшого згадують як «старий світ», «стара країна», «інша країна» або просто «країна, яка по війні майже зникла». Герой-оповідач порівнює її з міфічними і казковими територіями, акцентуючи її примарний характер: «Для нас той старий світ був то Атлантидою, то країною Оз, то островом Диявола; в думках наших батьків він займав стільки простору, що стояв залізною завісою поміж нами і ними» (Мельничук, 2018, с. 25). Нік Блюд підкреслює, що на ментальних картах старшого покоління ця країна має більші масштаби, ніж в уявленнях молодших представників родин переселенців, що було основною перешкодою для взаєморозуміння між ними. Він усвідомлює ефемерність держави, з якої прибула його родина, у своїй свідомості, слабкий зв’язок із минулим, який легко може розірватися: маючи можливість дізнаватися в недільній школі у Рузвельті дещо про «старий світ», після переїзду до Фотр-Гілсу Нік Блюд зосередився на освіті та спорті, а «стара країна, яка й так здавалася доволі абстрактною, танула в повітрі, як Чеширський Кіт, залишаючи тільки загадку-ву посмішку» (Мельничук, 2018, с. 89).

Своєрідне ментальне картографування мали переселенці до Штатів із інших країн: «Перші два поверхи будинку, де жили Круки, займала родина містера Флорентини та його дружини — італійських іммігрантів, котрі назвали п’ятьох

своїх доньок на честь округів Нью-Йорка» (Мельничук, 2018, с. 76). Такий учинок можна пояснити бажанням переселенців закріпитися в новій країні, асимілюватися з американцями й укорінитися в мегаполісі. На їхніх ментальних мапах Нью-Йорк і його округи набули глибших асоціативних зв’язків, стали місцями, що корелюють із родинною сферою.

Актуальним в контексті нашого дослідження є спостереження Я. Поліщука про те, що «спершу топографічні асоціації прищеплюються людині через газету, книжку, фільм чи телесеріал. Спочатку етноси та їхні території народжуються в головах, а пізніше їх позначають на картах» (Поліщук, 2018, с. 5). Адріана Крук інтуїтивно відчувала таку специфіку ментального картографування, тому намагалася відгородити своїх синів від засилля американських реалій, забороняючи їм дивитися телевізор, натомість оточуючи їх фотографіями родини: «Померлих було стільки, що вистачило б для компанії Алексів та Полу на ціле життя. Нестримні духи тіток і дядьків пурхали навколо них подібно до метеликів, навіть дерева та квіти гордо величалися як їхнє втілення, радо поєднуючи рослинне з людським. Телебачення відволікало б дітей, не давало б їм налаштуватися на частоту минулого — а ким вони будуть без цієї тягlostі?» (Мельничук, 2018, с. 94). У такий спосіб Адріана намагалася нанести на ментальні карти дітей місця пам’яті роду, оприсутнивши країну, з якої вони прибули, на просторах їхньої свідомості. Тут знову спостерігаємо поєднання локального й темпорального як прояв «історичного топографування місць», причому у випадку родини Круків ідеться про родинну історію.

У своїй праці «Гібридна топографія: місця й не-місця в сучасній українській літературі» Я. Поліщук неодноразово підкреслює поєднання географії з історією на ментальних мапах, зазначаючи: «У цьому людському світі зовсім інакше, ніж у природі, вітри, бурі й урагани, не менш стихійні й не менш руйнівні, однак інші» (Поліщук, 2018, с. 9). Ці внутрішні явища відчували й емігранти в романі «Посол мертвих»: «Ми жили всередині власного етнічного тайфуну, і буря для нас ніколи не стихала» (Мельничук, 2018, с. 9).

Єдиною героїнею у романі «Посол мертвих», у чий ментальній географії «стара країна» займала багато місця, чий ментальні карти були вкриті чіткими позначками локацій, пов’язаних із минулим, виявилася Адріана Крук. Вона перетворила їх на місця пам’яті, «що втілюють механізми культурного освоєння — не лише простору, а й часу» (Поліщук, 2018, с. 9). Адріана стала сховищем спогадів про Батьківщину,

живим музеєм родинної історії, вона «багато говорила про стару країну, згадувала в деталях, як вони гралися разом, пригадувала вулиці, на яких гралися» (Мельничук, 2018, с. 202). Зовсім протилежна віртуальна географія властива іншим персонажам твору А. Мельничука, чий ментальні карти мали невиразні позначення, кордони на них були дифузними, а більшість просторових об'єктів із минулого взагалі відсутні. Саме така ситуація відображена в рефлексіях Ніка Блюда: «Я навіть достеменно не знав, де народилися мої батьки: назви міст знав, а вулиць — ні. З якої химерної країни вони втекли? Чому її доля така похмура, таке непевне її визначення?» (Мельничук, 2018, с. 243). Услід за М. Оже Я. Поліщук називає такі проблемні зони на ментальних картах «не-місцями». У романі «Посол мертвих» чітко простежується тенденція «не-місць», про яку слушно висловився науковець: «позбавлені властивостей, вони й людину прирікають на аналогічне зречення власної тотожності» (Поліщук, 2018, с. 9). Ці проблеми ідентичності можна легко діагностувати в обох синів Адріани — Алекса й Пола Круків, Ніка Блюда та його батьків, які досить швидко зреклися травматичного минулого й асимілювалися в полікультурному американському суспільстві. Для родини оповідача минуле уособлювали рідні, які залишилися в «старій країні», а коли вони померли, зв'язок розірвався: після смерті матері старший Блюд «нічого не бажав, окрім як зачинити двері в минуле» (Мельничук, 2018, с. 240). Про глибоку кризу ідентичності Пола Крука свідчить його самогубство, а життя Алекса «було довгою кораблетрощею, нескінченним розривом особистості та “я”» (Мельничук, 2018, с. 231).

Ментальні карти персонажів роману А. Мельничука «Що сказано» виглядають не менш химерно, ніж ментальна географія героїв у «Послові мертвих». Уже на початку твору йдеться про історичне перекроювання Європи, зміну влади й кордонів, що на політичних картах закріпилися значно швидше, ніж знайшли відповідне відображення в уявленнях людей: «Спочатку Роздоріжжя стало самостійним і українським. Потім підлеглим і польським. А потім радянським. Коли його колега з гімназії, поляк-географ, запитав, чому настільки важлива Зенонові та національно-визвольна справа — адже досить глянути на мапи регіону за минуле тисячоліття, аби збагнути безглуздя будь-чиїх претензій на верховенство на цій землі, — Зенон зняв окуляри і вже зібрався читати лекцію» (Мельничук, 2018, с. 49). Попри численні зміни, пов'язані з територіями, які заселяв рід Зенона в минулому, він неухильно

на своїй ментальній мапі ці землі позначав як Україну і дуже сильно вболівав за національне питання.

Інші персонажі роману також усвідомлювали геополітичні трансформації, що стосувалися світової спільноти загалом і їхньої країни зокрема. Так, донька Зенона — Слава Ластівка — «думала про все, що трапилося за останні роки. Мільйони загинули, країни щезли» (Мельничук, 2018, с. 89). Її чоловік Аркадій Ворог міркував над тим, чи не є країни ілюзорними категоріями з огляду на геополітичні зрушення, свідками якого стали він і його родина. Він і Ластівка намагалися закріпити на своїх ментальних картах Україну попри те, що в силу драматичних обставин опинилися у Сполучених Штатах. Для збереження минулого вони дотримувалися родинного обряду: щодня по обіді Ластівка грала на синьо-жовтому піаніно, яке Аркадій власноруч пофарбував у кольори національного прапора. Подружжя дбало про те, щоб Україна не зникла з ментальної карти їхнього сина Богдана: «Увечері по п'ятницях він ходив до пластунів, де вчився в'язати вузли, ставати струнко, співати пісень і вибиратися з підступних лісів. По суботах вивчав граматику, історію, літературу і геологію України, а надто Роздоріжжя» (Мельничук, 2018, с. 125). Аркадій був переконаний у тому, що людина не може залишатися поза зв'язками з рідною землею, що без чітко визначеної національної ідентичності вона приречена лише на позірну свободу. Тож на його ментальній карті українське минуле займало дуже багато місця попри те, що «цілому поколінню доводилося змагатися з добрими і злими духами землі, доки якусь її ділянку ти міг назвати своєю» (Мельничук, 2018, с. 125).

Аналіз романів А. Мельничука «Посол мертвих» і «Що сказано» спонукає дійти висновку про те, що ментальна географія візуалізована досить виразно через образи-персонажі в обох творах. Образи мапи й глобуса чіткіше артикульовано в «Послові мертвих»: вони підкреслюють неузгодженість між символічними позначеннями просторових об'єктів на картах і їх відображенням у свідомості людей. У романах А. Мельничука можна простежити залежність між наявністю інформації про минуле на ментальних мапах і збереженням успадкованої ідентичності: ті персонажі, які всіляко намагалися стерти минуле, перетворити віртуальні «місця пам'яті» на «не-місця», або зруйнували себе як особистостей, або асимілювалися на чужині, втративши зв'язок із родом і нацією. Герої творів, які докладали зусиль, аби закріпити пам'ять про колишнє життя, плека-

ли успадковану ідентичність, усвідомлюючи і глибоко переживаючи зв'язок із попередніми поколіннями. Колективний травматичний досвід спонукав уникати конкретики в називанні

Батьківщини, що негативно позначилося на відображенні її на ментальних картах молодшого покоління емігрантів і, відповідно, на їхній національній ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вздутьська В. Історія, метаісторія та симулякри в романах Аскольда Мельничука. *Слово і час*. 2006. № 5. С. 15–22.
2. Випасяк Г. Межі та безмежжя національної ідентичності у романах А. Мельничука: зб. наук. пр. за мат-ми Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті». Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 61–64.
3. Думчак І. Інтертекстуальність у романі Аскольда Мельничука «Що сказано». *Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується)*: зб. ст. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2013. № 1. С. 31–36.
4. Думчак І. Українська проблематика ХХ ст. у творчій спадщині американського письменника Аскольда Мельничука: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2006. 20 с.
5. Забужко О. Що сказано, або як українська література «виходить в люди». *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика*. Київ: Факт, 2009. С. 253–266.
6. Луцишина О. Що написано. *Мельничук А. Що сказано*. Київ: ВД «Комора», 2017. С. 7–13.
7. Мельничук А. Посол мертвих. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 304 с.
8. Мельничук А. Що сказано. Київ: Комора, 2017. 208 с.
9. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці: Книги–ХХІ, 2018. 272 с.
10. Тимощук Н. Художні особливості роману «Посол мертвих» Аскольда Мельничука. *Наукові записки Бердянського педагогічного університету*. 2017. № XIV. С. 136–141.
11. Шевчук З. Раби роду: рецензія на роман «Посол мертвих» Аскольда Мельничука. URL: <http://litakcent.com/2018/09/04/rabi-rodu-retsenziya-na-roman-posol-mertvih-askolda-melnichuka/> (дата звернення: 12.04.2019).

REFERENCES

1. Dumchak, I. (2013). Intertekstualnist u romani Askolda Melnychuka «Shcho skazano». *Literaturoznavchi studii: komparatyvnyi aspekt (pamiati doktoriv nauk, profesoriv V. H. Matviishyna ta M. V. Teplinskoho prysviachuietsia)*. Zbirnyk statei, Issue 1 [in Ukrainian].
2. Dumchak, I. (2006). *Ukrainska problematyka XX st. u tvorchiy spadshchyni amerykansko ho pysmennyka Askolda Melnychuka*. Candidate Dissertation, Ternopil National Pedagogical University [in Ukrainian].
3. Lutsyshyna, O. (2017). Shcho napysano. In A. Melnychuk *Shcho skazano* (pp. 7–13), Komora [in Ukrainian].
4. Melnychuk, A. (2018). *Posol mertvykh*. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
5. Melnychuk, A. (2017). *Shcho skazano*. Komora [in Ukrainian].
6. Polishchuk, Ya. (2018). *Hibrydna topohrafiia. Mistsia i ne-mistsia v suchasniy ukrainskii literaturi*. Knyhy–XXI [in Ukrainian].
7. Shevchuk, Z. (2018, September 04). *Raby rodu: retsenziia na roman «Posol mertvykh» Askolda Melnychuka*. Litaktsent [in Ukrainian]. <http://litakcent.com/2018/09/04/rabi-rodu-retsenziya-na-roman-posol-mertvih-askolda-melnichuka/>
8. Tymoshchuk, N. (2017). Khudozhni osoblyvosti romanu «Posol mertvykh» Askolda Melnychuka. *Naukovi zapysky Berdianskoho pedahohichnoho universytetu*, Issue 14, 136–141 [in Ukrainian].
9. Vypasaniak, H. (2020). Mezhi ta bezmezhzhia natsionalnoi idedntychnosti u romanakh A. Melnychuka. *Zbirnyk naukovykh prats za materialamy vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «Totalitaryzm yak systema znyshchennia natsionalnoi pamiati»*. Lviv: Drukarnia Lvivskoho natsionalnoho medychnoho universytetu imeni Danyla Halytskoho [in Ukrainian].

10. Vzdulska, V. (2006). Istoriia, metaistoriia ta symuliakry v romanakh Askolda Melnychuka. *Slovo i chas*, 5, 15–22 [in Ukrainian].
11. Zabuzhko, O. (2009). Shcho skazano, abo yak ukrainska literatura «vykhodyt v liudy». In O. Zabuzhko, *Khroniky vid Fortinbrasa. Vybrana eseistyka* (pp. 253–266), Fakt [in Ukrainian].

Halyna Bokshan,

Kherson State Agrarian and Economic University (Kherson, Ukraine)

ORCID iD: 0000-0002-7430-8257

e-mail: alebo@ukr.net

**MENTAL GEOGRAPHY IN ASKOLD MELNYCHUK'S NOVELS
"AMBASSADOR OF THE DEAD" AND "WHAT IS TOLD"**

The issues of mental geography and its correlation with official territorial differentiation and organisation of the global space become highly important under conditions of considerable geopolitical transformations and accelerated migration processes. A. Melnychuk's novels are suitable for examining in the context of mental mapping, ethnical identity, national memory and collective trauma. Since his works were published in Ukraine, there have been a number of studies in the above-mentioned aspects. However, analysis of the available papers shows a lack of the researchers' attention to the specificity of mental geography in the writer's novels that makes it necessary to study them further. The purpose of the research is to identify the peculiarities of "borders" in the characters' mental geography in the novels "Ambassador of the Dead" and "What is told". In order to achieve the purpose, we used the following methods: biographical, psychoanalytical, intertextual and the elements of receptive esthetics. Analysis of A. Melnychuk's novels made it possible to draw a conclusion that mental geography is visualized distinctly through the characters of both works. The novels articulate the discrepancy between the symbolic markers of spatial objects on the maps and their reflection in the characters' consciousness. In A. Melnychuk's works there is a correlation between the available information about the past on mental maps and the maintenance of inherited identity: the characters who tried to erase the past, to transform virtual "sites of memory" into "non-sites", either destroyed themselves as individuals or assimilated abroad, having lost connections with their family and nation. The collective trauma made them avoid clarity in naming their motherland that had a negative impact on its reflection on the mental maps of the younger generation of emigrants and, as a result, on their national identity. Specificity of articulating the consequences of traumatic experience in A. Melnychuk's novels can be prospects for further research.

Key words: mental map, national identity, traumatic experience, sites of memory, geopolitical transformations.

Стаття надійшла до редакції 22.09.21.

Прийнято до друку 21.10.21.

Жигун Сніжана,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-1193-2949

e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

ДЖЕРЕЛА І СТРУКТУРА ФАБУЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО¹

Попри те, що всі дослідники визнають В. Підмогильного майстром прози, питання його техніки рідше потрапляють у коло уваги науковців, ніж питання тематики. Предметом пропонованого дослідження є принципи побудови фабул як результат естетичного вибору письменника. Мета розвідки — дослідити джерела впливу та особливості нарації передусім щодо побудови фабул, яка відповідала художнім шуканням Валер'яна Підмогильного. Об'єктом дослідження є його художні твори і нараційні практики письменників, позитивно ним оцінені, зокрема твори А. Франса й унанімістів. Методологічним підґрунтям є ідеї структуралізму та наратології. У результаті дослідження зроблено такі висновки. Сформувавшись під впливом А. Франса, В. Підмогильний перейняв від нього не лише іронію та скепсис, але і спосіб побудови фабули, в основі якого не причинно-наслідкові зв'язки, а трансформація і варіація. У його перших творах цей тип організації подій втілено за допомогою паралелей та контрастів. Втім, на цьому етапі письменник, ймовірно, не був задоволеним зі своєї техніки. Метакритичні тексти Валер'яна Підмогильного свідчать про його ангажованість цієї проблемою і пошук однодумців. Ці роздуми та праця над перекладами унанімістів збігається в часі з роботою над «Містом» й удосконаленням техніки. Залучення міфологічного способу організації фабули для творення другорядних ліній динамізує текст, а впорядковане розташування їх (послідовне чи опозиційне) виструнчує композицію. На наступному етапі Підмогильний підкорює свою техніку філософській темі, де спосіб нарації, ймовірно, був метафорою змісту. Фабули, що організують події за принципом трансформації та варіації, ефективніше розкривають внутрішній світ людини, даючи змогу творити «повість про людей». Висновок про переважання у творчості Підмогильного фабул з ідеологічним і гносеологічним типом побудови та аналіз динаміки змін у техніці письменника становлять новизну дослідження. Іншим аспектом її є вивчення особливостей техніки прозаїка не лише в контексті класичної французької літератури, а й у контексті сучасних йому письменників, яких Підмогильний обирав для перекладу.

Ключові слова: фабула, трансформація, варіація, структура, унанімісти.

«І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись на-самперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара?» (Підмогильний 1991, с. 754). Ця цитата відома кожному шанувальни-

ку творчості В. Підмогильного. Однак що саме він мав на увазі, обіцяючи не писати ні фабульних, ні сюжетних творів? І чи дотримав він своєї обіцянки? Щоб відповісти на ці питання слід з'ясувати принципи й особливості нарації, передусім в аспекті фабул, яка відповідала художнім шуканням В. Підмогильного, що становить мету пропонованої розвідки. Об'єктом дослідження стануть не лише художні твори В. Підмогильного, але і нараційні практики письменників, позитивно ним оцінені, зокрема твори А. Франса, унанімістів та І. Нечуя-Левицького. Методологічною базою дослідження є праці структуралістів та наратологів.

Попри те, що всі дослідники визнають В. Підмогильного майстром прози, питання його техніки рідше потрапляють у коло уваги науковців, ніж питання тематики. Особливості нарації Валер'яна Підмогильного як динамічної

¹ Тези цієї статті були виголошені під час IV Всеукраїнської наукової конференції «Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження (до 120-ї річниці від дня народження письменника) та надруковані під назвою «Валер'ян Підмогильний у колі Франса, Ампа і Дюамеля: особливості фабули «повісті про людей»» у збірнику тез: «Повість про людей»: антропологічні виміри прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження». Дніпро, 2021. С. 110–115.

системи досліджували М. Тарнавський, Л. Деркач, М. Ткачук, нарацію окремих творів висвітлювали М. Ласло-Куцюк, М. Гірняк.

М. Тарнавський (2004) простежує у ранніх творах В. Підмогильного три методи побудови сюжету, які отримують розвиток пізніше: 1) тематична єдність, забезпечена поступовим лінійним розгортанням (розвиток); 2) тематична єдність, забезпечена паралельними епізодами (варіювання); 3) мелодраматичний контраст, який створює зміна різнорідних епізодів. Увагу дослідника привертає робота Ц. Тодорова «Поетика прози», у якій він розглядає три типи зв'язків між структурними елементами тексту: часові, логічні та просторові. Попри неприйняття третьої назви, Тарнавський співвідносить їх із тими, що спостерігає у творах Підмогильного. Аналізуючи прозу Підмогильного, він простежує паралелі на рівні системи персонажів та організації подій, констатуючи «послідовність подібних інцидентів, що нагромаджуються, підсилюють один одного, — це фактично, основний спосіб побудови фабули у Підмогильного» (Тарнавський, 2004, с. 49). Цей паралелізм особливо цікавий у поєднанні з тезою дослідника про те, що Підмогильний «знову й знову пише один і той самий твір. Він незмінно заглиблений у конфлікт між інстинктом і розумом» (Там само, с. 37). Оцінюючи виклад у термінології Ж. Женетта та Доріт Кон, Тарнавський описує динаміку В. Підмогильного від частково фокалізованої консонансної оповіді («Оповідач, як правило, бачить більше, ніж головний герой, але загалом він дивиться на речі очима героя й зі співчуттям передає його думки і переживання» (Там само, с. 93)) до тяжіння до «прямого діалогу і опису» та консонансної оповіді (ототожнення авторської свідомості з фігуральною).

Дослідження Лариси Деркач (2008) повністю зосереджувалося на особливостях наративної техніки. Розглядаючи організацію подієвого ряду, авторка обстоє її зв'язок із лімінальним типом сюжету (тобто такого, що трансформує міф про смерть і воскресіння), зокрема з номіфом Дж. Кемпбелла: «...етапи номіфу символізують загальні етапи психічного становлення та самоусвідомлення особистості. Визначальною рисою творів В. Підмогильного є зображення життєвого шляху героя, що прагне пізнати сенс буття; розгортання внутрішнього сюжету (психічні переживання героя); відтворення перетину героєм певної межі, що призводить до його переродження» (Деркач, 2008, с. 7).

Микола Ткачук (2007) у праці «Наративні моделі українського письменства» виокремлює підрозділ для аналізу прози В. Підмогильного.

Основну увагу він приділяє характеристиці наратора, але в контексті цієї розвідки важливою є генеза аналізованої наративної моделі. Теза про те, що В. Підмогильний взувався на французький роман, є вже аксіоматичною (див. М. Тарнавський (2004), В. Мельник (1994), Р. Мовчан (1997), С. Луцій (1999)). Зазвичай серед вчителів письменника називають А. Франса, О. де Бальзака та Г. де Мопассана, але ведуть мову переважно про тематичні або стилістичні паралелі. М. Ткачук розглядає рівень викладу і вважає, що ближчим В. Підмогильному був досвід Мопассана (такої ж думки і А. Седлорова²), під впливом якого він вдається до персонажної розповідної стратегії, «яка полягає у тому, що читач орієнтується на судження та оцінки героя» (Ткачук, 2007, с. 355). На думку дослідника, «нова розповідна форма була на часі, бо давала змогу відійти від народницької традиції у змалюванні подій, більш яскраво відтворити внутрішній світ героя, по-новому конструювати сюжетний рух у романі» (Там само, с. 355). На жаль, останню тезу автор не розвиває, лише зазначаючи, що епізоди письменник зіставляє «за допомогою контрасту й бінарних опозицій» (Там само, с. 360).

Цікаво, що М. Тарнавський також зачіпає питання рецепції В. Підмогильним світової класики, але не лише на рівні викладу, але й на рівні організації фабули. Зокрема, ведучи мову про паралелізм, він стверджує, що «розташування структурних зв'язків у прозовому творі може слугувати визначником епохи або стилю. Так, реалістичному романові XIX ст. вищою мірою притаманні часові та причинні зв'язки і менш за все — паралелізми» (Тарнавський, 2004, с. 68). Натомість саме вони стають важливим архітектонічним прийомом у творах модерністів. Тобто можемо дійти висновку про те, що вплив класичної традиції на Підмогильного не був всеохопним.

І тут доречно навести цитату з передмови В. Підмогильного, яка на перший погляд є варіацією відомих слів про «одкидання сюжету» і «фабульно-сюжетний барабан», але ця менш znana цитата має важливу перевагу — у ній письменник вказує свої мистецькі орієнтири: «Перед нашими очима відбувається капітуляція письменницьких шукань під мечем фабули й сюжету, перехід у підданство до цієї завітчанної пальмами загальної прихильності царственної пари... Так бажає наш читач. І єсть рація йому так бажати. Він геть притомлений

² Седлорова А. І. Валер'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст. *Мовні і концептуальні картини світу*. К., 2011. Вип. 37. С. 278–283.

нашими роками, в своїх буднях він повинен бути глибокий і розумний, бо він соціалістичний громадянин, член Профспілки, “МОДР’у”, “Авіохему”, має кілька на тиждень загальних зборів з доповідями про становище, працює в трьох гуртках, українізується і мусить відрізнити У-Пей-Фу від Чжан-Дзо-Ліна. Що може йому бути приємніше за спочинок у літературі? І звичайно в нас шириться Бенуа, коли у Франції вже вирости П’єр Ампа і Жюль Ромен, та Генрі, коли для сучасної Америки характерніші Шервуд Андерсон і Вальдо Франк» (Підмогильний, 1927, с. VII).

Ваги цій цитаті надає перекладацька практика В. Підмогильного. Загальновідомо, що він здійснив переклад творів Франса, Бальзака, Вольтера, Дідро, Мопассана (детал. див. про це: Коломієць, 2015, с. 65–74), рідше згадують його переклади Ж. Ромена («Атака автобусів», Книгоспілка, 1926) та П. Ампа («Люди»⁴ ДВУ, 1927; «Оповідання» ЛіМ, 1931). Крім того, Підмогильний надрукував переклади з Ампа і Дюамеля (ще одного унаніміста) у журналах «Життя і Революція», «Глобус», «Червоний шлях». Л. Коломієць (2015) коментує ці переклади так: «Перекладалися й твори третьорядних, але популярних у ті часи авторів на кшталт П. Ампа, якого переоцінювали як ледь не єдиного по-справжньому сучасного пролетарського письменника. І все ж, твори сучасних письменників перекладалися рідше, ніж класиків (перший том роману “Жан-Крістоф” Р. Роллана, роман “Гророва ніч” Ж. Дюамеля, оповідання Ж. Ромена) (Коломієць, с. 17). Але те, що В. Підмогильний апелює не до тематики, а до техніки цих творів, вказує, що звернення до них не було даниною моді, а прагненням поширити певний тип оповіді.

Втім, варто звернути увагу на зацікавлення письменника Іваном Нечуєм-Левицьким. У своїй передмові до його творів Підмогильний займає оборонну позицію, вважаючи, що Левицькому закидають «кволий драматизм та лиху композицію... його творів, однослвно нехтування тим, що тепер зветься сюжетністю та фабульністю» (Підмогильний, 1927, с. VII), тому він переконує, що «сюжетні гріхи» не мають позбавляти Левицького уваги читачів, бо ж це не применшує їхню художню вартість: «Бо в такому разі чого варті “Острів Пінгвінів” та “Пан Бержере в Парижі” А. Франса, — перший — зразок чистої теми, другий — художньо-філософської розповіді; що важать тоді

³ Прикметно, що Підмогильний вибирає саме цю збірку у творчості письменника, чиє ім’я пов’язують з розвитком виробничого роману й увагою до виробничих процесів.

“Саламбо” та “Бювар і Пекюше” Г. Флобера, де в першому отой сюжет потонує у масовості дії, описах, деталях, а в другому він навіть і не народжувався?» (Там само, с. VIII). Тобто аналіз металітературних текстів В. Підмогильного дає змогу окреслити коло його інтересу в царині письменницької техніки: Франс і Флобер та унанімісти.

Вплив А. Франса зазвичай пов’язують зі скепсисом імпліцитного автора: «... у творах цього видатного майстра юнак віднайшов психологічну доміанту свого світобачення, зокрема й згадувану філософсько-споглядальну самозаглибленість зі скептичним забарвленням» (Мельник, 1994, с. 87). Втім, роман, який Підмогильний переклав на початку своєї творчості, мав більший вплив, бо пропонував інший принцип побудови фабули. І цей принцип спостерігаємо у багатьох творах Підмогильного. Його виступи проти фабули стосуються насправді лише одного її виду, опис якого був закріплений як визначення. Отже, фабулою позначали систему подій у їх причинно-наслідковому зв’язку. Таке розуміння закріплене у роботах Бориса Томашевського (1996), який розрізнив твори фабульні (тобто побудовані за принципом наслідковості) та безфабульні (дескриптивні; в основі яких — хронологічний принцип)⁵. При цьому фабульність російський формаліст вважав осердя художньої літератури, тоді ж як альтернативу переміщував на її маргінес (Томашевський, 1996, с. 179). Сучасне літературознавство розширило уявлення про фабульність. Ц. Тодоров (2006), визнаючи чинником фабули взаємозалежність подій, обмежив причинно-наслідкову залежність одним типом — міфологічним (у фабулах такого типу події спричиняють одна одну). Два інші типи фабули формуються за принципом трансформації та варіації. У першому випадку маємо гносеологічну фабулу, у якій події залежать від трансформації знання. У цьому разі важлива не так подія, як її сприйняття, ступінь її знання. Натомість фабули, що формуються за допомогою варіації, передбачають поєднання епізодів, створення перипетій за певним абстрактним правилом. Безфабульність пов’язується насам-

⁴ «Тема є певною єдністю. Складається вона з дрібних тематичних елементів, розташованих у певному зв’язку. У розташуванні цих тематичних елементів спостерігаємо два найважливіших типи: 1) причинно-часовий зв’язок між матеріалом, що вводиться; 2) одночасність викладеного чи інша змінність тем без внутрішньої причинної зв’язаності викладеного. У першому випадку ми маємо твори фабульні..., у другому — твори безфабульні, описові» (Томашевський, 1996, с. 179).

перед із хронологічністю або ж з відсутністю подій як таких. Тобто слід наголосити на тому, що «фабульність» у розумінні В. Підмогильного обмежена міфологічним способом оповіді, а пишучи про сюжетність, він має на увазі специфічну подієвість, основою якої стають «пригоди й надзвичайність» та драматизм.

Фабула роману А. Франса «Таїс» (1927) формується за принципом трансформації. Якщо міфологічна фабула визначається потребою і її задоволенням (завданням і виконанням), а основну дію складають епізоди перешкод, то у романі Франса виконання завдання становить лише перший елемент (новелу в термінах формалістів) твору, який виконує роль зав'язки: відлюдник Паїсій, згадуючи гріховні бажання своєї молодості, вирішує повернутися до праведності перелюбницю Таїс, і це йому безперешкодно вдається. Але замість спокою його охоплюють демони, і він бореться з ними, підіймаючись на стовп і спускаючись у печеру. Лише дізнавшись, що Таїс помирає, він приймає своє бажання. Між подіями цього твору немає причинно-наслідкових зв'язків, характер їх між зав'язкою і розв'язкою визначається запереченням (тобто трансформацією), а епізоди між ними постають як різне втілення однієї ідеї. Оскільки автор пропонує читачеві стежити за розвитком думки, а не подій, він на початку повісті подає такий антиципаційний елемент: пташка заплуталась в сільце, пташок звільняє її, але заплутується сам, що вказує читачеві на майбутній розвиток подій. Але це не руйнує задоволення від тексту, бо бідний на події твір виявляється багатим на міркування.

Твори П'єра Ампа теж демонструють інші принципи текстотворення: новела «Що сталося?» (1925) має в основі принцип трансформації: поспіх поліцейського до служби без видимої причини призвів до масового заворушення. А його ж нарис «Тюрма» (1925) не має подієвої фабули взагалі. Це, у формулюванні Підмогильного, «зразок чистої теми».

Твори Дюамеля (завершені фрагменти книги «Листи до Патагонця» (1927)) є зразком «художньо-філософської розповіді». «Лист про вчених» оповідає історію вченого, що звертається по відгук на свою працю до колег, але отримує цілком невідповідну реакцію (комусь забракло послань на свої твори, хтось боїться бути вплутаним в інтриги, хтось не став читати тощо), і лише від колишнього шкільного товариша вчений несподівано отримує підтримку і допомогу, що підводить героя до висновку: «...люди кращі, ніж ми гадаємо, і певен, що за серце їхнє в розпуку нема чого вдаватися; тільки треба пам'ятати, що людське серце

не в усіх грудях б'ється, і не завсіди воно там, де його уперто шукаєш» (Дюамель, 1927, с. 341). А наратор робить власний підсумок: «Ми дуже добре знаємо ті єдині в житті речі, що мають дійсне існування і дійсну важливість. А проте, ми так швидко і так охоче їх забуваємо, що в думці мені зароджується чудна певність: людям не буде рятунку. Бо вони рятуватися не хочуть» (Там само, с. 341). Тобто фабула твору сформована на принципі варіації (епізоди реакції вчених) і трансформації: переосмислення бажання через заперечення його реалізації. При цьому присутність висновку наратора руйнує ілюзорне досягнення героєм мети (визнання принаймні свого друга), адже акцентує увагу на сприйнятті історії як широкого узагальнення. Інший фрагмент («Лист про аматорів») також є ілюстрацією алегоричного висновку: «Всяка колекція буде розпорошена». Епізоди фрагменту формуються за принципом варіації: герої зустрічають пана Куртена щоразу іншим колекціонером, але уся історія також розказується для філософського узагальнення.

Рецепція Підмогильним неміфологічного способу побудови тексту відбувалася від запозичення прийомів творення до формування художньо-філософської розповіді, представлені «Повістю без назви...». Вже перші відомі твори Підмогильного містять неміфологічний тип фабули: «Важке питання», «Добрий бог», «Гайдамака», «Ваня». Остання є історією стресу семилітньої дитини. Неконтрольований, інстинктивний вибух агресії спричинює значні зміни поведінки: Ваня занедбує свій городчик, яким так пишався, перестає гратися з іншими дітьми і намагається знайти відповідь на питання вини і кари, слухаючи страшні казки чи розповіді про рай і пекло. Не змігши замиритися з рештками Жучка, Ваня знову стверджується за допомогою сили, яка виявляється оманливою: адже витіснені вдень страхи повертаються вночі. Побиття мертвого собаки лише умовно можна розглядати як зав'язку, однак наступні події не віддаляють і не наближають героя до розв'язки, яка теж не настає. Натомість маємо чергування сцен раціональної та ірраціональної поведінки, перша з яких змальована ще до умовної зав'язки — Ванін страх перед людоджером у рівчачку і віра у свою перемогу над ним. Тобто зв'язок між епізодами забезпечує єдиний принцип добору їх: демонстрування конфлікту ірраціонального аспекту психіки з раціональним.

Новела «В епідемічному бараці» є серією ситуацій, що варіюють тему перетину символічної межі між життям і смертю. Як на такий невеликий твір, у ньому представлено багато дійових осіб: лікар, «фершал», Явтух, Пріся,

Ганнуся, Антось, Одарка Калинівна, дід Якимець, начальник станції, ліхтарникова дочка, вчитель, дядько Микита, покоївки, гімназисти, рибалки, хворі. Хоча лише деякі з них взаємодіють між собою і намагаються досягти певної цілі. Втім, зовсім не їхні потреби становлять зміст твору. Скажімо, любовний багатокутник за участі сестри Прісі міг би бути цілком мелодраматичною історією з боротьбою й інтригами. Але письменник не йде цим шляхом, Пріся самостійно вирішує розірвати стосунки без впливу жодних підступів. Рішення визріває в ній самій як бажання опанувати свою ірраціональність. Події цієї історії мають дуже слабку доцільність і перебувають унизу шкали сюжетності (за винятком розриву стосунків Прісі та начальника станції). Але ця історія не визначає змісту новели, вона одна з інших історій: про стосунки сестри Одарки Калинівни з Богом, а сестри Ганнусі з сином, про «фершала», що тікає з бараку на риболовлю, лікаря, що не бере за роботу грошей чи продуктів. Їхні дії не визначаються бажанням вплинути на інших персонажів (навіть намагання Одарки Калинівни повернути оточення до віри досить мляві). Тож зміст новели не можливо вивести з жодної одиничної історії і розуміння його потребує з'ясування причини, з якої автор поєднав їх у один твір. Усі ці історії відбуваються в епідемічному бараці, але поєднані вони не лише «приляганням» чи «суміжністю». Якщо згадати думку Ю. Лотмана (1998, с. 147) про сюжет як семантичне поле з двох підмножин, то такими у новелі є життя і смерть, що втілює епідемічний барак. Темою твору стає вплив смерті на тих, хто наближається до неї надто близько: образи лікаря, сестри Ганнусі, її сина, Одарки Калинівни позбавлені життєвої енергії, власне бажання жити. Тому подією у творі стає не скандальна помилка Петра Горобця, з якої починається твір, а рух героїв між означеними підмножинами: так, розрив Прісі з начальником станції має таку саму вагу в новелі, як і втечі фельдшера чи виховання Антося.

Романи Підмогильного демонструють розвиток письменницької майстерності: у них ідеологічний та гносеологічний принцип побудови також домінують, але міфологічний стає допоміжним, формуючи інтригу. Скажімо, «Невеличка драма» оповідає про роман Марти й Славенка, що однак немає самодостатнього розвитку, а існує як зустріч ірраціонального й раціонального. Головні герої, їхня психіка і поведінка визначені домінантою, вони суттєво не змінюються під впливом одне одного чи обставин (Славенко лише тимчасово відклав свою роботу, отриманий емоційний досвід не буде

врахований у стосунках з Ірен чи організації свого життя). І Марта наприкінці твору заохоче на забути стосунки зі Славенком, а не змінитися відповідно до пережитого. Таким чином епізоди, які розгортають сюжет, покликані розкривати конфлікт раціонального й ірраціонального, а не рухати героїв до мети (у любовних історіях — до одруження або катастрофи). Відсутність такого руху спонукає М. Гірняк (2011) вважати, що «у „Невеличкій драмі“, попри позірне розгортання історії, фабули як такої, власне, немає» (Гірняк, с. 93), бо «умовно кажучи, в „Невеличкій драмі“ перехід від стану А до В, від В до С логічно призводить до Z, що, однак, виявляється максимально наближеним до А» (Там само, с. 94). Але особливість цієї фабули полягає у тому, що події головної сюжетної лінії пов'язані не причинно-наслідковим зв'язком, а трансформацією знання, що забезпечує динаміку в тексті.

Натомість другорядні персонажі мають подвійну функцію: їхні дії оформлюють міфологічні елементи фабули (Льова знайомить зі Славенком, Дмитро приносить звістку про зраду, Безпалько створює таємницю з квітами, а потім звільняє Марту з роботи, Давид Семенович спричиняється до втрати квартири, Ірен одружується зі Славенком) та підкріплюють ідеологічний принцип оповіді, слугуючи контрастом для головних героїв. Ще наочніше це демонструють епізодичні персонажі: для батька Ірен автор обирає фах науковця, щоб відтінити Славенка, експозиційний епізод одруження Ліни виникає тільки на те, щоб виявити погляди Марти на шлюб. М. Ласло-Куцок називає такі бінарні опозиції «мірилом душевної еволюції центрального персонажа» (Ласло-Куцок, 1983, с. 252).

«Повість без назви, до того ж цілковито неімовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутітку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього», ймовірно, мала стати художньо-філософською розповіддю про ще один вияв боротьби раціонального та ірраціонального: руйнування порядку під впливом випадку. Журналіст Городовський майже п'ять років плекає план: «забезпечити собі, ... принаймні на рік уперед, матеріальне існування, щоб мати змогу цілковито й спокійно віддатись написанню великої, надзвичайно важливої для нього речі, в якій він щиро вбачав усю рацію свого дотеперішнього існування» (Підмогильний, 1991, с. 247). Вага її була такою значною, що Городовський навіть допускав зведення рахунків з життям, але у відомому сьогодні тексті немає вказівок на те, що ж це, власне, мала бути за праця. Так, ніби мета сама по собі не має значення, важить лише сам факт її запланованості. Втім, саме тоді, коли Городовський мав узятися до ви-

конання наміру, він випадково бачить на вулиці жінку, яка справляє таке сильне враження, що той змінює свої наміри і вирішує її знайти. Випадковість головної події супроводжується такими випадками: зустрічю в місті художника Безпалька, який рекомендує його на квартиру, де Городовський знайомиться з Пашенком — фізиком, що абсолютизував випадковість. Текст лишився недописаним, але дає підстави вважати, що у ньому мала відбитися «екзистенційна суть людського існування — перебувати між випадком і судьбою» (Тарнавський, 2004, с. 204). Слушний коментар М. Тарнавського про можливий зміст повісті — «реальність трапляється як випадковий власний досвід, одержаний на зупинках, а не на кінцевій станції» (Там само, с. 206) — може стосуватися і її фабули, де епізоди можуть значити більше, аніж фінал.

Увага Підмогильного до гносеологічного та ідеологічного принципів творення фабул викликана його прагненням «писати повість про людей». Міфологічна фабула містить архетипний (тобто вичерпний) конфлікт, а тому націлена на розв'язку. Тому вона оповідала переважно про переможців чи невдах, адже герої або досягали своєї цілі, або ставали жертвами обставин. Переважно це герої з чіткими етичними домінантами (навіть якщо негативними). Натомість гносеологічний та ідеологічний тип фабул переважно формує стійкі конфліктні стани, даючи змогу розкрити багатоманіття внутрішнього світу людини в аспекті пізнання,

а не оцінки. Якщо читач тексту з міфологічною фабулою ідентифікує себе з героєм, то читач текстів з гносеологічною та ідеологічною фабулою порівнює. Цей тип фабул розкриває внутрішній світ людини і сприяє самопізнанню.

Сформувавшись під впливом А. Франса, В. Підмогильний перейняв від нього не лише іронію та скепсис, але і спосіб побудови фабули, в основі якої не причинно-наслідкові зв'язки, а трансформація і варіація. У його перших творах цей тип організації подій втілено за допомогою паралелей та контрастів. Втім, на цьому етапі письменник, ймовірно, не був задоволеним зі своєї техніки. Метакритичні тексти Підмогильного, зокрема й передмова до творів І. Нечуя-Левицького, свідчать про його ангажованість цією проблемою і пошук однодумців. Закиди Нечую, наведені ним, були актуальними і для самого Підмогильного. Написання цієї передмови збігається в часі з роботою над «Містом» і вдосконаленням техніки. Залучення міфологічного способу організації фабули для творення другорядних ліній динамізує текст, а впорядковане розташування їх (послідовне чи опозиційне) виструнчує композицію. На наступному етапі Підмогильний підкорює свою техніку філософській темі, і спосіб нарації, ймовірно, був метафорою змісту. Фабули, що організують події за принципом трансформації та варіації, ефективніше розкривають внутрішній світ людини, даючи змогу творити «повість про людей».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амп П. В'язниця: нарис; пер. з фр. *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 66–75.
2. Амп П. Що сталося?; пер. з фр. *Глобус*. 1925. № 13. С. 301–303.
3. Гірняк М. Наративна організація «Невеличкої драми» Валер'яна Підмогильного: комунікативні стратегії твору. *Парадигма*. 2011. № 6. С. 92–110.
4. Деркач Л. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2008. 20 с.
5. Дюамель Ж. Лист про amatorів; пер. з фр. *Життя й революція*. 1927. № 7–8. С. 81–90.
6. Дюамель Ж. Лист про вчених; пер. з фр. *Життя й революція*. 1927. № 6. С. 332–341.
7. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Вінниця: Нова Книга, 2015. 360 с.
8. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 395 с.
9. Лотман Ю. Об искусстве. *Ю. Лотман. Структура художественного текста*. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 1998. С. 14–285.
10. Луцій С. Український «Любий друг»? («Місто» В. Підмогильного). *Слово і Час*. 1999. № 7. С. 54–57.
11. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Київ: ВІПОЛ, 1994. 78 с.
12. Мовчан Р. Інтелектуально-психологічна проза Валер'яна Підмогильного. *Українська мова та література*. 1997. № 25–28 (41–44). С. 32–39.
13. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.
14. Підмогильний В. [передмова] *І. Нечуй-Левицький. Вибрані твори*: у 2 т. Київ: Час, 1927. С. V–XVI.

15. Седлерова А. Валер'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2011. № 37. С. 278–283.
16. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза В. Підмогильного. Київ: Пульсари, 2004. 230 с.
17. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
18. Тодоров Ц. Два принципи оповіді. Ц. Тодоров. *Поняття літератури та інші есе*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. С. 40–56.
19. Томашевський Б. Теорія літератури. Поетика. Москва: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
20. Франс А. Таїс. Київ: Час, 1927. 191 с.

REFERENCES

1. Amp, P. (1925). Shcho stalosia? Per. z fr., *Hlobus*, 13, 301–303 [in Ukrainian].
2. Amp, P. (1925). Viaznytsia: narys. Per. z fr., *Chervonyi shliakh*, 9, 66–75 [in Ukrainian].
3. Derkach, L. (2008). Naratyvni modeli u prozi Valeriana Pidmohylnoho. Avtoref. dys. ... kand. filol. nauk., Kyiv [in Ukrainian].
4. Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro amatoriv. Per. z fr., *Zhyttia i revoliutsiia*, 7–8, 81–90 [in Ukrainian].
5. Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro vchenykh. Per. z fr., *Zhyttia i revoliutsiia*, 6, 332–341 [in Ukrainian].
6. Frans, A. (1927). Tais. Kyiv: Chas [in Ukrainian].
7. Hirniak, M. (2011). Naratyvna orhanizatsiia «Nevelyckoi dramy» Valeriana Pidmohylnoho: komunikatyvni stratehii tvoriv. *Paradyhma*, 6, 92–110 [in Ukrainian].
8. Kolomiets, L. (2015). Ukrainyskyi khudozhnii pereklad ta perekladachi 1920-30-kh rokiv. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
9. Laslo-Kutsiuk, M. (1983). Zasady poetyky. Bukharest: Kryterion [in Ukrainian].
10. Lotman, Yu. (1998). Ob iskusstve. In: Lotman, Yu. *Struktura khudozhestvennoho teksta* (pp. 14–285). Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPb [in Russian].
11. Lushchii, S. (1999). Ukrainyskyi «Liubyi druh»? («Misto» V. Pidmohylnoho). *Slovo i Chas*, 7, 54–57 [in Ukrainian].
12. Melnyk, V. (1994). *Suvoryi analityk doby: Valerian Pidmohylnyi v ideino-estetychnomu konteksti ukraïnskoi prozy pershoi polovyny XX st.* Kyiv: VIPOL [in Ukrainian].
13. Movchan, R. (1997). Intelktualno-psykholohichna proza Valeriana Pidmohylnoho. *Ukrainska mova ta literatura*, 25–28(41–44), 32–39 [in Ukrainian].
14. Pidmohylnyi, V. (1927) Peredmova: Ivan Nechui-Levytskyi. In: Nechui-Levytskyi I. *Vybrani tvory: U 2-t.*, (pp. V–XVI), Kyiv: Chas [in Ukrainian].
15. Pidmohylnyi, V. (1991). *Opovidannia, povist, romany*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
16. Sedlerova, A. (2011). Valerian Pidmohylnyi i estetychni pryntsyp «obiektyvnoho realizmu» Guy de Mopassant: perekladatskyi kontekst. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 37, pp. 278–283 [in Ukrainian].
17. Tarnavskiy, M. (2004). *Mizh rozumom ta irratsionalnistiu: proza V. Pidmohylnoho*. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
18. Tkachuk, M. (2007). *Naratyvni modeli ukraïnskoho pysmenstva*. Ternopil: TNPU, Medobory [in Ukrainian].
19. Todorov, Ts. (2006). Dva pryntsypy opovidi. In: Todorov, Ts. *Poniattia literatury ta inshi ese*, (pp. 40–56), Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
20. Tomashevskii, B. (1999). *Teoriia literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt-Press [in Russian].

Snizhana Zhigun,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
 ORCID ID 0000-0003-1193-2949
 e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

SOURCES AND STRUCTURE OF VALERIAN PIDMOHYLNYI'S STORY MODELS

Despite the fact that all the researchers recognise Pidmohylnyi as a master of prose, the issues of his technique are less often in the circle of scientists' attention, than the issues of the subject matter. The subject of the offered research is the principles of story construction as a result of the aesthetic choice

of the writer. The purpose of the investigation is to observe the sources of influence and the specialties of the narration, especially in the construction of the stories, which corresponded to the literal pursuits of Valerian Pidmohylnyi. The object of research is his literary works and narrative practices of writers, positively evaluated by him, in particular the works of Anatole France and unanimists. The methodological basis is the ideas of structuralism and narratology. As a result of the study, the following conclusions are made. Being developed under the influence of Anatole France, Valerian Pidmohylnyi got from him not only irony and skepticism, but also a way of constructing a story, based not on reasons-causes relations, but on transformation and variation. In his first texts, this type of organisation of events is embodied using parallels and contrasts. However, at this stage the writer was probably not satisfied with his technique. His metacritical texts tell about his commitment to this problem and the search for like-minded people. These thoughts and work on the translations of the unanimists coincide in time with the work on the «Misto» ("The City") and the improvement of the technique. Involvement of the mythological way of organizing the story to create secondary lines dynamises the text, and their orderly location (sequential or oppositional) aligns the composition. At the next stage, Pidmohylnyi subdues his technique to a philosophical theme, where the method of narration was probably a metaphor for content. Plots that set up events according to the principle of transformation and variation, more effectively reveal the inner world of a human, allowing the author to create a «story about people». The conclusion about the predominance in Pidmohylnyi's work of stories with ideological and epistemological type of construction and analysis of the dynamics of changes in the writer's technique is the novelty of the study. Other aspect of it is the analysis of the features of the prose writer's technique not only within the context of classical French literature, but also within the context of modern writers whom Pidmohylnyi had chosen for translation.

Key words: stories, reasons-causes relations, transformation, variation, writer's technique.

Стаття надійшла до редакції 16.10.21.
Прийнято до друку 08.11.21.

Кадубовська Світлана,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-6232-2580

e-mail: s.kadubovska@kubg.edu.ua

«SIE WERDEN NUR ENTSORGT!»: ГЕНДЕРНІ ВАРІАНТИ СТАРІННЯ У П'ЄСІ СИБІЛЛЕ БЕРГ «ДАМИ ЧЕКАЮТЬ»

Ця робота продовжує ініціативу, започатковану в розвідці «Антиутопія Констанц Денніг „Extasy Rave“: репрезентації старості». У статті у світлі літературознавчої геронтології проаналізовано вияви стереотипізації щодо персонажів передпенсійного віку, процеси старіння, прояви ейджизму і мізогінії з політичним забарвленням та проблемно-сміслові аспекти тілесності й толерантності в п'єсі Сибіллі Берг «Дами чекають» (2012). Саркастичні діалоги, що наявні у творі, демонструють стереотипні мисленнєві шаблони, притаманні сучасному суспільству щодо соціальних ролей літніх жінок. Вони зображають старіння як фізичний і моральний занепад та тягар для суспільства. Дискримінаційні практики щодо жінок віком за 50 не лише вербальні, а й фізичні (примусове переселення у підземелля), що регулюється з драмою К. Денніг. Ейджиський дискурс виявляється через висвітлення аспектів тілесності з мізогінічним та сексистським забарвленням. В образах жіночої геронтогрупи Сибіллі Берг викриває стигму пізньої зрілості у негативних стереотипах, пов'язаних із жіночою привабливістю, старінням, статтю. Також увага приділяється розгляду сучасних тенденцій німецькомовного театру, що відіграє значну роль у висвітленні суспільних проблем, таких як ейджизм, стереотипізація, жінконенавистництво. Аналіз театральних постановок та викликів, реалізованих авторкою, дає змогу зарахувати її твір до постдраматичного театру, що, за Леманом, спрямований на підтримання внутрішньої єдності суспільства. Зроблено висновки про можливість авторського перебудування дискримінаційних стереотипів старіння та упередженості до жінок. Сибіллі Берг у фінальному акті твору розкриває неочікувано негативні наслідки, до яких може призвести ейджизм та самостереотипізація в процесі старіння, що становлять загрозу для підтримки морально-етичних якостей сучасного суспільства Німеччини, яка орієнтується у своїх політичних і культурних напрямках на ідеї толерантності.

Ключові слова: старіння, літній вік, ейджизм, мізогінія, Сибіллі Берг, «Дами чекають», толерантність, тілесність, літературознавча геронтологія.

Вступ. Сучасна німецька драматургія має різні уособлення, форми та тенденції. Її різноманітність серед іншого є результатом нинішньої соціально-політичної та суспільної ситуації у ФРН. Німецька драма, як і німецький театр, у XXI ст. продовжують пошуки нових форм, які часом докорінно змінюють звичний театральний дискурс і не тільки в межах країни. З одного боку, Х.-Т. Леман зазначає, що «немає нічого нового в тому, що театр спирається на непряме, опосередковане і дещо пригальмоване, рівно як і на рефлектуюче заглиблення в політичні теми» (Леман, 2013, с. 290). З іншого, театрознавець вважає, що «...потрібно оминати поспішні твердження, що політичне — це всього лиш поверхневий аспект мистецтва...» (Там само). Сучасний німецький політичний театр і театр режисерський стають дедалі затре-

буваними. Зі зростанням успіху таких незалежних берлінських сцен, як ХАУ(НАУ), Баллхаус (Ballhaus) або Театр Максима Горького (Maxim Gorki Theater) і нового мюнхенського Каммершпілю (Münchner Kammerspiel) глядач надає перевагу авторам текстів, написаних у новому тисячолітті. Саме вони оживлюють театральні підмостки новими темами та перспективами у мистецтві країни.

Іншим чинником, що вплинув на прорив молодих німецькомовних драматургів, стала поява у Берлінському університеті мистецтв курсу «Сценічна писемність» на факультеті «Сценічне мистецтво», який пишається тим, що Ута Бірбаум, Катя Бруннер, Міхель Декар, Томас Кьок, Константін Кюсперт, Якоб Нольте, Бонн Парк, Фанні Зорго та Штефан Віплінгер (відомі сучасні автори) є його випускниками.

А професори цього вишу Роланд Шіммельпфенніг та Олівер Буковські пропонують студентам моделі для створення сценічного письма. Р. Шіммельпфенніг відомий українському глядачу за такими творами, як «Золотий дракон» у постановці Київського театру «Колесо», «Під тиском 1–3» і «Корабель не прийде» у Новому драматичному театрі на Печерську, «О восьмій вечора на ковчезі» у Львівському Першому українському театрі для дітей та молоді. З О. Буковські вітчизняний читач ще не знайомий, бо його твори досі не перекладено українською мовою. Проте він активно ставиться в театрах ФРН: „Die Halbwertszeit der Kanarienvögel“ Uckermärkische Bühne Schwedt, „Inszenierung eines Kusses“ Hans-Otto-Theater Potsdam, „Nichts Schöneres“ Theater Schwerin, „Bornaut“ Theater zum Westlichen Stadthirschen Berlin, „Intersity“ Freie Kammerspiel Magdeburg, „Gäste“ Staatstheater Braunschweig та ін.). Буковські присвячує себе «мовному жесту» (специфічній жестикуляції актора, персонажа або стилю гри, що містить в собі формалізацію та характеристикацію жестів акторів) (Паві, 1991, с. 439) і його соціальній функції, техніці діалогу; а Шіммельпфенніг — витонченій перспективі мовлення, «діалогу пінг-понгу» (особливостями якого є різкі чергування ліній діалогу; дії, якщо такі є, не поставлені на один рівень з діалогом, і не є пов'язаними). Все це впливає на траєкторії розвитку сучасної німецької драматургії.

Гідною представницею нового покоління драматургів є відома німецькомовна письменниця Сибіллі Берг (нар. 1968 р.). Вона викладала драматургію в місті Грац та Цюрихському інституті мистецтв, а її твори перекладено на 30 мов світу. У 1997 р. побачив світ перший роман С. Берг, а в 2013 р. вона стала співрежисеркою в Державному театрі Штутгарта. У своїй п'єсі «Дами чекають» (2012) авторка викриває дискримінацію за статтю та віком. П'єса Берг вивчає межі толерантності суспільства, моральні цінності якого зазнають трансформацій.

Цікавість до питання моральних і духовних цінностей та їх розвитку не нова. До дослідження різних аспектів моральності людства долучались видатні мислителі, письменники, педагоги різних епох і народів — від античності (Арістотель, Демокріт, Сократ, Платон) і до наших часів (В. Белінський, О. Бердяєв, І. Бех, Б. Грінченко, Г. Крайг, В. Малахов, В. Налімов, С. Рубінштейн, К. Ушинський, Е. Фромм).

Сьогодні проблема толерантності розглядається дуже широко з різних позицій: філософської, психолого-педагогічної, соціологічної та історичної. Розвивали ідеї толерантності

у своїх працях В. Сухомлинський, Л. Толстой, К. Ушинський, В. Соловйова, Н. Федотова, Я. Довгополов, І. Палько, Н. Якс, Д. Колесов, Р. Форст.

У сучасному науковому обігу вживаними є різні тлумачення терміна «толерантність». Н. Федотова стверджує, що толерантність — це визнання легітимності законних інтересів іншого, що не розходяться з мораллю (цит. за А. Сищик, 2013, с. 167). І. Жданова зазначає: «В умовах стрімкого розвитку суспільства необхідною є така якість, як уміння швидко пристосовуватися до змін. Толерантність є профілактикою девіантності й основою соціальної безпеки. Як особистісна характеристика толерантність проявляє себе у ставленні до себе, до інших, до власної групи (груп), до інших груп, до світу в цілому» (Жданова, 2008, с. 26). А. Сищик стверджує: «Толерантність — поняття багатоаспектне. Вона може розглядатися і як регулятор міжособистісних, міжнародних і міжконфесійних відносин, і принцип громадянсько-правової поведінки, і соціально-політичний імператив суспільства, і етико-філософська категорія, і культурна норма та моральна цінність» (Сищик, 2013, с. 168).

Феномен толерантності є надважливим для сучасного суспільства. Поняття толерантності й терпимості ми традиційно розглядаємо як синонімічні, хоча і погоджуємось з думкою А. Сищик про те, що ці явища не є абсолютно тотожні. Питання терпимості складне й багатогранне, тому так чи інакше дотичне до різних наукових галузей, зокрема до літературознавчої геронтології. У німецькомовних країнах її розвивають У. Крібернегт та Р. Маєрхофер, які представляють Європейську мережу досліджень старіння (ENAS) з центром у м. Гратц (Австрія). Літературознавча геронтологія зосереджується на показі геронтогенезу в літературному творі, що усвідомлюється як реалізація авторської й водночас соціальної картин світу певного періоду (Гайдаш, 2019, с. 13).

Дослідники, що працюють у галузі літературознавчої геронтології, також приділяють увагу висвітленню питання ейджизму (дискримінація за віковою ознакою), що тісно пов'язане із зображенням літніх людей та процесів старіння в літературі.

Методи дослідження. У ході дослідження ми послуговувалися такими методами: герменевтичним, описовим, цілісно-системним, методом ретельного прочитання. Також було застосовано метод «опірного читання»: «[в]ідповідно до цієї методології читач протистоїть нав'язуванню традиційних інтерпретацій тексту, ставлячи під сумнів поверхневий

зміст та рецептивні стратегії окремих творів, виконуючи крім суто літературних досліджень політичну дію» (Гайдаш, 2019, с. 30).

П'єса Берг представляє постдраматичний театр, ознаками якого, за Х.-Т. Леманом, є реорганізація театральних знаків: візуальних, аудитивних, жестуальних, архітектонічних, які відображають зміни методів конструювання елементів у виставі. Дослідник наголошує, що «постдраматичний театр — це не якийсь новий вид театрального тексту, а, скоріш за все, новий спосіб використання знаків» (Леман, 2013, с. 138). Завдяки цьому він стає «швидше процесом ніж результатом, швидше маніфестацією, ніж визначенням, швидше енергетичним імпульсом, ніж інформацією» (Там само).

У тексті драми «Дами чекають» широко представлене використання зазначених вище театральних знаків. На початку кожного акту звучить музичний супровід, який посиляє глядачу енергетичний імпульс: у пролозі — Біллі Джойл “The Downeaster’Alexa”; у першому акті — “The Stranglers” групи “Golden Brown”; у другому — “1959” групи “Sisters of Mercy”; у третьому — знов “The Stranglers” групи “Golden Brown” та “Goodbye My Love Goodbye” Demis Roussos; у четвертому — “Sister Europe” від “Psychedelic Furs”; у фіналі — “Kiss Me Tiger” Merlin Monro (Berg, 2013). Крім того, п'єса сповнена невербальними знаками-маніфестами: зі стелі сиплюються жіночі сумочки та чобітки, на які дами не реагують; у фіналі зі стелі звисає мертвий чоловік, розідраний жінками; актори інколи співають свій текст; декорації не відповідають подіям на сцені: у четвертому акті сценічний інтер'єр відтворює церковну атмосферу, хоча дії відбуваються в спа-салоні.

Метою статті є ретельне вивчення драми Сибіллі Берг «Дами чекають» для виявлення ознак ейджизму і самостереотипізації дійових осіб та потенційних стратегій мінімізації дискримінаційних практик. Серед поставлених завдань: 1) осмислити сучасні театральні тенденції і роль драми як засобу трансляції суспільних ідей, зокрема у питаннях ставлення до старіння, літнього віку; 2) проаналізувати ейджистські стереотипи, висвітлені у творі Сибіллі Берг; 3) відрефлексувати межі репрезентації толерантності у тексті «Дами чекають»; 4) простежити можливості ремодельовання дискримінаційних стереотипів щодо літнього віку й привабливості під час та після «входження у старіння» (Hepworth, 2000, с. 2).

Результати дослідження та обговорення. Твір С. Берг «Дами чекають» репрезентує сучасну німецьку п'єсу в таких театрах, як Theater Bonn, Pasinger Fabrik, Innsbrucker Kellertheater,

Hamburger Kammerspiele (під назвою „Die Proseccohölle“ («Пекло з Просеко»)), що відсилає нас до відомої у європейському просторі драми Констанц Денніг „Extasy Rave“, де за сюжетом літнім людям, що не склали певний тест, пропонується завершити своє життя чаркою отруєного шампанського (Гайдаш, Кадубовська, 2020). У РФ електрочитання драми Берг проходило в Електротеатрі Станіславського. В Україні переклад та перформативне читання п'єси відбулось у 2019 р. у Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки в рамках проекту FIT за підтримки Гете-Інституту в Україні. Донині п'єса «Драми чекають» ще не потрапляла в поле зору українських науковців.

Лейтмотивом п'єси С. Берг є зображення дискримінаційних практик стосовно жіночих дійових осіб та їхнього віку, що суперечить формуванню толерантності у суспільстві. У творі ейджизм проявляється у різних формах, включаючи упереджене ставлення до літніх дійових осіб, інституціональні заходи політики та практики, які сприяють закріпленню стереотипних уявлень. Такий вид дискримінації є серйозним порушенням прав людини за віком, поширеним у сучасному світі. Загалом люди можуть зазнавати дискримінації за різними ознаками: національністю, релігією, мовою, статтю, політичними переконаннями, віком. Тому завданням будь-якого цивілізованого суспільства є не тільки теоретичне осмислення проблеми ейджизму, але і створення соціальних умов для формування толерантного світогляду, поведінки та способу життя, чому має сприяти порушення й висвітлення цього питання у творі «Дами чекають».

Протиріччя між потребою у терпимості як цінності громадянського суспільства та недостатністю еталонів толерантних моделей поведінки, які існують у соціумі, визначає актуальність осмислення ейджизму у світли літературознавчої геронтології. Адже література відіграє в процесі формування світогляду одну з провідних ролей, бо відкриває простір для уяви, творчості, моделювання особистісної траєкторії рецепції та інтерпретації тексту й контексту. Як зазначав у своїх працях художник і педагог Б. М. Неменський: «Ніщо, крім мистецтва, не здатне відтворити чуттєвий досвід багатьох поколінь. Твір мистецтва може передати приниження раба чи біль самотності старої і залишитися при цьому молодою людиною сучасності. Тому саме такий вплив мистецтва формує душу, збагачує людський особистий досвід велетенським досвідом людства» (цит. за: С. С. Радішова, 2016, с. 147). Своєю

чергою, відомий німецький філософ Л. Фейербах стверджував, що «книжки — це окуляри, крізь які ми дивимось на світ» (цит. за: С. С. Радишова, 2016, с. 148).

Сюжетну лінію драми «Дами чекають» становлять рефлексії чотирьох жіночих дійових осіб, які уособлюють сучасне жіноцтво загалом, їхні проблеми в сім'ї та соціумі, вікові зміни, які відбуваються у їхній зовнішності та свідомості. Водночас авторка з допомогою дійової особи Чоловіка (прикметно, що всі чоловіки, яких згадують жіночі дійові особи у драмі — перукар, коханець, чоловік фрау Мерц-Дульшман — мають одне ім'я — Хорст) висвітлює ейджистське та сексистське ставлення чоловіків до літніх представниць прекрасної статі. З'ясування таких питань, що одночасно викликають суперечливі відчуття та спрямовують на об'єднання суспільства, за Леманом, притаманне постдраматичному театру. Науковець зазначає: «Починаючи з посткласичного періоду і до сучасної епохи, театр пережив цілу низку метаморфоз, які щодо постулатів єднання, загальності, примирення та сенсу почали обстоювати його права на розрізненість, частковість, абсурдність та потворність. З боку змістового та формального він все більше вбирає в себе те, чого раніше через відразу ми не могли й не хотіли торкатись» (Леман, 2013, с. 53). Такі суспільні виклики відтворює у своєму творі й С. Берг.

Письменниця вибудовує геронтогрупу з чотирьох жіночих дійових осіб, спільною рисою яких є життєвий період «входження у старіння» (Herworth, 2000, с. 2). Так, фрау Грау — холодна і зарозуміла лікарка-патологоанатом, переконана противниця подружнього життя; фрау Тьос — змучена тугою і самотністю вічна коханка; Мерц-Дульшман — наївна одружена домогосподарка; пані Луман — офісна службовця та мати-одиначка. Драматург прагне продемонструвати зв'язок приватного життя з громадським, адже з точки зору феміністичних студій «особисте — це політичне». Що доводять і дослідниці віку Улла Крібернегг та Роберта Маєрхофер: «Старіння індивідуальне, і конфліктів, пристрасті і радості більше, ніж на будь-якому іншому життєвому етапі, і є прикладом взаємодії між приватним і громадським, індивідуальним і колективним і підкреслює важливість відносин і зв'язків» (Kribernegg, Maierhofer, 2013, с. 11). Жіночі персонажі аналізованої п'єси через особисте демонструють читачу соціальні проблеми.

За сюжетом п'єси, на 8 Березня урядом країни запрошено всіх жінок «певного віку» на безкоштовний оздоровчий день. Четверо героїнь потрапляють до спа-оазису, де їм під час оздоровчих процедур нагадують про жах бути жінкою та ще й у такому віці, коли їм загрожує анорексія, порушення менструального циклу, зів'яле тіло тощо. І якби по-різному не складалась доля героїнь, їхні проблеми є спільними: страх, що зменшення їхньої сексуальної привабливості потягне за собою суспільне презирство; концентрування уваги на зовнішності, а не на інтелекті чи духовному світі особистості; постійне насадження чоловічих суджень та норм.

Кетлін Вудворд у своїй книзі "Aging and Its Discontents" стверджує, що «західне суспільство не має культурних винаходів у створенні градацій віку, а просто розрізняє єдиний бінарний елемент: "молодий" і "старий", що організований ієрархічно, причому "молодий" є більш цінним показником та точкою відліку для визначення того, хто є "старим". Культурні уявлення про вік залишаються заблокованими переважно негативними стереотипами» (цит. за: Kribernegg, Maierhofer, 2013, с. 10). Навіть ілюзорний світ краси, в який потрапляють героїні, у своїх декораціях сповнений стереотипів щодо жіночих смаків та вподобань: «зі стелі як дощ сиплються туфлі та сумки» (Берг, 2018, с. 34). Під час розмови жінки діляться між собою фактами дискримінації на підставі віку, якої вони зазнають у різних сферах життя, у тому числі й тоді, коли йдеться про інтимні теми: «Якщо я зустрічаю знайомих, то їх цікавить лише одне: чи знайшла я собі когось. Мова, звісно, йде не про секс. Тему сексу з тими, кому за сорок, вже не обговорюють. "У тебе хтось є?" — цей "хтось" в уяві тих, хто запитує, — пенсіонер, з яким я познайомилась у школі танго, отримавши при цьому шанс стати його турботливою та вірною супутницею» (Берг, 2018, с. 24). Усвідомлення віку посилюється і фізіологічними виявами: «Мені якось ніяково. Чим тут пахне? — Запах віку? Тути? Відчаю? Спробуйте самі дібрати потрібне слово» (Берг, 2018, с. 35). Крім того, персонаж Чоловіка підкреслює, що цей запах створює дискомфорт їм самим та їхньому оточенню.

Жінки по-різному сприймають свій вік та зміни, пов'язані з ним, і висловлюють кардинально протилежні ставлення до цього та стратегію поведінки: «Ви вважаєте доречним носити розпущене волосся? Адже вам близько 50? Я б порадила жінці вашого віку носити зачіску довжиною до підборіддя та освітлювати волосся» (Берг, 2018, с. 35); «Я вважаю це непристойним. Я маю на увазі це плаття та його довжину, точніше те, що від неї лишилось. Я не хочу зачепити вас за живе, але ви вже, очевидно, перейшли певну вікову межу» (Берг, 2018, с. 35). Фрау Тьос намагається руйнувати ейджистські стереотипи «Довжина мого одягу

та мій вік не становлять антагоністичних відносин. Подивіться на мої треновані ніжки» (Берг, 2018, с. 32). Та інші дійові особи не сприймають її позиції і продовжують транслювати негативні шаблони мислення і сприйняття віку: «Коли тобі за сорок, то маєш припинити транслювати сексуальні меседжі» або «Ви, з усією моєю повагою, вже не підходите на роль активного учасника еволюційного процесу» (Берг, 2018, с. 33). Ці репліки персонажів свідчать також про самоейджистську позицію.

Жіночі персонажі не демонструють об'єднання та порозуміння, натомість вони шпиняють одна одну: «Всі ваші зусилля, спрямовані на уповільнення процесу руйнування, як мертвою припарка. Ми бачим перед собою жінку, що старіє і вже здала позиції, яка виконала свою репродуктивну функцію та перейшла в стадію очікування заходу, яким її діти, після того як здадуть її у притулок для людей похилого віку, будуть милуватися здалеку» (Берг, 2018, с. 31). Тим самим вони демонструють протилежність існуючих у суспільстві думок з приводу стратегій поведінки у літньому віці або в період «входження у старіння» (Herworth, 2000, с. 2).

Тематизація тілесних образів старіння метафоризується як фізичний занепад та шлях до смерті. Основна увага сконцентрована на змінах на різних рівнях: фізичному, психічному, міжособистісному, соціальному, і на тому, яку реакцію вони викликають: «Та все добре, не переймайся! Вік — це не так вже й страшно. Просто тепер вас двоє: ти та твій маленький сум. Одного разу вранці, тільки прокинувшись, ви побачите, як він сидить на краю вашого ліжка». Тут авторка вводить репліку Маленького Суму як окремого персонажа: «М а л ь к и й с у м: Подивись у вікно... світ сочиться п'янкими ароматами. Він і надалі планує так само пахнути. Тільки без тебе. І це “без тебе” настане вже зовсім скоро. А ти так нічого й не досягла. Як шкода. До речі, ти пам'ятаєш, що всі намагання людей стати безсмертними з тріском провалились» (Берг, 2018, с. 44). Прийом антропоморфізму письменниця вдало застосовує для підкреслення автономності думок про наближення смерті, які наче самостійно живуть поза межами свідомості конкретної людини.

Почасти погляд у своє майбутнє літні дами виражають у досить похмурих тонах: «Я не хочу, прошу вибачення, продажем своєї робочої сили, самоексплуатацією та участю у вічному марафоні підтримувати форму, яка дозволить мені функціонувати після приходу пенсії з ціллю якомога довше протягнути в будинку для людей похилого віку» (Берг, 2018, с. 31). Висвітлення теми геріатричних будинків у літературних текстах

не поодинокі. До неї зверталися у своїх творах Л. Хюбнер «Серце боксера», Д. Гомбар «Третя Ера», Р. Хервуд «Квартет» та ін.

Через діалоги множинних протагоністів ми спостерігаємо метаморфози, які стаються з їхніми тілами, до яких долучається гірка самокритика:

«Пісня Фрау Мерц-Дульшман (співає):

Я така рада, що Хайнц є у мене,

Бо краса іде назавжди.

Волосся рідшає, кратери зморшок.

В ячниках пустоти до самих їхніх глибин.

Жінка — слабка порода»

(Берг, 2018, с. 34).

У драмі також наявні приклади самостереотипізації — стійкого упередженого мислення з вираженням негативним відтінком об'єкта щодо самого себе: «Фрау Мерц-Дульшман (роздивляється себе): У певному віці жінка має вирішити, ким вона хоче бути: коровою чи козою? — Незалежно від зробленого вибору їй будуть потрібні маленький ручний вентилятор, туфлі з супінаторами, компресійні панчохи та білизна з ефектом утягування...» (Берг, 2018, с. 44). Таким чином авторка підкреслює, що у свідомості людей літній вік пов'язаний з незмінними атрибутами старіння.

Проте справді кричуще ставлення до жінок певного віку ми бачимо на прикладі Чоловіка — візажиста-перукаря-масажиста-стиліста, що обслуговує дам у салоні та водночас є їх катом. Він уособлює разом ейджизм та мізогінію (ненависть, огида, зневажливе ставлення до жінок) (Словник гендерних термінів): «Ви — це постійні вимоги, прискіпування та впевненість у своїй перевазі... Можливо, ми ненавидимо вас через те, що не пробачили вам насмішки матерів... І тому, що не можемо забути огидний смак вашого молока, рідини всередині вас, що колихається при кожному вашому кроці, та уявного добросердя, яке приховує жорстокість...» (Берг, 2018, с. 64).

Фінал драми демонструє розв'язку конфлікту, коли виявляється, що всі жінки в усьому світі приречені на довічне ув'язнення в підземеллі, і підставою для цього вироку є їхня гендерна приналежність та вік. Чоловік пояснює цей присуд ненавистю до жінок, до їхнього віку і загалом до всього, що з ними пов'язане: «Вас здадуть в утилізацію. Коли ви прокинетесь, то опинитесь в прекрасному підземному велнес-оазисі для непридатних для вжитку жінок. Всі жінки, що досягли певного віку, сьогодні ж переїжджають на постійне місце проживання в чудові підземні міста. Трішки затемно, але “по

багатому”. Для того щоб ніколи більше вас не бачити. Щоб жити, не озираючись на ваші докірливі погляди, ваші велосипеди, ваші фруктові корзини з біомаркету, ваше шаркання ногами в туфлях без підборів та вашу профілактику раку матки. Геть з очей, з вашою відсутністю почуття гумору, молоткоподібними пальцями та всесвітнім докором. Пішли геть, валіть у свої катакомби, поступіть місцем прекрасним молодим людям, які розважатимуться у квітучих садах» (Берг, 2018, с. 66). Чоловік намагається замаскувати свою ненависть економічними причинами та всесвітньою кризою, але разом з тим він сповнений сексистських стереотипів: «Житлова криза, дефіцит вільної площі. Вулиці мають бути розчищені для молодих, наділених красномовством людей. Для суб’єктів прийняття рішень. Для чоловіків. Для двигунів прогресу та гарантів економічного зростання» (Берг, 2018, с. 65). У цьому разі драматург висвітлює такі суспільні проблеми, як чоловічий шовінізм, експлуатація жінок, насилля.

Жінки шоковані новиною й навіть не можуть осягнути масштабів катастрофи: «Тисячі старіючих жінок по всьому місту... Сьогодні... За рішенням уряду? — Тисячі? Яка наївність! Мова йде про захід всесвітнього масштабу...» (Берг, 2018, с. 65). Образ підземного світу алегорично уособлює собою смерть та забуття у суспільстві, на які приречені жінки віком за п’ятдесят.

Американська феміністка Барбара Макдональд, що досліджує теми віку, старіння та ейджизму в праці «Подивись мені в очі» (“Look Me in the Eye”), яку вона написала, спираючись у тому числі й на власний досвід старіння, стверджує: «Ейджизм позбавляє всіх жінок сили та віри в себе не лише шляхом відокремлення молодих від старих, але й тим, що молодіжний поріг для жінок постійно знижується, вселяючи у жінок страх перед віком все раніше і раніше життя. Єдиний спосіб викоринити цей страх — це усунути стигму віку» (Macdonald, 1991, с. 10). Дослідниця вважає ейджизм «частиною повітря, яким ми всі дихаємо з моменту народження», і наголошує, що «жінки несуть тягар цього тавра» (Ibid.). Досвід старіння Макдональд характеризує як примусове відчуження від активного життя у всіх сферах і порівнює це з катастрофою всесвітнього масштабу, що спіткала все її покоління й з якою воно не змогло впоратись. Дослідниця описує досвід стигматизації та стереотипізації щодо жінок її віку привселюдно: у крамницях, пабах і просто неба. Такий самий жіночий досвід зібрано та наглядно продемонстровано у драмі «Жінки чекають».

Події, покладені в основу твору, зображують, на перший погляд, суто приватні пережи-

вання та моменти з життя геронтогрупи, проте в оповіді з допомогою образу Чоловіка чітко простежуємо колективне, соціальне ставлення до літніх жінок. Крізь призму особистої екзистенції проступають проблеми загальносвіттового масштабу.

Включення у приватні розмови жінок зневажливих, сповнених ненависті й огиди реплік Чоловіка, унаочнює те, з чим їм доводиться стикатися після досягнення певного віку. Драма «Дами чекають» становить вербальну форму ейджистського ставлення суспільства до жінок певного віку та самостереотипізації, казуальні зв’язки яких пов’язуємо безпосередньо з соціальним поведінням оточуючих жіночої та протилежної статі. Це проілюстровано у діалогах, під час яких дійові особи не тільки обмінюються гірким досвідом, але й саркастичними, колючими зауваженнями одна до одної.

Мовної репрезентації в драмі набувають образи тіла. Літні жіночі тіла наділяються яскравими епітетами („Die Falten Krater“ кратери зморшок, „die Eierstöcke leer“ пустоти в яєчниках, „die Haut war welk am Knochen“ зів’яла шкіра на кістках, „die Haare sind dünn“ волосся тонке, „wir sind ein Graus“ ми — жах) (Berg, 2013, с. 228), які демонструють незворотні процеси старіння. Тілесна симптоматика в художній площині розкривається подекуди відверто та брутално, з показом несприятливого суспільного клімату, що оточує жінок в їх повсякденні.

Утім, жінка-драматург пропонує механізми ремодельовання ейджистської свідомості. Вона ставить перед читачем / глядачем запитання: чому в деяких жінок віком від 50 років і старше виникає відчуття, що їх більше не помічають? Невже диктатура краси справді така нещадна? Чому після певного віку ти мусиш все більше виправдовуватися за своє існування? С. Берг розповідає про світ жінок передпенсійного віку та навіязаної краси зі злим, гротескним гумором.

Фінал драми також демонструє позицію жінок, які не згодні смиренно прийняти забуття чи ейджистсько-сексистську дискримінацію. Вони, сповнені гніву та образи на чоловіків загалом, роздирають Чоловіка як уособлення всього пережитого негативу, спричиненого ставленням представників чоловічої статі. Тепер вони вільні: «Чоловіки — це ненависть та постійні прискіпування... Можливо, ми збудуємо новий світ та будемо жити за своїми законами... Ми влада — ми життя. Ми тут самі. Ми — жінки — вінець творіння» (Берг, 2018, с. 68). Як маніфест перемоги жіноцтва зі стелі звішується труп Чоловіка.

«Дами чекають» вважається однією з найцікавіших на сьогодні п’єс С. Берг, оскільки пись-

менниця аж до самого до фіналу тримає інтригу. Крім того, цей твір дає змогу подивитися на звичні проблеми під новим кутом зору. У цьому виявляється і потужна сила впливу літератури та театру, адже за У. Крібернегг та Р. Маєрхофер: «Репрезентації визначають, як ми розуміємо вік і старіння, і впливають на те, як ми сприймаємо інших і означаємо себе протягом усього життя» (Kribernegg U., Maierhofer R., 2013, с. 9).

Висновки. У дослідженні вперше проаналізовано німецькомовну драму Сибіллі Берг «Дами чекають», виявлено мовні репрезентації ознак ейджистсько-сексистської дискримінації і самостереотипізації дійових осіб. Проаналізовано мовні репрезентації тілесних образів старіння, що акцентують увагу на фізичному занепаді. Висвітлено потенційні стратегії мінімізації дискримінаційних практик, можливості ремоделювання дискримінаційних стереотипів щодо літнього віку та привабливості під час та після «входження у старіння» вербальними й невербальними засобами.

Висвітлено такі прояви дискримінаційних практик, як ейджизм, самостереотипізація, мізогінія, сексизм. Визначено невербальні засоби, застосовані авторкою, для ремоделювання ейджистської свідомості: музичний супровід,

декорації на сцені, що створюють певну атмосферу і передають глядачу емоційний імпульс.

Розглянуто поняття толерантності та терпимості, якими оперує літературознавча геронтологія. Відрефлексовано межі репрезентації толерантності у тексті «Дами чекають», з'ясовано, що авторка не толерує такі явища, як ейджизм та жінконенависництво.

Осмислено сучасні театральні тенденції і роль драми як засобу транслявання суспільних ідей, зокрема у питаннях ставлення до старіння, літнього віку. Це є важливим для розуміння сучасних проблем німецькомовної ідентичності.

У цій статті ми поглибили та розширили тему дослідження, започаткованого у розвідці «Антиутопія Констанц Денніг „Extasy Rave“: репрезентації старості», провели паралелі на ідейному та семантичному рівнях між творами „Extasy Rave“ та «Дами чекають», висвітлили спільні складові — ейджистську та феміністичну.

Наступним кроком у розробці теми літнього віку й старіння у німецькомовній літературі є вивчення екранізованого роману «Любов» („Die Liebe“ (2012)) Міхаеля Ханеке в рамках літературознавчої геронтології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берг С. А дамы все еще ждут. *ШАГ 5: Новая немецкоязычная драматургия*. Санкт-Петербург: Гёте-Институт, 2018. С. 19–70.
2. Гайдаш А. В. Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика: монографія. Дніпро: Акцент ПП, 2019. 416 с.
3. Гайдаш А. В. До питання дефініції літературознавчої геронтології. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. Київ, 2019. № 13. С. 18–23.
4. Гайдаш А. В., Кадубовська С. С. Антиутопія Констанц Денніг «Extasy Rave»: репрезентації старості. *Studia Philologica*. Київ, 2020. № 15. С. 70–77.
5. Жданова І. А. Молодь і толерантність у сучасній Україні (національно-етнічний аспект). *Агора. Перспективи соціального розвитку регіонів*. URL: <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/Agora07.pdf> (дата звернення: 15.09.2021).
6. Леман Х-Т. Постдраматический театр. ABCdesign, 2013. 312 с.
7. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Радишова С. С. Художня література як мистецтво виховання і формування людини. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2016. № 1 (70). С. 145–155. URL: <http://oaji.net/articles/2017/690-1486219436.pdf> (дата звернення: 15.09.2021).
9. Садохин А. П., Грушевицкая Т. Д. Культурология. Теория культуры. ЮНИТИ — ДАНА, 2004.
10. Сищик А. С. Поняття «толерантність» в науковій літературі. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2013. № 5 (58). С. 165–173. URL: <http://oaji.net/articles/2014/690-1396431499.pdf> (дата звернення: 09.09.2021).
11. Словник гендерних термінів. URL: <http://a-z-gender.net/ua/ejdzhizm.html> (дата звернення: 20.02.2021).
12. Словник гендерних термінів. URL: <http://a-z-gender.net/ua/mizoginiya.html> (дата звернення: 08.09.2021).
13. Berg Sibille. Die Damen warten. Rowohlt E-Book, 2013.
14. Das zeitgenössische deutschsprachige drama. Goethe-Institut. URL: <https://www.goethe.de/ins/sk/de/kul/mag/20935913.html> (September 10, 2021).

15. Goethe-Institut. URL: <https://www.goethe.de/ins/sk/de/kul/mag/209359128.09.2021> (Zugriffsdatum: 10.09.2021).
16. Hepworth M. *Stories of Ageing*. Buckingham: Open UP, 2000.
17. Kribernegg Ulla, & Maierhofer Roberta. *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict? Aging Studies*. 2013. № 3.

REFERENCES

1. Berg, S. (2018). A damy vsie yeshche zhdut [Ladies are Waiting] In: *ShAG 5: Novaia nemetskoyazychnaia dramaturgiia*, (pp. 19–70), St. Petersburg: Goethe-Institut [in Russian].
2. Berg, Sibille (2013). *Die Damen warten*. Rowohlt E-Book [in German].
3. Das zeitgenössische deutschsprachige drama. *Goethe-Institut* [in German]. <https://www.goethe.de/ins/sk/de/kul/mag/20935913.html>
4. Eidyzm [Ageism]. *Slovník hendernykh terminiv* [Dictionary of Gender terms]. [in Ukrainian]. <http://a-z-gender.net/ua/wp-content/uploads/2018/05/Slovník-gendernyh-terminiv.pdf>
5. Gaidash, A. V. (2019). Dyskurs starinnia u dramaturhii SShA: problemne pole, semantyka, poetyka [Discourse of aging in the US drama: problem field, semantics, poetics]. *Aktsent PP* [in Ukrainian].
6. Gaidash, A. V. (2019). Do pytannia definitsii literaturoznavchoi herontologii [Literary Gerontology: definition, history, concepts]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii. Filolohichni nauky*, 13 [in Ukrainian].
7. Gaidash, A. V., & Kadubovska, S. S. (2020). Antyutopiia Konstans Dennih «Extasy Rave»: reprezentatsii starosti [Konstanz Dennig's Anti-Utopia «Extasy Rave»: Representations of Old Age]. *Kyiv, Studia Philologica*, 15, 70–77 [in Ukrainian].
8. Goethe-Institut. [in Slovak]. <https://www.goethe.de/ins/sk/de/kul/mag/209359128.09.2021>
9. Hepworth, M. (2000). *Stories of Ageing*. Buckingham: Open UP [in English].
10. Kribernegg, Ulla, & Maierhofer, Roberta. (2013). *The Ages of Life. Living and Aging in Conflict? Aging Studies*, 3 [in English].
11. Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskiy teatr* [Post-dramatic Theater]. ABCdesign [in Russian].
12. Mizohiniia [Misogyny]. *Slovník hendernykh terminiv* [Dictionary of Gender Terms]. [in Ukrainian]. <http://a-z-gender.net/ua/mizoginiya.html>
13. Pavi, P. (1991). *Slovar teatra* [Theater Dictionary]. M.: Progress [in Russian].
14. Radyshova, S. S. (2016). Khudozhnia literatura yak mystetstvo vykhovannia i formuvannia liudyny [Fiction as the Art of Education and Human Development]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1(70), 145–155 [in Ukrainian]. <http://oaji.net/articles/2017/690-1486219436.pdf>
15. Sadokhin, A. P. & Grushevitskaya, T. D. (2004). *Kulturologiya. Teoriia kultury* [Culturology. Cultural theory]. YuNITI — DANA [in Russian].
16. Syshchuk, A. S. (2013). Poniattia tolerantnist v naukovi literaturi [The Concept of Tolerance in the Scientific Literature]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 5(58), 165–173 [in Ukrainian]. <http://oaji.net/articles/2014/690-1396431499.pdf>
17. Zhdanova, I. A. (2008). Molod i tolerantnist u suchasni Ukraini (natsionalno-etnichnyy aspekt) [Youth and Tolerance in Modern Ukraine (national-ethnic aspect)]. *Ahora. Perspektyvy sotsialnoho rozvytku rehioniv*. [in Ukrainian]. <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/Agora07.pdf>

Svitlana Kadubovska,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)
 ORCID ID 0000-0001-6232-2580
 e-mail: s.kadubovska@kubg.edu.ua

«SIE WERDEN NUR ENTSORGT!»: GENDER OPTIONS OF AGING IN SIBILLE BERG'S PLAY «LADIES ARE WAITING»

This work continues the initiative launched in the study «Anti-Utopia in Constanze Dennig's «Extasy Rave»: Representations of old age.» In the light of literary gerontology, the article analyses

the manifestations of stereotyping of characters of pre-retirement age, aging processes, manifestations of ageism and misogyny with political coloration and problematic and semantic aspects of corporeality and tolerance in Sibylle Berg's play «Ladies Are Waiting» (2012). The sarcastic dialogues presented in the play demonstrate the stereotypical thought patterns inherent in modern society regarding the social roles of older women. They portray aging as a physical and moral decline and a burden on society. Discriminatory practices against women over the age of 50 are not only verbal but also physical (forced relocation to the dungeons), which echoes through Constanze Dennig's drama. Age discourse is manifested through the coverage of aspects of corporeality with a misogynistic and sexist coloration. In the images of the female geronto group, Sibille Berg exposes the stigma of late maturity in negative stereotypes associated with female attractiveness, aging, gender. Attention is also paid to the current trends of German-language theatre, which plays an important role in covering social issues such as ageism, stereotyping, misogyny. The analysis of theatrical productions and challenges, realised by the author herself, allows to attribute her work to the post-dramatic theater, which, according to Lehmann, is aimed at maintaining the internal unity of society. Conclusions are made about the possibilities of the author's restructuring of discriminatory stereotypes of aging and prejudice against women. In the final act of the work, Sibylle Berg reveals the unexpectedly negative consequences that ageism and self-stereotyping can lead to in the aging process, which threaten to maintain the moral and ethical qualities of modern German society, which focuses on tolerance in its political and cultural directions.

Key words: *aging, old age, ageism, misogyny, Sibylle Berg; «Ladies are Waiting»; tolerance, corporeality, literary gerontology.*

Стаття надійшла до редакції 15.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Iryna Kachur,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-4110-5629

e-mail: i.kachur@kubg.edu.ua

AFTER THE APOCALYPSE: THE REPRESENTATIONS OF INTOLERANCE IN MCCARTHY'S "THE ROAD"

The representation of tolerance and intolerance in McCarthy's novel "The Road" is studied in the article. The notion of tolerance has been of great interest for philosophers and writers, who aim to reveal true human nature and get to the depth of human soul. Even nowadays, this concept attracts attention of politics, authors and just ordinary people as the way to reach understanding and acceptance in the fast developing world. Philosophers consider tolerance as an inseparable part of a personality believing that people are naturally patient towards other human beings and try to treat them with respect, acknowledging their individuality. In fiction, this notion has been investigated as opposed to intolerance that can take various forms such as moral or physical oppression, unacceptance of people's individuality, prohibition of free expression of opinions etc., which can come from the government or the society. On the contrary, tolerance is seen as acceptance of a divergence of opinions, lifestyles or else and can be mostly encountered in children's literature. Cormac McCarthy, a well-known American writer, whose works make readers think about the essential questions of human existence, in the post-apocalyptic novel "The Road" examines the relationships of the main characters (the father and his son) with each other and the strangers they meet on their way. McCarthy explores whether in the almost completely destroyed world, where everyone is forced to fight for existence, there is still room for kindness and humanity. Meeting other characters, the protagonists do not always remain tolerant and understanding because the survival of their group (the family) depends on their choices. In McCarthy's text, a character is tolerant until it does not hurt his or her own interests.

Key words: tolerance, intolerance, Cormac McCarthy, American literature, post-apocalyptic novel, existentialism.

In the society, life greatly depends on interaction with other people. Communication plays a key role in achieving individual goals and fostering progress of the whole civilization. Despite the fact that humans are not the same, as they differ in their appearance, age, education, and way of thinking they learn to coexist tolerating other people's individuality. In the modern world, the notion of tolerance acquires a new meaning in the context of tolerating not only what people say but also how they look and what they do. Thus, there should not be any prejudice concerning sex, nationality, profession, lifestyle, and so on. Living with other people involves accepting them who they are. The issues of human communication and borders of toleration were and still are of great interest for philosophers and writers. They perceive them as a cornerstone of personal wellbeing and a necessary condition of peaceful life. Thus, nowadays, in the times of global changes such as natural disasters, world pandemic, economic crises, and endless conflicts it is so important for the humanity to reach understanding and

be tolerant to each other, which makes the study quite urgent.

In the light of the reflections on the nature of tolerance this study **aims** to reveal and analyse the representations of in/tolerance in McCarthy's novel *The Road*. The **tasks** are: 1) to define the term "tolerance" from the point of view of existentialist philosophy (we strongly believe that McCarthy's texts are deeply existential); 2) to explore the depiction of tolerance and intolerance in fiction; 3) to analyse the novel *The Road* and reveal the way in/tolerance is represented in it.

The term "tolerance" comes from the Latin word "tolerable" and is viewed in philosophy as endurance of what we dislike or what we disagree with. In short, it is forbearance without interference (Witenberg, 2019, p. 2). In existentialism, the notion acquires slightly different meaning. Philosophers consider tolerance as the principle of preservation of the human race (K. Jaspers), the internal regulator of an individual's attitude to other people (J. P. Sartre), a means of overcoming alienation (A. Camus) (Глинська & Склярів,

2019, с. 44). Exploring the religious and existential dimensions of this phenomenon Marcel concludes that tolerance is intrinsically immanent to human beings (Marcel, 1976). In his work *On Liberty*, Mill defines tolerance not only as the reason of existence of freedom but also as the perquisite of individuality. Tolerance secures individual's liberty from state interference in his or her private life and ensures diversity of the world (Mill, 1859; Сулятицька, 2011, с. 37).

From the ontological point of view, tolerance is an inseparable part of an individual that is closely connected to the existence, and it is also the main condition of coexistence with others (Глинська & Склярів, 2019, с. 44). Hence, tolerance helps to overcome strangeness of another person and the world as a whole. It is a form of transcendence which assists to establish the connection with the world. Tolerance includes freedom of thought and free expression of feelings. Therefore, everybody who follows this principle has the right to individuality. Moreover, the very essence of tolerance lies in freedom of existence of an individual who strives to find answers to the key existential issues (freedom, fear, death, absurdity of life etc.) Thus, it is possible to assume that tolerance is based on a free choice of an individual to treat another person as an equal despite a divergence of opinions, values and lifestyles on condition that it does not bring any harm to another person's health and liberty (Баева, 2009, с. 17–18).

In fiction, a number of works have been dedicated to the questions of tolerance and narrow-mindedness, as the borders between the two are not always quite distinct. The themes of intolerance, which include the situations of exile or ostracism, can be traced in *The Man Who Laughs* (1869) and *Les Misérables* (1862) by V. Hugo. In these novels, the main characters are outcasts because they differ in either moral values or appearance; therefore, they have to assert their right to exist. In his play *The Blind* (1890), M. Maeterlinck locates handicapped characters not accepted by their community on an island. Being excluded from the society, they gradually lose their way and die in the complete darkness of indifference and incomprehension. There are the texts representing governmental or regime intolerance, for example the trilogy *The Hunger Games* (2008–2010) by S. Collins where protagonists have to fight against the state in order to gain freedom and prove that their lives matter. Another relevant piece of fiction is I. Bahrianyi's *The Garden of Gethsemane* (1950) with the main character exiled from his homeland and thrown into prison where his whole existence is questioned. Consequently, he either could fight to the death or lose his identity. The themes

of tolerance can be largely observed in fairy tales which are designed to edify in young generation the best human qualities. In *Pollyanna* (1913) by E. Porter, for example, the main character follows the principle of seeing only good in any event that happens with her and treats everyone with respect, tolerating even their unpleasant behaviour. The inference is: only having acknowledged other people's individuality and freedom you may expect them to accept yours. The same issues can be seen in O. Henry's short stories *The Gift of the Magi* (1905) or *The Last Leaf* (1907) in which characters show sympathy and tolerance to other people's feelings and opinions.

The modern American writer Cormac McCarthy questions the limits of tolerance in his works, a few of which have been already filmed. His post-apocalyptic novel *The Road*, awarded the 2007 Pulitzer Prize for Fiction, narrates about an on-foot journey of a father and his son (who stand for the multiple protagonists) across America (in some distant future). The journey can be considered as a metaphor for the American historical experience, which is based on the belief in finding a dreamland, a place of big opportunities and infinite happiness. However, in the novel McCarthy refutes the notion of America as the land selected by God to be a paradise where everything can be achieved without toil (O'Sullivan, 2014, p. 225–226), describing it as a vast barren terrain covered with ash: "Everything paling away into the murk. The soft ash blowing in loose swirls over the blacktop" (McCarthy, 2006, p. 5). Although the world has lost its old form, the protagonists keep going, adhering to the road; they are moving towards the seaside in hope not only to escape from cold and find new sources of food but also to discover a place in which they would not be afraid for their future. Since the world is destroyed and no living species are left except humans, people are forced to fight for food supplies. This new reality unleashes cannibalism, slavery and prostitution. Thus, to stay alive the father and his son have to avoid any contacts with other people.

In such a harsh world, it is quite difficult for the protagonists to remain humane and tolerant, especially for the father. He belongs to the lost generation, to those people who grew up in the world of comfort and prosperity. He is rational and understands that to satisfy their needs people may do horrible things. However, his son is different, being born after the catastrophe and seeing nothing but a grey barren terrain, he still trusts people and tries to understand them. Therefore, when the man and the boy meet an old skinny man in shabby clothes, the boy persuades his father to share their food with him, they accept

old man's decision not to tell his name: "*I don't want anybody talking about me... I mean you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me*" (McCarthy, 2006, p. 125). It can be considered as an example of collective tolerance, when a group of people, in our case the family, shows endurance to another human being. In contrast to the individual tolerance, the collective one can be achieved only if two or more people agree to abide by something. So, when the social order with all its values has collapsed because of unknown catastrophe, the family remains the only social institution, which is still based on ethical principles of cooperation and toleration. Thus, adopting the rule not to eat people: "*We would ever eat anybody, would we? No. Of course not*" (McCarthy, 2006, p. 92), the father and his son try to re-establish the former moral values and save what is left from the past civilisation. Their road is foremost the way to understanding themselves and the world around. The father is a guide for his son, who attempts to facilitate the boy's adaptation and socialization. He teaches him the difference between good and evil gradually laying the foundation of a new society (Нарачевська, 2013, с. 304). The society in which kindness and humanity are valued and people are tolerant to each other.

Individual tolerance as a patient attitude of one person to others can be observed on the example of the boy's meeting with an armed man, who notices the boy's despair caused by his father's death and accepts his individuality and eccentricity: "*You're kind of weirded out, aren't you?... Yeah... That's okay*" (McCarthy, 2006, p. 207). Not everyone can remain sane on the road, where cruelty and death are common things, where people hopelessly move to the south: "*Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland*" (McCarthy, 2006, p. 21). But even if the world looks like hell there are still things that keep people living. Therefore, the main characters try to be tolerant to other human beings and finally they find those ones who are forbearing to them.

In the post-apocalyptic world, where cruelty and primitive instincts reign it is not easy to be always tolerant; and the borders between tolerance and intolerance are unsteady. Sometimes to survive characters put their interests above others. When protagonists' belongings are stolen, they follow and find the thief. Despite the boy's protest the father deprives the man of everything as he commits with them: "*Get away from the cart... Take your clothes off*" (McCarthy, 2006, p. 187). Meeting with other people on the road almost always means death, so the father has to be constantly on guard to stay on the safe side and protect his only child. That

is why when the family encounters a member of a gang in the woods, the man does everything to save his son's life: "*You think I won't kill you but you're wrong*" (McCarthy, 2006, p. 48). Here is the moral dilemma since killing does not agree with what the family believes in, with their ethics. For this reason, the father prefers to resolve the conflict peacefully: "*But what I'd rather do is take you up this road a mile or so and then turn you loose*" (McCarthy, 2006, p. 48). However, the gangster refuses to change his opinion, and the confrontation results in his sudden death. Thus, tolerance works only in the situations where it brings no harm to other people. The father has to care about his son, so he just cannot allow the thief to escape safely otherwise they would starve and eventually die. In case of confronting the gang the man's and his son's lives are at stake, so prompt actions must be taken even if it means a murder.

Thus, in the novel *The Road* McCarthy observes the notion of tolerance from a quite interesting perspective. The world deprived of all the benefits of the lost civilisation and even moral principles seems to be hard on everyone who manages to survive. This unpleasant environment uncovers all human flaws, which are not so obvious in normal circumstances. Thus, tolerance here is not only the way to socialise but also the ability to adapt to the existing way of life preserving one's individuality. Moreover, forbearance helps to overcome strangeness and absurdity of the world and remain humane and understanding. Probably, it is one of the human qualities, due to which the main characters continue their journey despite all the hardships and stick together notwithstanding their dissimilar perception of the world.

In conclusion, the study reveals that in existentialism tolerance means accepting a person's individuality and acknowledging divergence of opinions, lifestyles, and the like as long as it brings no harm to other human beings. The limits of tolerance tackled by numerous literary works aim to encompass the nature of humanity. Writers pay special attention to the problem of intolerance that may lead to oppression, exile, humiliation and ostracism from a government or society. As life in a multicultural world requires endurance to those things (opinions, clothes, tastes, beliefs, etc.) we may disagree with because of our prejudice or values. On the example of the post-apocalyptic novel *The Road* written by the outstanding American author Cormac McCarthy the borderline of in/tolerance is envisioned in the distant future. The main characters treat the strangers they meet differently depending on the circumstances but they always try to accept their opinion and the right to freedom unless it harms their own interests.

Here the family is the embodiment of collective tolerance in the form of responsibility about protagonists' lives (existence of their group) as well as of those people they encounter on their way. While individual tolerance is based on a person's

own will to accept uniqueness of another human being or the rules set by the society. Thus, McCarthy argues that tolerance is the virtue that should be nurtured, as only when we accept other people's individuality we may expect them to accept ours.

REFERENCES

1. Baeva, L. V. (2009). *Tolerantnost: ideia, obrazy, personalii*. Monografii. Astrakhan: Izdatelskii dom «Astrakhanskii universitet», 227 p. [in Russian].
2. Hlynska, L., & Skliarov, R. (2019). Fenomen tolerantnosti v sotsialno-filosofskykh interpretatsiakh. *Sotsiologichni studii*, 2 (15), 42–47 [in Ukrainian].
3. Marcel, G. (1976). *Being and Having: An Existentialist Diary*. Trans. K. Farrer, Peter Smith Publishers [in English].
4. McCarthy, C. (2006). *The Road*. M-71, Ltd. [in English].
5. Mill, J. S. (1859). *On Liberty*. J. W. Parker and Son [in English].
6. Nahachevska, O. (2013). Postapokaliptychnyi roman SShA na mezhi 20 ta 21 stolit (Pol Oster «V kraini ostannikh rechei» (1987), Kormak Makkarti «Doroha» (2006)). *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 27, 298–305 [in Ukrainian].
7. O'Sullivan, O. (2014). *Cormac McCarthy's Cold Pastoral: The Overturning of a National Allegory*. PhD diss., University of Sussex [in English].
8. Suliatytska, T. (2011). Fenomen tolerantnosti v istorychnomu dyskursi. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu im. Yu. Fedkovycha, Filosofiia*, Vyp. 539–540, pp. 35–39 [in Ukrainian].
9. Witenberg, R. T. (2019). *The Psychology of Tolerance: Conception and Development*. Springer [in English].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баева Л. В. Толерантність: ідея, образи, персоналії: монографія. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2009. 229 с.
2. Глинська Л., Склярів Р. Феномен толерантності в соціально-філософських інтерпретаціях. *Соціологічні студії*. 2019. № 2 (15). С. 42–47.
3. Нагачевська О. Постапокаліптичний роман США на межі XX та XXI століть (Пол Остер «В країні останніх речей» (1987), Кормак Маккарті «Дорога» (2006)). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2013. № 27. С. 298–305.
4. Сулятицька Т. Феномен толерантності в історичному дискурсі. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. Чернівці: Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. Вип. 539–540. С. 35–38.
5. O'Sullivan O. Cormac McCarthy's Cold Pastoral: The Overturning of a National Allegory. PhD diss., University of Sussex, 2014.
6. Marcel G. Being and Having: An Existentialist Diary. Trans. K. Farrer. Peter Smith Publishers, 1976.
7. McCarthy C. The Road. M-71, Ltd, 2006.
8. Mill J. S. On Liberty. J. W. Parker and Son, 1859.
9. Witenberg R. T. The Psychology of Tolerance: Conception and Development. Springer, 2019.

Качур Ірина,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-4110-5629

e-mail: i.kachur@kubg.edu.ua

ПІСЛЯ АПОКАЛІПСИСУ: ЗОБРАЖЕННЯ НЕ/ТОЛЕРАНТНОСТІ В РОМАНІ «ДОРОГА» КОРМАКА МАККАРТІ

У статті досліджується художнє втілення толерантності та нетолерантності у романі К. Маккарті «Дорога». Феномен толерантності цікавив і продовжує цікавити філософів

та письменників, які ставлять собі за мету розкрити справжню природу людської особистості й проникнути в глибини людської душі. Навіть тепер цей концепт привертає увагу політиків, майстрів слова та звичайних людей як спосіб досягти порозуміння й визнання у світі, що стрімко розвивається. Філософи розглядають толерантність як невід'ємну частину особистості й вважають, що людина за своєю природою толерантна до інших, визнає право кожного на повагу та індивідуальність. У художній літературі це поняття висвітлюється у тісному зв'язку з нетерпимістю, яка може набувати різних форм, таких як моральний чи фізичний гніт, неприйняття людської індивідуальності, заборона вільно висловлювати свою думку тощо, що може бути спровоковано урядом або суспільством. На противагу нетолерантності толерантність частіше трапляється в дитячій літературі й зображається як терпиме ставлення до поглядів, способу життя інших людей. Кормак Маккарті, відомий американський письменник, твори якого змушують читачів замислитися над важливими питаннями людського існування, у постапокаліптичному романі «Дорога» досліджує ставлення головних героїв (батька та сина) одне до одного й до інших персонажів. Письменник прагне з'ясувати, чи ще є місце для доброти та людяності в майже повністю зруйнованому світі, де кожен змушений боротися за своє власне існування. Протагоністи не завжди є толерантними та із розумінням ставляться до тих, кого зустрічають на своєму шляху, оскільки виживання їхньої групи (сім'ї) залежить від їхнього вибору. Таким чином, людина проявляє толерантність до інших, поки це не шкодить її власним інтересам.

Ключові слова: толерантність, нетерпимість, Кормак Маккарті, американська література, постапокаліптичний роман, екзистенціалізм.

Стаття надійшла до редакції 27.09.21.

Прийнято до друку 21.10.21.

Левицька Оксана,

Українська академія друкарства (Львів, Україна);
Національний університет «Львівська політехніка» (Львів, Україна)

ORCID ID 0000-0002-5033-4661
e-mail: oksana_levytska@ukr.net

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ У БІОГРАФІЧНИХ РОМАНАХ ПРО ХУДОЖНИКІВ (НА МАТЕРІАЛІ БІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ В. ДОМОНТОВИЧА ПРО ВІНСЕНТА ВАН ГОГА ТА РАЛЬФА ДУТЛІ ПРО ХАЙМА СУТІНА)

Стаття присвячена дослідженню особливостей інтермедіальних зв'язків у біографічних творах про художників. На матеріалі романізованої біографії В. Домонтовича «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» та роману Ральфа Дутлі «Остання подорож Сутіна» ("Soutines letzte Fahrt") проаналізовано міжмистецьку взаємодію літератури й малярства; розглянуто, як відбувається переклад з мови візуального мистецтва на мову літературного твору, як позначається творчий спадок митця й особливості його художньої техніки на поетиці біографічного роману. Застосовуючи методологію інтермедіального аналізу, досліджено оприявленість мистецтва в романах про художників на різних рівнях — композиційному, поетикальному, мовностилістичному. Проаналізовано взаємодію словесного та образотворчого мистецтва на рівні тематизації, конструювання образу митця й опису творчого процесу. Розглянуто інтермедіальність біографічних романів про Вінсента ван Гога та Хайма Сутіна через перенесення ознак твору образотворчого мистецтва у мистецтво словесне, залучення основних чинників творення образу в малярстві, як-от колір, лінія, композиція тощо. Відштовхуючись від мистецьких практик авангардного мистецтва, у якому творили художники, звернено увагу на виявлення поетикальних засад мистецьких течій у стилістиці літературного твору, зокрема натуралістської й імпресіоністської в художній біографії ван Гога й експресіоністської та сюрреалістської в романі про Сутіна. Опрацьовано значення живописної цитати в біографістиці митця. Важливу роль у біографічних романах про художників відведено художній деталі та екфразису. Твори про художників дають багатий матеріал для дослідницьких пошуків на предмет діалогу літератури й образотворчого мистецтва не лише для літературознавців, а й для мистецтвознавців.

Ключові слова: інтермедіальність, роман про митця, біографічний роман про художника, кольороназва, екфразис, живописна цитата, ван Гог, Хайм Сутін.

Романи про митців в усьому їхньому жанровому розмаїтті та романи-біографії зокрема на сьогодні є малодослідженим явищем у науковому літературознавстві. Сучасні інтермедіальні студії літературних творів дають новий поштовх для вивчення феномену цього жанру загалом і релевантний інструментарій для аналізу кожного окремого твору біографічних художніх романів про митців. Витоки теоретичних досліджень останніх відсилають до праць, створених століття тому, зокрема в німецькому літературознавстві. Проте тогочасна дослідницька методологія мала значно обмеженіший інструментарій аналізу й центральними ставила питання тематизації твору літератури.

Здебільшого науковці, що предметно вивчають роман про митця, вивчають твори небіографічного характеру, а разом із ними рома-

ни-біографії. У таких дослідженнях насамперед акцентують на врахуванні взаємодії літератури й інших мистецтв у жанровому, тематичному, композиційному, образному та мовностилістичному аспектах [1; 2; 6; 7; 10]. Дослідниця інтермедіальності Ірина Раєвські говорить про медіальну транспозицію, за якої оригінальний твір мистецтва є джерелом для нового медіапродукту, що створюється через переклад з одного медіа на інший [15].

Сьогодні ж романи про митця у своєму аналізі потребують залучення інтермедіальних стратегій, вироблення нових методологічних засад аналізу, потребу цілісного й комплексного дослідження корпусу творів. У цьому питанні також найбільш ґрунтовні напрацювання має німецьке літературознавство. Здебільшого дослідники розглядають це літературне явище

ширше — як роман про митця, беручи до уваги творців різних видів мистецтв [9; 11]. В українському літературознавстві інтермедіальний діалог музики та літератури в романі-біографії композитора вивчає Світлана Маценка в монографії «Партитура роману» [8]. Розділ третій цієї наукової праці присвячений біографіям видатних композиторів — Ріхарду Вагнеру, Джузеппе Верді, Вольфгангу Амадею Моцарту, Францу Шуберту, Кларі Шуман та іншим музикантам в німецькомовному романі ХХ ст. Грунтовні дослідження про художні біографії митців на матеріалі української літератури наявні у працях Лесі Генералюк, яка пропонує теоретичне осмислення проблеми взаємодії літератури і мистецтва на прикладі Тараса Шевченка [2]; та Наталії Мочернюк, дослідження якої присвячене творчості письменників-художників, зокрема автобіографічним творам [10].

Природно, що жанр біографії художників передбачає інтермедіальність у самому процесі написання, письменникові потрібно бути в оточенні візуальних творів, відчитувати малярські роботи, перекодувати образи живописних робіт мовою літератури, тобто створити словесний твір, який міститиме інформацію про роботи художників, відсилатиме до широкого контексту візуального мистецтва персонажа-художника, його оточення тощо. В обох аналізованих творах письменники використовують широку палітру інтермедіальних стратегій для письма, у різний спосіб — через екфразиси, живописні цитати, колористику, описи акту творення тощо оприявнюють мистецькі артефакти.

Мета статті — розглянути інтермедіальні стратегії в біографічних романах про художників. Для аналізу вибрано два романи з різних епох та літератур, написаних про митців, які належать до різних мистецьких практик, проте знакових для історії живопису: біографічний роман про постімпресіоніста ван Гога українського письменника-інтелектуала В. Домонтовича та роман німецького біографіста й поета Ральфа Дутлі про останні роки життя єврейського маляра Хаїма Сутіна. У цих творах спостерігаємо виразний вплив живопису на поетику художнього тексту та наявні інтермедіальні стратегії письма.

Однією з найпоширеніших практик художньої біографістики про митців є тематизація літературного твору, в основу якого покладено конфлікт митця й суспільства. Від часу свого формування як самостійного жанру роман про митця ставив художника в позицію конфронтації із суспільством, вибудовуючи основні засади конфлікту із соціумом, наділяючи його

індивідуальними рисами нонконформістського бунту й протесту проти усталеного суспільного устрою. Створені вже у ХХ ст. біографічні романи В. Домонтовича і Р. Дутлі теж продовжують цю традицію — обидва герої-художники відсторонені від соціуму, в якому вони перебувають, їхній вигляд, спосіб життя, поведінкові моделі тощо незбагненні для тогочасного суспільства; серед селян, торговців, шахтарів, буржуа, служителів церкви та інших вони мають вигляд чужинців, недолугих невдах, які не здатні адаптуватися в умовах реального життя.

Використовуючи цитати з живопису художників, письменники уводять широке соціальне тло обох митців. «Спантеличені селяни бачать вранці привида, який безшумно мчить вуличками і польовими стежками, — читаємо у Ральфа Дутлі про Сутіна, — він іде зігнувшись і робить великі кроки, немов тікає від болю. Він пробирається, тримаючись за мури будинків у Шампінні, його брудна сорочка подекуди вибилася з порваних штанів. Під пахвою в нього полотно, натягнене на дошку і закріплене кнопками, він малюватиме дерева, щоразу малюватиме дерева, а ще кількох сільських дітей» [5, 67]. Натомість кардинально іншим є сприйняття широкої палітри типажів сучасників через творчість Сутіна — Дутлі виводить розмаїтий персональний ряд з робіт маляра на папір: «Його невелика громадка непомічених ніким, служників, ображених у своїй гідності, переляканих своїм існуванням. Він малював їх, наче б вони були фараонами якимись, князями, достойниками, тільки їхні очі були сповнені суму, а у сплетених у неспокійний клубок пальцях ховалося знятковіння. Зігнуті, не вільні, і все ж випростані» [5, 196].

В. Домонтович також показує відчайдушні спроби юного ван Гога стати своїм серед селян і шахтарів та його нищівну поразку в цьому, врешті він вирізняє свого художника і серед митецького середовища, той так і залишається «самотнім на самотній дорозі» — «лише <...> химерний напис і цитриновий колір будинку засвідчують, що в домі живе не просто убога людина, звичайний злидар, але героїчний фантаст, людина маячневих мрій, ізольованого покликання й власного призначення, в жертву якому принесено не лише себе, але й весь доколишний світ» [4, 377].

Промовистою в конструюванні літературного образу художника є колористика, спроби перекладу її мовою слів. У романах про малярів кольороназви виконують вагомий роль, позаяк письменникам йдеться про експресію кольору, відтінки, напівтони, які мають неабияке значення в малярстві й Вінсента ван Гога, і Хаїма

Сутіна. В обох аналізованих творах спостерігаємо письменницьку інтерпретацію філософії кольору, спробу збагнути його символіку барви, передати кольорову гаму робіт у найтонших відтінках, наситити біографічний текст барвами, відповідними кожному з періодів митця.

Відомий дослідник кольору Мішель Пастуро одним із базових принципів свого сприйняття кольорів називає такий: «Чорний і білий є повноцінними кольорами» [12, 76]. Роздуми про ці чисті контрастні кольори наскрізно присутні в романі про Сутіна, а один із розділів названо «Білий рай». «Колір не примирює з дійсністю, — читаємо у творі, — ні, якщо Ви думаєте, що чорний і білий колір — це жорстока дійсність, а інші кольори — рай — то знайте, це не так, все абсолютно інакше. Непримиренна фарба не підкоряється жодному закону, вона сама — бунт і воскресіння матерії і плоті. Рай, мабуть, білий, кольори йому, певно, незнані. Але яким коштом це здобувається» [5, 90].

Білий колір лежить в основі творення образів-символів роману, що перманентно постають в уяві митця: офірний білий півень для єврейського свята Йом Кіпур з його дитячих спогадів; білий цап, що ввижається йому в кінці порожнього коридору лікарні; колір молока, наскрізного символу його життєвого шляху; усюдисущий білий колір лікарняної палати в Парижі; білий Доктор Бог і медсестра; біла урна біля лікарняного ліжка з білим попелом; Біла вілла, в якій малював у резиденції для художників; жінка з білим носовиком, що налякала його своїми розпачливими запитаннями про депортацію дітей та ін. Письменник вкладає в думки митця розмаїтий асоціативний ряд про білий колір: «Комір, манжети сільського дурня? Накидка церковного служки, фартух кондитера в Сере і Кані, святкова сукеночка Дівчинки, що йде до першого причастя! Його Купальниці, підібрані білі нижні спідниці, що увібрали в себе весь відблиск води і всі кольори?» [5, 100]. У романі Сутін розмірковує про цей «колір без кольору», «найбільш кольоровий з некольорових колір усього», його «неможливість» і потребу оживити: «Чистий білий колір — руйнівний, ворожий, це останнє Ніщо. А патьоки — це бунт» [5, 102]. Письменник називає білий колір на роботах Сутіна «пораним білим». У нього навіть війна має білу барву: «План вторгнення до Польщі під кодовою назвою БІЛИЙ, немов би війна — художник. У Польщі ділять майбутні трофеї разом з країною Сталіна. Там немає молока. Війна продовжує малювати, після стадії БІЛЕ починається стадія ЖОВТЕ, західний військовий похід, 10 травня 1940 року» [5, 53]. На противагу білому — чорний колір — «не-ко-

лір», що «абсорбує всі промені світла», «не-колір місяця, куди ми потрапимо» [2, 101].

Перекодовуючи візуальне у словесне, Р. Дутлі намагається найбільш точно втрапити в кольори, знайти для них відповідні назви, доповнити сталу картину ефектом дії, аби читач відчув силу експресії полотен і їх вплив на глядача. У романі названі усі поширені відтінки полотен Сутіна, центральне місце з-поміж яких належить червоній барві: «Червоний колір, нестримне свято червоного: кіновар, малиновий, багрянний, амарант, вишневий, кармін, вогняний, корал, рубін...» [5, 169]. Червоний — як колір крові й метафора самого життя, контрастна до стерильності білого раю — колір крові й «розжарено-червоних гладіолусів», яких так часто малював Сутін.

Ральф Дутлі в інтерв'ю про свій роман зауважував, що таке порівняння ґрунтується на «єврейському протиставленні чистого і нечистого», це бунт Сутіна проти заборони малювати, яку він порушив, утвердження творчості як акту самого життя, бунт проти самого Бога, бо людина і є творець, що творить з кольору крові [16].

Знаковими барвами ван Гогових робіт також насичує колористику тексту Домонтович — жовтий і блакитний стають лейтмотивами повісті «Самотній мандрівник...». Ці барви спершу яскравими контрастними краплями з'являються в розповіді про ранній період художника, допоки сам ван Гог не відкрив для себе силу фарби, а згодом поступово стають основними кольорами в біографічній оповіді. У перших розділах це «кричущий цитриновий колір» рукавичок і блакитна кімната на тлі сірих, брунатних і чорних відтінків безликого середовища, що його не можуть розбавити навіть рудаві плями корів та цвіт тюльпанів [4, 321]. А згодом чисті барви — сине безхмарне небо, жовтогарячий колір сонця, яскравий цитриновий будинок в Арлі, аж до робіт ван Гога періоду загострення хвороби, коли «фарби кричать і галюцинують», «доведені до свого найвищого напруження». «Він хоче барві повернути силу елементарного», — пише Домонтович. Ван Гог єдиний зважився «визволити барву, піднести її велич, примусити фарбу тріумфувати в своїй виключності, звільнити її від усього зайвого, щоб фарба стала також могутня, як звук органної рури. Як військовий сигнал сурми. Як поклик до бою. Як наказ Цезаря. Воління владаря» [4, 374].

Живописні цитати, художні деталі, настроєвість засвідчують виразні риси поетики постімпресіонізму, які мали вплив на біографіста: у кожен із періодів життєтворчості ван Гога

письменник вдається до відповідної естетики, формуючи у читача емоційне сприйняття тексту. Біографія художника вибудована із сотень живописних цитат малярських творів, читач упізнає їх за сюжетами, образами та художніми деталями. В. Домонтович уводить у белетризовану біографічну оповідь низку імпресіоністських замальовок, як-от упізнаваний сюжет із картиною гілки квітучого мигдалю: «Він одламує гілку з мигдалевого дерева, приносить її до хати, ставить її в склянці з водою на стіл, покритий білою скатертю. Так твориться окремих кутків, виникає ізольований світ, прекрасний у своїй виключності. На білій скатерті в широкій і низькій склянці квітуча гілка мигдалю, — чи не можна все забути й все віддати за білу ніжність квіту, за лакований блиск брунатної гілки, в якій буває весняний сік?!» [4, 375].

Для підсилення розуміння засад мистецтва імпресіоністів письменник залучає також інтертекстуальні зв'язки, серед яких центральними є листи ван Гога до брата Тео [3] та інших адресатів. Саме епістолярій маляра, в якому він словесно описував свої малярські твори, є джерелом інтермедіальних студій і демонструє автопереклад з мови візуальної на вербальну. «Тут в Арлі, — пише В. Домонтович, — він усвідомлює з усією ясністю особність свого положення серед імпресіоністів. До свого брата Тео він пише: “Я нахожу, що все, що я засвоїв в Парижі, повинно піти під три чорти, і я знов повертаюсь до того, що я перед своїм знайомством з імпресіоністами пізнав як правдиве!” Він інтенсифікує силу фарби. Він вживає різких фарб. Він зміцнює вираз. Це він, один з усіх мистців, наважується одкритими очима дивитися назустріч сонцю й фарбами малювати сонце на своїх картинах» [4, 378].

Не менш промовистою в перекодуванні полотен художників мовою словесного мистецтва є образи й лінії. У творі Р. Дутлі експресія внутрішнього стану Сутіна, драматизм ситуації, нестерпний біль суголосні олійним пейзажам художника. Письменник так описує його картини цього періоду: «...неможливо було впізнати світ на його полотнах, на цих покручених дорогах, при яких стояли, похитуючись і вигинаючись, дерева, із зображеним коричневим і синім брудом, травмами, шрамами. Тут, здається, нічого не подібне на світ, навіть на теперішній військовий світ, хіба що цей світ уже пішов на дно, востаннє здригнувшись, смикнувшись, занивши. Немов суцільна шаленіюча виразка» [5, 17]. Світ полотен Хаїма Сутіна сповнений експресії, виразних барв, деформованих образів і ліній. Ці полотна Ральф Дутлі передає з експресіоністською силою емоції, вдаючись

до експресіоністського письма, наголошуючи на виразних для художника лініях і кольорі: «Його полотна — вимучені родичі краєвидів. Фарбу кольору вулканічної лави, зелено-помаранчево-червону, він наносить в паніці та з гнівом. У переляканому ландшафті розгойдуються будинки, їхні вікна — то очі привидів. Покручені дерева — немов спрути з довгими щупальцями. Вулиці дибляться. Подекуди урвища, дороги, якими гуляє вітер, найжачені, розприскані» [5, 45].

Р. Дутлі описує краєвиди й ландшафти з робіт маляра так, ніби йдеться про живих істот, ніби уся земля «несамовитіє», «епілептично корчиться» й божеволіє від страждань. «Ті картини, які він малює в Серє, то його декорація до сцен Страшного суду. Він — Єремія, який волає, він випльовує фарбу в ландшафт. Травма струсу. У щонайтіхішому краєвиді» [5, 45–46]. Письменник описує свого персонажа в кризові моменти, із загостреною емоційністю, для передання емоційного стану використовує образи полотен маляра: «Як тільки лиш починається дія макового молочка, він розбухає, розтягується — як на тому гротескному автопортреті 1922 року, на якому нічого, крім товстезних губ, не видно, а ще страшенно деформоване вухо і неприродно розросле плече» [5, 117]. Письменник виводить в біографічній оповіді кульмінаційне переживання митця, яке супроводжує Сутіна від дитячих років і до завершення життєвої подорожі, неодноразово озвучене в спогадах та на полотнах — напружену боротьбу життя й смерті, передсмертну агонію й емоційне пережиття побаченої смерті в дитинстві. Сутін — «свідок смерті», — пише Дутлі. У нього смерть барвиста й розкішна, вирає різними кольорами, як-от: смарагдово-зелене оперення й синій полиск мертвих фазанів й індиків, туші тварин, що виблискують кольором свіжої крові. Широка палітра барв та їхніх відтінків на полотнах митця отримала свою кольороназву в художньому тексті.

Як бачимо, біографічне письмо про художників через діалогічні міжмистецькі зв'язки активно залучає твори образотворчого мистецтва до словесного письма. Обидва письменники прийшли до біографічних романів про малярів із наукової біографістики, позначеної скрупульозними дослідженнями першоджерел, епістолярію й мемуаристики митців, створених творів мистецтва й наукових публікацій про об'єкт дослідження. В обох аналізованих творах виразний діалог літератури й живопису, максимальне прагнення письменника перекласти у вербальне візуальні коди, передати на рецептивному рівні емоційне сприйняття

артефактів, наситити оповідь численними живописними цитатами й алюзіями.

Якщо в романізованій біографії про ван Гога В. Домонтович дотримується хронологічної послідовності викладу життєтворчості художника, разом із біографічною послідовністю змінюється композиція, колористика, експресія, то Ральф Дутлі влітає живописні цитати із творів Сутіна хаотично, бавлячись ними, як постмодерніст алюзіями чи цитатами, вдаючись до натяків чи відсилань до творів живопису, сплітаючи вигадку й реальність.

Обидва письменники акцентують на пошуку першооснов буття і в постімпресіоніста ван Гога, і в експресіоніста Сутіна. Ці пошуки передано

на різних рівнях твору, через побудову сюжетної канви, інтертекстуальних відсилань, екфразису, авторських коментарів тощо. Обидва твори намагаються охопити увесь життєвий шлях митця. Проте твір Домонтовича оповідає про все життя художника, а Дутлі вибудовує сюжет роману довкола останнього періоду життя Сутіна, вкраплюючи спогади з інших періодів.

У стилістиці літературних творів є виразна залежність авторського стилю від мистецького контексту малярів, а біографічні художні твори дають багатий емпіричний матеріал для вивчення діалогічних зв'язків між мистецтвами, а також можуть бути корисними для мистецтвознавчих досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бочкарева Н. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь: Пермский университет, 2000. 252 с.
2. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.
3. Гог В. ван. Письма к брату Тео. Москва: АСТ, 2018.
4. Домонтович В. Спрага музики: вибрані твори. Київ: Комора, 2017. 448 с.
5. Дутлі Р. Остання подорож Сутіна. Чернівці: Книги XXI, 2017. 272 с.
6. Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія / Т. Бовсунівська [та ін.] за ред.: Т. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
7. Гундорова Т., Сиваченко Г. Література на полі медій: зб. наук. пр. відділу теорії л-ри та компаративістики Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 633 с.
8. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.
9. Мішеніна Н. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії (на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича). *Наукові записки. Філологічні науки*. 2001. № 19. С. 65–70.
10. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної. Львів: Вид-во «Львів. політехніки», 2018. 392 с.
11. Нісевич С. Образ художника в інтерпретаційній площині поняття краси. *Султанівські читання*. 2016. № 5. С. 128–136.
12. Пастуро М. Кольори наших споминів. Київ: Ніка-Центр; Львів: Вид-во Анетти Антоненко, 2020. 232 с.
13. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посіб. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
14. Hansen-Löve, A. A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne / *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). (s. 291–360). Wien.
15. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités. Québec*. 2005. № 6. С. 43–64.
16. Ralph Dutli über seinen Roman "Soutines letzte Fahrt". URL: https://www.domradio.de/audio/ralph-dutli-ueber-seinen-roman-soutines-letzte-fahrt?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=dyn&gclid=EAIaIQobChMI5pyKqd7D7AIVloXVCh3H-wGrEAAYASAAEgLz7vD_BwE&fbclid=IwAR1VMC97hcrSowc1itLyZNR_GZdSStzEe6Zh0qYzLK-od76_6WnuvZXtPLA

REFERENCES

1. Bochkareva, N. (2000). Roman o khudozhnike kak «roman tvoreniia»: genезis i poetika [The Novel about the Artist as a "Novel of Creation": genesis and poetics]. Perm: Permskii universitet, 252 p. [in Russian].

2. Bovsunivska, T. (Ed.). (2013). Ekfrazys: verbalni obrazy mystetstva [Ekphrasis: verbal images of a masterpiece]. Monohrafiia, Kyiv VPTs «Kyivskiy universytet» [in Ukrainian].
3. Domontovych, V. (2017). Spraha muzyky [Thirst for Music]. Vybrani tvory, Kyiv: Komora, 448 p. [in Ukrainian].
4. Dutli, R. (2017). Ostannia podorozh Sutina [Soutine's Last Journey]. Chernivtsi: Knyhy XXI, 272 p. [in Ukrainian].
5. Fesenko, V. (2014). Literatura i zhyvopys: intermedialnyi dyskurs [Literature and Painting: Intermedial Discourse]. Navch. posib., Kyiv, Vyd. tsentr KNLU [in Ukrainian].
6. Generaliuk, L. (2008). Universalizm Shevchenka: vzaiemodiia literatury i mystetstva [Shevchenko's Universality: interaction of literature and art]. Kyiv, Naukova dumka, 544 p. [in Ukrainian].
7. Gogh, Vincent Willem van (2018). Pysma k bratu Teo [Vincent's Letters to Theo van Gogh]. Moscow: AST, 480 p. [in Russian].
8. Hansen-Löve, A. A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11)*, (s. 291–360), Wien [in German].
9. Matsenka, S. (2014). Partytura romanu [The Score of the Novel]. Monohrafiia, Lviv: LNU im. Ivana Franka, 528 p. [in Ukrainian].
10. Mishenina, N. (2001). Intertekstualnyi kharakter zhanru romanizovanoi biohrafii (na prykladi tekstiv Viktora Petrova-Domontovycha) [Intertextual Character of the Novelistic Biography (case of Victor Petrov-Domontovych's texts)]. *Naukovi Zapysky*, 19, 65–70 [in Ukrainian].
11. Mocherniuk, N. (2018). Poza kontekstom: Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvoiennia [Out of Context: Intermediate strategies of literary creativity of Ukrainian writers-artists of the interwar period]. Lviv: Vyd-vo «Lviv. politekhniky», 392 p. [in Ukrainian].
12. Nisevych, S. (2016). Obraz khudozhnyka v interpretatsiinii ploshchyni poniattia krasny [The Image of an Artist in the Interpreting Space of the Notion of Beauty]. *Sultaniivski chytannia*, 5, 128–136 [in Ukrainian].
13. Pasturo, M. (2020). Koliory nashykh spomyniv [The Colours of Our Memories]. Kyiv, Nika-Tsentr; Lviv: Vyd-vo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
14. Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités. Québec*, 6, 43–64 [in English].
15. Ralph Dutli über seinen Roman "Soutines letzte Fahrt". [in German].
https://www.domradio.de/audio/ralph-dutli-ueber-seinen-roman-soutines-letzte-fahrt?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=dyn&gclid=EAIaIQobChMI5pyKqd7D7AIVloXVCh3H-wGrEAAYASAAEgLz7vD_BwE&fbclid=IwAR1VMC97hcrSowc1itLyZNR_GZdSStzEe6Zh0qYzLK-od76_6WnuvZXtplA
16. Hundorova, T., & Syvachenko, H. (Ed.). (2018). Literatura na poli medii [Literature on the Field of Media]. Zb. nauk. pr. viddilu teorii l-ry ta komparatyvistyky In-tu l-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv, 633 p. [in Ukrainian].

Oksana Levytska,

Ukrainian Academy of Printing (Lviv, Ukraine)
Lviv Polytechnic National University (Lviv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0002-5033-4661
e-mail: oksana_levytska@ukr.net

**INTERMEDIAL STRATEGIES IN BIOGRAPHICAL NOVELS ABOUT ARTISTS
(BASED ON BIOGRAPHICAL WORKS ABOUT VINCENT VAN GOGH WRITTEN
BY V. DOMONTOVYCH AND ABOUT CHAIM SOUTINE BY RALPH DUTLI)**

The article is devoted to the study of peculiarities of intermedial relationships in biographical works about artists. Based on V. Domontovych's fictionalized biography "A Lonesome Traveller Walking along a Lonesome Road" and Ralph Dutli's novel "Soutine's Last Journey" ("Soutines letzte Fahrt"), it analyses the inter-artistic interaction of literature and painting, traces how the translation is done from the language of visual art into the language of literary work, and how the artist's creative heritage and especially the peculiarities of his artistic technique influence the poetics of the biographical novel. Applying the methodology of intermedial analysis, it explores the ways in which art manifests itself

on compositional, poetical, linguistic and stylistic levels in the novels about artists. The interaction of the verbal and fine arts is analysed at the level of thematization, construction of the artist's image and description of the creative process. The intermediality of biographical novels about Vincent van Gogh and Chaim Soutine is considered through the transfer of features of a work of fine art into verbal art, through the employment of the main means of image creation in painting, such as colour, line, composition, etc. Based on the artistic practices of avant-garde art, the artists under analysis worked within, particular attention is paid to the identification of the poetical principles of artistic trends in the style of a literary work, that is, naturalistic and impressionist elements in Van Gogh's biography and expressionist and surrealist elements in the novel about Soutine. In addition, the role of a pictorial quotation in the biographical fiction about the artist is worked out. A significant attention in biographical novels about artists is given to artistic detail and ekphrasis. Novels about artists provide rich material for the research of the dialogue between literature and fine arts not only for literary scholars but also for art critics.

Key words: intermediality, novel about the artist (Künstlerroman), biographical novel about the artist, colour title, ekphrasis, pictorial quotation, Vincent van Gogh, Chaim Soutine.

Стаття надійшла до редакції 06.08.21.

Прийнято до друку 21.10.21.

Kubg.edu.ua

Маркович Мілан,

Університет Чорногорії в Цетинє (Республіка Чорногорія)

ORCID ID 0000-0002-4470-3627

e-mail: milan.markovic@fcjk.me

МОДЕЛІ НАРАТИВНОГО УЯВЛЕННЯ ПРО ТРАВМУ

У статті розглянуто моделі наративної репрезентації травми, які досліджуються в методологічних рамках теорії травм. У цьому сенсі розвідка пропонує діахронічний огляд розвитку цієї теоретичної дисципліни та водночас вивчає її внесок в інтерпретацію та аналіз літературних творів. Розвиток теорії травм запропонував авторам нові інтерпретаційні моделі, засновані на взаємозв'язку між травмою та вигадкою, а також відносно нове бачення теорії травми, що відкрило можливості для висвітлення культурних і соціальних процесів, тенденцій усієї історії XX ст., їх впливу на окремих людей і суспільство. Крок до нової моделі переконливості в літературі так званих приватних жанрів представляє своєрідний наратив травми, який серед іншого означає особисті, тобто індивідуальні реакції на зростаюче усвідомлення катастрофічних наслідків воєн, бідності, колонізації та домашнього насильства на психіку особистості. У таких творах необхідно розповісти не тільки про джерела індивідуальних страждань та проблем, які конкретно спричинили травму, а й про шкідливі, руйнівні наслідки травматичної події та подальші життєві зміни окремих особистостей і людей в їхньому найближчому оточенні. Спочатку дослідження травм традиційно висвітлювалося у відповідній галузі медицини. До травм підходили переважно як до індивідуальних та виключно інтимних клінічних станів. Оскільки травми виявлялися й досліджувалися психоаналітичними терапевтичними методами, зокрема діалого-аналітичними способами доходження висновків під час прямої розмови, тобто передачі власної психічної реальності, було встановлено перший і ключовий зв'язок між феноменом травми та мовою як основним засобом передачі інформації. Тому на початкових етапах розвитку теорії травми останню розглядали як окреме явище (найчастіше пов'язане з дитячим досвідом). Вважалося, що її наслідки вирішуються простою передачею всього травматичного досвіду через мовне спілкування. У модерністській літературі до феномену травми підходять дещо інакше, головним чином за допомогою текстових зображень внутрішньої боротьби суб'єкта, щоб впоратися з підсвідомими захисними механізмами, які було створено останнім, аби убезпечити себе від повторного переживання травматичного змісту через пам'ять та через раціонально усвідомлений інстинкт, бажання відновитися і зцілитися за допомогою артикульованої сповіді про травму, тобто психоаналітичної бесіди про неї.

Ключові слова: травма, теорія травм, розповіді про травми, оповідання, свідчення, пам'ять.

Цілоком зрозуміло, що події, які ознаменували XX ст., зокрема війни (світові), прискорений хід історії, стрімкий суспільний розвиток, спричинений індустріалізацією та модернізацією реальності, й внаслідок цього міграція до міських територій та інші форми відтоку населення, впливають на психіку й психічне здоров'я окремих людей. Зміна життєвих обставин і звичок викликала зростаюче відчуття екзистенційної непевності та вразливості. Все це зумовило новий погляд на життя та його виклики, що в кінцевому підсумку призвело до необхідності описувати нову реальність у літературі різними оповідними засобами й дискурсивними реєстрами.

Розгубленість, невпевненість, біль, беззахисність, дезорієнтація, нерішучість та апорія внутрішніх суперечностей як продукти таких психічних й емоційних процесів відбилися на словесно-риторичному рівні представлення внутрішніх станів, тому текстуалізація інтимного змісту свідомості стала дискурсом порушених емоційних логічних зв'язків, з інтенсивним емоціональним зарядом і пафосом фаталізму. Вона розпізнає захисні механізми, які свідомо чи несвідомо характеризують суб'єкта й формують його ставлення до себе та оточення.

Кроком до нової моделі переконливості в літературі так званих приватних жанрів є сво-

ерідний наратив травми¹, який серед іншого означає особисті, тобто індивідуальні реакції на зростаюче усвідомлення катастрофічних наслідків воєн, бідності, колонізації та домашнього насильства на психіку особистості. У таких оповіданнях необхідно розкривати не тільки джерела індивідуальних страждань та проблем, які конкретно спричинили травму, а й шкідливі та руйнівні наслідки травматичної події і подальший життєвий розвиток окремих особистостей та людей у їхньому найближчому оточенні.

Американська теоретик травми та професор компаративістики Кеті Карут визначає травму як передуючий зачаттю, переважаючий модис, в якому деякий «незапитуваний досвід» невблаганно «чуттєво вигравірує» свідомість.² У цьому сенсі травма охоплює глибинний зміст психіки, який постійно підштовхується до порогів свідомості, а її усвідомлення позначається як хворобливий і напружений психологічний процес, що зазвичай викликає страх і дискомфорт. Складність цього явища полягає в тому, що травма означає прикордонні психічні та надзвичайно інтенсивні емоційні переживання, для подолання яких необхідно докласти значних внутрішніх зусиль та сильну волю. Тому для оповідання про травму напруга між бажанням передати зміст травм та внутрішніми механізмами опору висловлювати й ділитися такими одкровеннями стає надзвичайно важливою. Розповідь про травму означала б її (повторне) переживання, тому психологічні процеси цензури пам'яті про травмуючу подію можна текстואльно реконструювати лише тишею, тобто відмовою (роз)мови про це.

«...Свідомість не здатна опрацювати (*durcharbeiten, working through*) травматичний досвід, а лише активувати його (*ausagieren, acting out*) через різні небажані симптоми. Травматичні спогади виводять людину з ладу через розповідь про них, тому вона переробляє переживання на «мовчазному» чуттєво-моторному або, в кращому разі, на знаковому рівні. Суть травматичного досвіду полягає в тому, що він залишає людей у стані невимовного жаху. «Бурхливі хвилі емоцій» завдають ран, які виникають на місці, де має бути відображення події, тому жертви «не можуть розповісти історію про те, що сталося». Єдиний спосіб, у який

вони можуть стати свідками своєї травми, — це болісні осколки пам'яті або тривожні сни, які, подібно до якогось «смертельного розриву», врізаються у їхні репрезентативні здібності. Коли такий переривчастий досвід пов'язаний у словесному відтворенні в цілісну історію, його можна інтерпретувати як насильницьке придушення насильницької позиції суверенного суб'єкта, яку ми як жертви досвіду не могли прийняти».³

Отже, травма трактується як реакція на випадкові події, тобто події, настільки болючі та шокуючі для суб'єктів, що вони не можуть зрозуміти їх самостійно, помістити у вихідний контекст або сформулювати. Тому в традиційній літературі це найчастіше представляється або відмовою говорити про страждання, або як прояв божевілля чи іншої форми психічного чи ментального розладу⁴.

У модерністській літературі до феномену травми підходять дещо інакше, головним чином, за допомогою текстових зображень внутрішньої боротьби суб'єктів, щоб впоратися з підсвідомими захисними механізмами, які вони створили, аби захистити себе від повторного переживання травматичного змісту через пам'ять та раціонально усвідомлений інстинкт і бажання відновитися та зцілитися за допомогою артикульованої сповіді про травму, тобто психоаналітичної бесіди про неї.

Власне, через це модерністи ввели у свої тексти безособову оповідь, яка із перериваннями самореференції в ході викладу мала б похитнути вкорінене уявлення про реальність, аналогічно як це робить травматична подія. Мета такого квазімімесису травматичного досвіду полягає в тому, щоб викликати у читача таку ж плутанину, як травматична подія, що внесена до перцептивних категорій жертви, і таким чином зберегти пам'ять про неї свіжою.⁵

Це також виявляє зв'язок між травмою, свідченням та сповідницькими формами її текстового представлення. Так само ці відмінні аспекти літературного уявлення про травму перебувають у певній амбівалентності, оскільки, з одного боку, проявляється потреба суб'єкта усно передати свій травматичний досвід, а з іншого — його однакова спрямованість на підтримку захисних механізмів, які він розробив,

¹ Про це більше в: *Laurie Vickroy: Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*, The University of Virginia Press, Charlottesville, London, 2015 і *Trauma and survival in contemporary fiction*, University of Virginia press, Charlottesville/London, 2003.

² Vladimir Biti. *Doba svjedočenja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, c. 13.

³ Там само, с. 13–14.

⁴ Про це більше в: *Sarah Wood Anderso. Readings of Trauma, Madness and the Body*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

⁵ Vladimir Biti. *Doba svjedočenja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, c. 14.

щоб мовчки придушувати свої пережиті страждання, тим самим примушуючи забути про них.

З точки зору історичного розвитку більш інтенсивний інтерес до концепції травми виник після Першої світової війни, коли Зигмунд Фрейд у своєму дослідженні поступово змістив фокус аналізу зі сфери сексуальності на категорію смертності та прагнення до (само)знищення. Слід підкреслити, що до того часу травма та її наслідки спостерігалися виключно в рамках неврозів, теоретично визначених як наслідки внутрішніх процесів придушення та обмеження сексуальності, як клінічні явища, надзвичайно характерні для жінок. Тому Фрейд під сильним впливом війни (у якій він особисто брав участь) здійснює своєрідний перегляд своєї теорії і включає до неї інстинкт смертності як не менш важливу психічну категорію, що є антиподом до еросу. Основа дослідницьких орієнтацій Фрейда набуде своєї повної теоретичної форми лише по його смерті, а в дослідженнях після Другої світової війни стане незаперечним фактом те, що катастрофи, які пережила або спричинила людина, також можуть призвести до травми.

Початкові дослідження травм традиційно розміщувались у відповідній галузі медицини, до них підходили переважно як до індивідуальних та виключно інтимних клінічних станів. Оскільки травми були виявлені та вивчені психоаналітичними терапевтичними методами, зокрема діалого-аналітичними процесами виведення висновків шляхом прямої розмови, тобто передачі власної психічної реальності, було встановлено перший і ключовий зв'язок між феноменом травми та мовою як основним засобом передачі інформації. Тому на початкових етапах розвитку теорії травми останню розглядали як окреме явище (найчастіше пов'язане з дитячим досвідом). Вважалося, що її наслідки можна подолати простою передачею всього травматичного досвіду через мовне спілкування.

Однак подальші дослідження довели усю складність та багатосторонню зумовленість цього явища. З одного боку, буде з'ясовано, що прийоми мовчання, опору та уникнення розмови — це не що інше, як вимушені механізми ігнорування поточних травмуючих наслідків, а також те, що вони приховують небезпеку погіршення психічного стану жертв травм. Так само всі форми насильства найчастіше залишають своїх жертв ізольованими від інших членів соціальних спільнот, до яких вони належать. Наслідки насильства можуть проявлятися через різні травматичні симптоми, такі як інтравертність, самотність, безсоння, розлади сну,

відчуження, ізоляція та тиша, примхливість тощо.⁶ З іншого боку, доведено, що соціальне середовище саме по собі відзначається нерозумінням, нетерпимістю, ворожістю, відторгненням, ненавистю, нетолерантністю, незгодою, несприйняттям, відмовою, вибірковістю тощо і являє собою велику загрозу того, що пацієнт може бути повторно травмований або ж відновляться психічні стани, спричинені травмами.

Зазначене вказує на той факт, що боротьба з травмою через її вербалізацію є різнобічно зумовленим процесом, який може нести виправданий страх регресу суб'єкта, що лікується, до попереднього стану жертви або що акт вербалізації травматичних переживань та змісту травми — це перший крок у досягненні внутрішньої дистанції до неї. Тому дослідження травм почали аналізувати поза базовими дисциплінарними рамками медицини, вони стали частішими у розвідках загальної гуманітарної галузі. Завдяки міждисциплінарним підходам саме поняття травми почало вживатися поза вихідними причинними категоріями, що стосуються пережитого: війни, стихійних лих, зловживань чи обмежень у свободах особистості; власне сфера теоретичних досліджень травм також включає інтереси до різних форм розладів психічного здоров'я окремої людини, які не виникли як прямий наслідок фізичного насильства. Тому сучасний цілісний підхід до теорії травм охоплює розуміння цього явища одночасно як клінічну концепцію та культурний троп⁷, тож цілком логічно, що воно має бути представлене й у мистецьких сферах.

Розвиток теорії травм запропонував авторам нові інтерпретаційні моделі, засновані на співвідношенні між травмою та вигадкою. Крім того, відносно нове бачення теорії травми відкрило можливості для викриття культурних, соціальних процесів і тенденцій усієї історії ХХ ст. та їхніх наслідків для окремих людей і суспільства.

Одним зі способів реалізації кореляційного зв'язку між психоаналітичними моделями подолання травми за допомогою бесіди та літературного мистецтва є ефект катарсису. Саме психоаналітичні процедури мають здатність звільняти людину від пригнічених наслідків ін-

⁶ Такі стани також мають свою клінічну ознаку, тому вони підпадають під спільний знаменник дисоціативних розладів особистості.

⁷ Up.: Kirby Farrell. *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998. та Sarah Wood Anderson. *Readings of Trauma, Madness and the Body*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

тимних психічних криз та зривів, як і за часів Арістотеля. Адже літературно-мистецька обробка кризової події чи проблеми здатна позбавити окрему людину чи аудиторію від емоційного напруження, яке відображає такий зміст. Таким чином, локалізація травми, підвищення обізнаності про її причини та аналіз поточних наслідків, отже її артикуляція та розміщення у мові, можуть сприяти тому, що травму та її наслідки буде легше подолати. Це, звичайно, не означає, що літературу можна змістовно ототожнювати з терапією, зменшуючи її художньо-естетичну автономію, зводячи лише до одного виміру.

З іншого боку, література має здатність вносити на поверхню свідомості придушені та приховані наслідки соціальних криз і відхилень зі сфери колективного несвідомого й таким чином здійснювати певний позитивний етичний та когнітивний вплив на аудиторію. Власне, першочергове завдання теорії травми, застосованої до літератури, виявляється у висвітленні травматичних слідів, вписаних у сам художній текст. Вони можуть проявлятися у властивих елементах літературного стилю, у безпосередньому описі конкретних подій як джерел травматичних наслідків, у способах уявлення та характеристики травмованих особистостей або у повній відсутності травматичного змісту, тобто без згадки про травми.

Отриманий кореляційний зв'язок між травмою та її літературною репрезентацією вказує, однак, щонайменше на два більш широкі проблемні плани. Перший ми виявляємо у відношенні індивідуально-загальне, тобто індивідуально-колективне, а другий можна розглядати як наслідок і зрештою похідну від зазначених відносин, що стосуватиметься класифікації феномену травми та типології розповідної форми її літературного представлення.

Хоча перші дослідження в психоаналітичному середовищі трактували травму як виключно індивідуальне та інтимне явище, пізніша теорія травми виявила, що такий методологічний підхід значно зменшує смисловий обсяг розуміння й аналізу. З одного боку, ми не повинні ігнорувати той факт, що існує низка параметрів, які визначають кожен окремий травматичний досвід як унікальний та неповторний, а з іншого — однаково емпірично доводиться наявність універсальних джерел травм (наприклад, війни, бідність, міграція тощо), симптоми, які є спільними для загального різноманіття людей, що мають однаковий життєвий досвід. Так, наприклад, Домінік Ла Капра, один із найвідоміших дослідників у цій галузі, пропонує розрізняти структурну та історичну травми, беручи

до уваги контекст, у якому відбувається прояв цього явища, за основу класифікації.

Історик культури Домінік Ла Капра кілька років тому запропонував розрізняти те, що він назвав структурною травмою та історичною травмою. Згідно з ним, структурна травма є загальною та «трансісторичною», вона проявляється «по-різному в усіх суспільствах і в кожному житті». Прикладом може стати травма народження та розлука з матір'ю; тривога від «кидання» у світ, як казав Хайдеггер, була б іншою. На противагу цьому, історична травма специфічна, розміщена в часі і «не всі підвладні їй». Війна, расові чи етнічні переслідування та геноцид — приклади, які спадають на думку. Ла Капра переконливо доводить, що ми не повинні плутати ці два види травм, як це роблять деякі теоретики: Голокост був не екстремною версією загальнолюдського стану покинутості, а історичною подією з жертвами, винуватцями та свідками. Хоч ми ніколи не зможемо «позбутися» структурних травм, ми можемо спробувати подолати спадщину історичних травм і, можливо, навіть уникнути їх.⁸

Однак Сузан Рубін Сулейман зазначає, що Ла Капра у своїй класифікації припускає колективний характер усіх історичних травм, не досліджуючи моделей та способів впливу на особистість. На її думку, кожна історична травма переживається насамперед окремо, що серед іншого відіграє важливу роль у самій концепції свідчення про неї. У цьому сенсі дослідниця розширює уявлення Ла Капра про історичну травму, розрізняючи особисті та колективні історичні травми.⁹ Ми вважаємо, що той самий аналітичний метод слід застосувати для поглиблення концепції структурних травм Ла Капра, де вони переживаються насамперед індивідуально¹⁰ і, таким чином, передаються усно або текстово, хоча, звичайно, їх колективний характер безперечний.

Хоча ця класифікація не обов'язково вичерпує всі можливі форми травм та моделі їх представлення, теорія Ла Капра є важливою, оскільки аналітично підходить до конкретних психічних станів з чіткими клінічними симптомами з колективної точки зору, а отже —

⁸ Susan Rubin Suleiman. *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2006, с. 132–133.

⁹ Там само, с. 133.

¹⁰ Виходячи з попередніх прикладів, окремо кожна травма народження, тобто кидання у світ, або кожен досвід розлуки з матір'ю залежить від конкретних суспільно-історичних обставин, психології залучених суб'єктів, культури, в якій відбуваються процеси, генетики, тощо (прим. автора).

соціокультурної сфери впливу. Це свідчить про те, що травми часто є результатом хвороб колективу, тобто суспільно-історичних процесів, через які проходить певна спільнота, або обмежень культурних та аксіологічних систем, на яких вона побудована чи з якими вона взаємодіє. Таким чином Ла Капра попереджає, що колективний характер травми не тільки відображається на синхронічній площині, але й має власну діахронічну динаміку. Термінами кумулятивна травма¹¹ та секвентна травматизація¹² Ла Капра розробляє аналітичну модель розуміння травми як динамічного процесу, що має незаперечний вплив на потомство тих, хто пережив травму. Він реалізується насамперед через постпам'ять,¹³ тобто успадковані від покоління спогади про травматичні переживання своїх предків. Таким чином, нові покоління займають позицію другорядних свідків та другорядних жертв травм.

¹¹ Англ. *cumulative trauma*.

¹² Англ. *sequential traumatization*. Послідовна травматизація. (Як джерело терміна та його визначення Ла Карпа наводить дослідження: К. Ганс Кейлсон. *Sequentielle Traumatisierung bei Kinder*, Stuttgart, 1979.)

¹³ Марієн Гірш, яка і сама є дочкою тих, хто вижив, запропонувала термін «постпам'ять» для позначення ставлення іншого покоління до досвіду своїх батьків. Вона визначає його як опосередковану пам'ять, яка включає ідентифікацію з тими, хто вижив / жертву, але також розпізнавання відстані у зв'язку з їхнім досвідом. Окрім посилання на дослідження «Сімейні рамки» та «Позначені пам'яттю та збереженими образами», в якому Марієн Гірш теоретично розробляє цей термін, сама Сузан Рубен Сулейман вносить свій внесок у його пояснення: «визначення Гірш післяпам'яті змінилося з тих пір, як вона запропонувала його. Спочатку він означав спогади, які були «успадковані» дітьми тих, хто вижив, але згодом Гірш розширила його, включивши всіх тих, хто народився після війни, хто глибоко зацікавлений у досвіді покоління тих, хто вижив, — яких Джеффри Гартман називає «свідками шляхом усиновлення»» (Гартман. «Найдовша ніч»). Хоча ширше визначення є привабливим у його включенні, воно також більш відкрите для критики, оскільки не робить чіткої різниці між особистою пам'яттю (індивідуальною пам'яттю. — Прим. авт.), суспільною пам'яттю (колективною пам'яттю. — Прим. авт.) та історією (офіційною історією. — Прим. авт.). Більш вузьке тлумачення має перевагу у визначенні того, що перші спогади людини формуються і передаються в контексті сім'ї. У своєму дослідженні «Кризи пам'яті та Друга світова війна» Рубен Сулейман також розглядає особливе покоління, яке вона називає «поколінням 1,5», під яким має на увазі дітей, які пережили Голокост і були занадто молодими, щоб зрозуміти, що з ними відбувається, або розвинути будь-яку пам'ять про свій досвід (цит. за: Susan Rubin Suleiman. *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2006, c. 179).

Ла Капра стверджує, що навіть факти надзвичайно руйнівних та дезорієтуючих подій в історії людства, таких як Голокост чи атомні бомби, можуть стати прикладами негативної піднесеності та сакралізації.¹⁴ Вони також можуть спричинити виникнення так званої фундаментальної травми,¹⁵ тобто травми, яка стає основою ідентичності окремих осіб чи колективів.

Фундаментальні травми трапляються у часи великих історичних викликів, криз та катастроф, які дезорієтують та розкладають суспільство. Крім того, що такі події є складними для виживання, вони також становлять значну загрозу для культури громади, оскільки можуть служити джерелами створення нових колективних міфів та оповідань. Така форма травматропізму¹⁶ культури колективу найчастіше представлена у вигляді узаконення міфів про походження спільноти. При цьому жертви травм часто ідеалізуються, здебільшого з метою виправдати їх безпосередню участь у провокуванні та практиці крайнього насильства.¹⁷ Через форму міфу про походження перенесені травми сакралізуються і передаються поколінням у культурі спільноти з наміром зберегти на них побудовану концепцію колективної ідентичності.

Це явище особливо стосується малих культурних середовищ, які засновані на усній традиції передачі та збереження колективної мнемоніки, й культур з ієрархією суспільних відносин, які ґрунтуються на патріархальній владі чи релігійній догмі.

Ми вважаємо, що сказане, принаймні до певної міри, показало процедури, за допомогою яких було зроблено відступ від узагальнення поняття травми та розмиття її смислових різновидів. Однак, з іншого боку, методологічна не-

¹⁴ Ця проблема значуща для нас перш за все через спосіб дискурсивної передачі та представлення таких історичних промахів. Тому важливо звернутися до дослідження «Рух минулим: розрив та історична мутація», в якому автор серед іншого зазначає: «Клод Ланцманн якось сказав, що, пишучи про Голокост, «можна зробити найгіршу моральну та естетичну помилку, це — підходити до своєї теми так, ніби вона належить минулому»» (цит. за: Eelko Runia. *Moved by the Past — Discontinuity and Historical Mutation*, Columbia University Press, New York, 2014, c. 3).

¹⁵ Англ. *founding trauma*. Див.: Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore Md, 2014, c. 12

¹⁶ Ла Капра бере термін з ботаніки із значенням реакції на перенесений зовнішній стрес.

¹⁷ Детальніше про це в: Dominick LA Capra. *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD, 2014. П. XII–IV.

безпеку ототожнення травми з усіма формами (історичних) втрат залишається невивченою. Власне, це правда, що певні (історичні) втрати можуть бути причинами травм, але їх точно не слід ототожнювати з ними. У результаті ми стикаємося з сумнівною думкою про те, що кожен (включаючи злочинців або співучасників) є жертвою, що історія в цілому — це травма, або що ми всі поділяємо патологічну суспільну сферу чи «культуру рани».¹⁸

Різні способи запам'ятовування, згадки та свідчення травм і їхніх наслідків дискурсивно змінюються залежно від здатності жертви оповідати про події, які вона пережила. У той же час емоції, що стоять за травмуючою подією, зазвичай залишаються не артикульованими та до кінця не з'ясованими. Водночас усе це стає питанням не тільки про здатність людини вербалізувати найінтимніший зміст, який вона найчастіше переживає як моменти особистої слабкості, а й мови як системи адекватно представити такі інтенсивні інтимні крахи. Ось чому авторефлексивний розворот, який розкриває різницю між мовою та досвідом, — єдиний спосіб, щоб рефлексія на зазанану травму пробила кризь оманливу мовну репрезентацію.¹⁹ З іншого боку, розповіді про травму можуть позитивно вплинути на саму читацьку аудиторію, яка завдяки сприйняттю отримує уявлення про різноманітність можливих травматичних переживань та механізми їх подолання.

Модерністське усвідомлення деградації людства та руйнівної сили невидимих сил, що впливають на окремих людей, роздрібнюють суспільство, призупиняють історичний хід та цивілізаційний розвиток, руйнують традиції, а також загальна песимістична картина дійсності, що залишилася після світових війн, мали знайти свої адекватні форми літературного представлення. Дослідження прихованих механізмів дії підсвідомості та психіки на індивідуальному рівні на перше місце поставило життя й досвідну реальність особистості, тобто те, що Генрі Джеймс назвав так званім психологічним реалізмом. Однак хоча історія, здавалося б, займає фонову позицію та функцію декору, автори все ж мали справу з нею безпосередньо, насамперед через видимий інтерес до спроб дискурсивно висвітлити її через описи впливів. Отже, в модернізмі, всупереч наївним переконанням, історія не відкидається, але відкидаються реалістичні моделі її літературного представлення, побудовані на історіографіч-

ній та фактичній вірі у всезнаючий авторитет й об'єктивність пануючого оповідного голосу. Натомість автори, зосереджуючись на особистості та її сьогоденні, також побічно посилялися на колективне минуле, що призводило до того, що індивід перебував у конкретних станах внутрішнього дисбалансу й нестабільності у той час, про який йдеться. Така орієнтація відповідає за створення нової естетики, заснованої на художній обробці стану психічних криз та переломів, а також на особливому етичному вимірі у літературних уявленнях про внутрішні процеси пам'яті, спогадів і свідчень. Твори, у яких йдеться про лікування феномену травми та її наслідків, можна таким чином зарахувати до нової категорії своєрідного травматичного реалізму, де термін «реалізм» не має сприйматися в традиційних позитивістських рамках його значення.²⁰ Умовне вживання цього поняття повинно підкреслювати той факт, що неможливо досконалим і повністю дискурсивно передати індивідуальний досвід, який через свою чутливість та зумовленість сам по собі чинить опір повному розумінню та артикуляції. У літературі тільки роман може формально імітувати будь-який мовленнєвий акт, включаючи акти згадування, спогадів та свідчення про травмуючі переживання, тому цілком природно він стає найбільш підходящою формою вираження для всіх авторів, які займаються літературною есеїзацією цього питання. У цьому сенсі різноманітність індивідуального досвіду, авторської поетики та інтерпретаційних моделей зумовлює різноманітність стилів і формально-жанрових варіантів створених літературних творів, а також сприяє якості їх аналітичного розуміння.

Рут Лейс розрізняє міметичну та антиміметичну теорії, реакція яких на травму, на її думку, непримиренно взаємовиключна. Міметична теорія стверджує, що травмований суб'єкт, не здатний відтворити суперечливу подію, яка завдяки своїй шокуючій силі повністю вислизає з його пам'яті, примушує його до гіпнотичної імітації події, втілення або несвідомого ототожнення зі злочинцем. Через таку запеклу упередженість, що спрямовує почуття ненависті з кривдника на себе, свідчення теоретика-міметика виявляється некорисливим і підробленим. Антиміметична теорія, з іншого боку, виходить з того факту, що травмований суб'єкт насправді виключений із травматичної сцени, до якої він, ніби це хтось інший, чіпля-

¹⁸ Там само, с. 63.

¹⁹ *Vladimir Biti. Doba svjedočenja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, с. 18.

²⁰ *Dominick LaCarpa. Writing Histori, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore Md, 2014, с. 14.

ється як простий спостерігач. Для нього травма — це зовнішня подія, яку він може детально зобразити з неупередженої позиції суб'єкта, що цілком контролює себе. Тому його свідчення прагне до об'єктивності.²¹

Коли йдеться про наративізацію власних травматичних переживань, розповідь може впливати зі свідомого наміру автора свідчити про конкретну подію. Роблячи це, ми не повинні забувати про той факт, що, хоча це дуже референційна розповідь, свідчення завжди є неповною версією подій,²² яка, крім того, виражена у художньому контексті, а отже, належить до сфери фантастики. Свідчення також завжди є риторично-перформативним, а це означає, що воно включає процес вилучення необхідного змісту з реестру власної пам'яті та знань.

Теорія травм серед іншого вказує на різноманітність голосів свідків колективної травми та на обмеження, властиві людській пам'яті й психіці. Застосована до літератури, вона підкреслює питання останньої, тобто загальне естетичне та етичне ставлення до травматичного змісту пам'яті та згадки. Таким чином, теорія травми посилається на риторико-перформативні аспекти цих психологічних та культурних процесів, тобто на механізми їх дискурсивної передачі й формування, які суб'єкти залишають як власні свідчення про перенесені травми. Механізми подолання травми можуть варіюватися від мовчання, замовчування та відмови говорити про зміст внутрішнього середовища й психіки суб'єкта через (свідому чи ні) нездатність зрозуміти й сформулювати повну правду про травмуючий досвід, аж до ітеративного дискурсивного та емоційного повернення до кризових подій через внутрішні процеси пам'яті.²³

Усі вищезгадані апорії, протиріччя, антиномії та затримки прямого зіткнення з минулим свідчать про те, що неможливо повністю вичерпати значення, пов'язані з пережитим травматичним досвідом. Беручи до уваги той факт,

²¹ Vladimir Biti. *Doba svjedočenja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, с. 22.

²² Susan Rubin Suleiman. *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 2006, с. 150.

²³ Сузан Сулейман трактує ітеративне повторення терміном «ревізія»: «повторення з різницею, я буду називати це переглядом — тобто процесом, в якому пам'ять про травматичну минулу подію не повторюється, а постійно інтерпретується у світлі суб'єктивної заклопотаності та спроби (не) розуміння. Мені також подобається це слово, тому що воно містить «бачення», отже, новий спосіб побачити те, що бачили раніше (цит. за: Там само, с. 140).

що форма роману може успішно літературно імітувати будь-який мовленнєвий акт, автори можуть вибрати такі наслідки недосконалої пам'яті чи самопорожнечі пам'яті, що реалізуються за відсутності вмісту пам'яті з особистого та колективного минулого, стають частиною їх художніх тем. Це означає, що в оповіданнях, які розглядають феномен травми, на перший план можна висунути способи, якими травмовані оповідачі викладають свої розповіді про те, що їх травмувало.

Оскільки, з одного боку, переживання колективної травми найчастіше історично пов'язані з подіями ХХ ст., а з іншого — такі події є емпіричними продуктами духу сучасності, цілком зрозуміло, що початкове модерністське зацікавлення категорією ідентичності (реалізоване через питання «Хто я?») естетично та есхатологічно трансформується у питання: «Яке моє ставлення до (болючого) змісту минулого?». Така зміна також впливає на загальний зміст оповіді, яка переходить від проблеми визначення та підтвердження особистості до проблем надійності пам'яті й здатності свідчити. Крім того, ситуація ускладнюється введенням категорії другорядних свідків, які побічно представляють і передають досвід своїх предків.²⁴

Раніше зазначалося, що семантичний обсяг травми також надзвичайно складно визначити. Ми висвітлили поступову безперервність поширення теоретико-методологічної концепції травми з категорії індивіда на суспільство та довели, як культурно-історичний контекст може бути причиною як індивідуальної, так і колективної травми. У цьому сенсі ми б завершили нашу модель розуміння травми, звернувшись до теоретичного шаблону, запропонованого Елко Руні, згідно з яким явище «ефект травми» можна розглядати як будь-яку форму створення раптових дисконтинуїтетів у особистій та колективній історії.²⁵

Узагальнюючи синтетичний огляд історичного розвитку, зазначимо, що ми вказали на зростаючий сучасний інтерес до теорії травми. Незважаючи на те, що ця дисципліна отримала повну теоретичну базу лише з 1990-х років минулого століття, ця теорія зуміла висвітлити різні питання, пов'язані з більш широким розумінням культурних наслідків феномену травми. У ході дослідження було з'ясовано, що для тео-

²⁴ Еелко Рунія зазначає, що перетворення пам'яті свідків у пам'ятну відповідь нащадків значною мірою було здійснено в середині 1970-х років ХХ ст.

²⁵ Детальніше про це у: Eelco Runia. *Moved by the Past — Discontinuity and Historical Mutation*, Columbia University Press, New York, 2014.

рії травми характерна міждисциплінарність, яка спирається на знання з інших наук, зокрема психіатрії, соціології, історії, історії культури, мовознавства, науки про літературу, антропології тощо, а сфера її аналітичного застосування може простежуватися в сучасних дослідженнях, студіях, інтерпретаціях літературних творів, засобах масової інформації, а також у конкретних емпіричних подіях, які призвели до серйозних криз

та переломів у житті окремих людей і соціальних спільнот. Все це свідчить про те, що теорія травми має вагомі когнітивні, етичні та естетичні основи, якими не слід методологічно нехтувати, якщо хочемо отримати всебічну картину психологічних, історичних, культурних, соціальних чи мистецьких проблем.

Переклад статті Чайка-Лукович І.С.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Biti, Vladimir (2005). *Doba svjedočenja*, Matica hrvatska, Zagreb [in Croatian].
2. Farrell, Kirbi (1998). *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. The University of Johns Hopkins University Press, Baltimore [in English].
3. Frojd, Sigmund (1994). *S one strane principa zadovoljstva, Ja I ono*. Svetovi, Novi sad [in Croatian].
4. LaCapra, Dominick (2014). *Writing History, Writing Trauma*. The University of Johns Hopkins University Press, Baltimore [in English].
5. Rubin Suleiman, Susan (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England [in English].
6. Runia, Eelco (2014). *Moved by the Past — Discontinuity and Historical Mutation*. Columbia University Press, New York [in English].
7. Vickroy, Laurie (2015). *Reading Trauma Narratives: The and Contemporary Novel and the Psychology of Oppression*. The University of Virginia Press, Charlottesville / London [in English].
8. Vickroy, Laurie (2003). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. University of Virginia Press, Charlottesville / London [in English].
9. Wood Anderson, Sarah (2012). *Reading of Trauma, Madness, and the Body*. Palgrave Macmillan, New York [in English].

Milan Markovic,

University of Montenegro in Cetinje (Republic of Montenegro)
ORCID ID 0000-0002-4470-3627
e-mail: milan.markovic@fcjk.me

MODELS OF NARRATIVE REPRESENTATION OF TRAUMA

This article explores models of narrative representation of trauma explored within the methodological framework of trauma theory. In this sense, the article offers a diachronic overview of the development of this theoretical discipline and examines its contribution to the interpretation and analysis of literary works. The development of the theory of trauma offered authors new interpretive models based on the relationship between trauma and fiction, but also a relatively new vision of the theory of trauma, which opened the possibility to expose the cultural and social processes and tendencies of the whole history of the twentieth century and their impact on individuals and society. A step towards a new model of persuasiveness in the literature of so-called private genres would present a kind of narrative of trauma that, among other things, would signify personal, that is, individual reactions to the growing awareness of the catastrophic effects of war, poverty, colonisation and domestic violence on the person's psyche. Such accounts would need to point not only to the sources of individual suffering and problems that caused the trauma, but also to the harmful and devastating consequences of the traumatic event and the further life development of individuals and people in their near surroundings. Initial trauma research was traditionally placed in the relevant field of medicine, and trauma was approached primarily as an individual and purely intimate clinical state. As trauma was discovered and researched through psychoanalytic therapeutic methods, in particular the dialogue-analytic processes of inference through direct conversation, i.e. the transfer of one's own psychic reality, the first and key connection between the trauma phenomenon and language as the primary means of information transfer was established. Therefore, in the early stages of the development of trauma theory, trauma was seen as a separate phenomenon (more often related to childhood experiences),

and its consequences were thought to be solved by simply transmitting the entire traumatic experience through language communication. The development of trauma theory has offered authors new interpretive models based on the relationship between trauma and fiction, but also a relatively new vision of trauma theory, has opened up possibilities for exposing cultural and social processes and trends throughout twentieth-century history and their consequences on individuals and society. In the modernist literature, the phenomenon of trauma is approached somewhat differently, mainly through textual representations of the subjects' inner struggles to cope with the subconscious defence mechanisms they have created to protect themselves from re-experiencing traumatic content through memory and rationally conscious instinct and desire to recover and heal through an articulated confession about trauma, i.e. a psychoanalytic conversation about it.

Key words: *trauma, theory of injuries, stories about injuries, stories, testimonies, memory.*

Стаття надійшла до редакції 17.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Ніколіч Андрияна,

Університет Чорногорії в Цетинє (Республіка Чорногорія)

ORCID ID 0000-0002-8412-8671

e-mail: friendlyhand@t-com.me

Чайка-Лукович Ілона,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-5668-8850

e-mail: i.chaikalukovych@kubg.edu.ua

ЛІТЕРАТУРА ОПОРУ З ПОЗИЦІЇ ДІАХРОНІЇ, СУЧАСНОСТІ І ПЕРСПЕКТИВИ

Доля альбатроса — це також символ свободи людства,
безпомилково сценічно втілений
через захоплюючу містерію Шекспірової «Бурі».

Татьяна Таня Зекович

Зважаючи на сучасну ситуацію в країнах колишньої Югославії, нові типи соціальних відносин, нове (в економічному сенсі) постіндустріальне суспільство, незаперечним фактом є те, що ми стикаємося з тими самими подіями, про які аналітики зазначають, що вони належать до неоліберального порядку, і що ми, як колектив, є учасниками цього суспільного устрою через нашу індивідуальну участь. Чорногорська культура, як і вся західна цивілізація, перебуває в стані постмодернізму. У контексті Чорногорії це явище найповніше репрезентоване в літературі.

У статті здійснено спробу розкрити роль особистості в протистоянні повсякденним подіям за допомогою літературного слова, маючи на увазі те, що постмодернізм спрямований на руйнування кордонів між високою та масовою культурою, на проникнення комерції в культуру. У дослідженні ми виходили з міждисциплінарності цього явища, оскільки постмодернізм змінює ставлення до ідентичності. Завдяки художньому втіленню спробуємо зрозуміти позицію авторки, чи дійсно ми маємо громадянські свободи і чи є жінками ті, хто голосно виступають проти хвороб перехідного періоду в державі, тоді як чоловіки все ще займають ключові позиції в чорногорському суспільстві. Новий літературний феномен, нова збірка оповідань Татьяни Тані Зекович розкриває бачення жінки-інтелектуалки, яка пишучи бореться зі стереотипами. Тому прозові тексти в її книзі мають різну тематику та представляють ставлення автора на соціальну реальність. У своїх оповіданнях у формі нарисів авторка відкрито говорить про соціальні аномалії без сорому та страху, зазначаючи, що вона бачить себе частиною заангажованої літератури. Мета цієї роботи ознайомити читача з доробком чорногорської письменниці, книга якої не має українського перекладу, висвітлити основні ідеї авторки, її літературні спроби критично переосмислити реальність через мистецький вислів постмодерну на рівні тем, ідей та художніх засобів, виносячи їх на розсуд читацькому сприйняттю і розумінню.

Ключові слова: література опору, збірка оповідань, постмодерністські принципи письма.

Традиційним постмодерністським стилем, у якому композиційні принципи стають антидомінуючими над фрагментарністю та інтертекстуальністю, Таня Зекович представила себе збіркою текстів «Прекрасні літери». З усвідомленням, що декомпозиція наявних та попередніх фактів створює відкритість тексту, завдяки чому Умберто Еко у 1950-х роках минулого століття розширив межі текстових

можливостей, надавши читачеві та інтерпретатору більшу змогу особистими аспіраціями проникнути у текстуальність, Таня Зекович з легкістю художньої творчості поєднує свіжість постмодерністських принципів. Авторка веде нас через тридцять одне «Коротке оповідання» та тридцять сім оповідань під назвою «Реакції» і здійснює своєрідний аналіз різних явищ та суспільних подій, в яких ми перебу-

ваємо майже два десятиліття. Завдяки чітким спостереженням і гострому розуму письменниця подає через пастижі та інтертекстуальні вставки реальність такою, якою вона є, а не ілюзією у медійській інтерпретації. Об'єктом її уваги часто стає освітня система в Чорногорії та становище вчителів у цій системі (*Пікові червоні — піки не дійсні, Тихо пішов, повернувся ще тихіше*), а також досягнення учнів («Вогонь Прометея»). Усвідомлюючи той факт, що перехідний етап у суспільстві зумовив нові системи навчання, які не дали очікуваних результатів, Таня Зекович гротескно «розбирається» із (не) застосовними знаннями багатьох семінарів, які відвідують освітяни, а все заради сертифікатів та особистого портфоліо, тоді як знання та вміння учнів є одними з найнижчих у тесті PISA. Коли пише про шкільну освіту, вона з сумом подає статистику зарахування учнів до Цетинської гімназії («Схоластика», «Нудьга»), згадуючи дні дитинства та напівзруйнований спортзал, який через покоління до сьогодні все ще не відремонтували (*Mens sana in corpore sano*). Навчання авторка присвятила есе «Освіта», яке починається з дефініції натуралізованої американки бельгійського походження Маргеріт Юрсенар французькою мовою: «Війни створюють нові конфлікти, і кожен народ пише неправдиву історію на угоду національній гордості, а дитина має відчуття пов'язаності з людьми, які їй передували, не створюючи ідолів ні в сьогоденні, ані в гіпотетичному майбутньому» (Зекович, 2021, 19).

Авторка наводить у цьому тексті цікавий факт про те, що Маргеріт Юрсенар — «перша жінка, яка стала членом Французької академії, а через десять років і членом Королівської академії мови та французької літератури в Бельгії, склала іспити на атестат про закінчення школи у Ніцці й при цьому не відвідувала школи». Вона здобула освіту у приватних учителів і все життя працювала над її вдосконаленням, читаючи, подорожуючи і, таким чином, черпаючи натхнення для творчості (Зекович, 2021, 20).

Розмірковуючи про успіхи у навчанні, Татьяна Зекович пропонує завжди недосяжну «міру» освіти, яка б задовольняла потреби як високо талановитих, так і середньо талановитих дітей і навіть тих, кому нудно в школі. У зв'язку з цим, вона подає пікантну інформацію про великих людей, які своєю діяльністю здобули безсмертя (Бальзак, Ейнштейн, Пабло Пікассо, Леонардо да Вінчі), тоді як у школі були ледь посередніми учнями, які свого часу поставили під сумнів систему шкільної освіти (Зекович, 2021, 20–21).

Використовуючи тонку іронію, вона ставить речі на свої місця і називає їх справжніми іменами, не вживаючи евфемізмів. Зі сторінок оповідань Тані Зекович до нас звертається мати, дружина, вихователька, інтелектуалка із загостреними принципами та ретельно дібраними стандартами, яка правдою завдає удару, від якого спадають маски. Авторка присвятила кілька текстів становищу жінки в чорногорському суспільстві («Біполярне уявлення про жінку», «Жіноча сутність») залишаючись вірною своїй максимі, яку можна трактувати як прототекст її пізніших текстових спостережень про жінок. Для неї жінка «це трагічна героїня у власному сценарії непримирення з повсякденністю, яка у мріях створює неіснуючий світ як заміник за прожиту реальність, в якій найчастіше заливають вже підготовлені форми без можливості втечі від моделі» (Зекович, 2021, 38).

Подібно до того, як становище жінки та ціннісні рамки, в яких вона розглядається, важливі для кожного суспільства, так і «наука, незалежно від того, як вона розвинула свої концепції, теорії та методи, практично стає цінною лише для себе самої, якщо вона не усвідомлює кінцевий зміст своєї роботи, тобто ціннісних меж, коли кожне наукове знання набуває свого значення» (Шушніч, 1999, 212). Отже, якщо вчений питання науки піднімає до філософії, то цілком певно, що письменник через свої спостереження піднімає до рівня філософії ті питання, стосовно яких висловлює власну думку. Формуванням реальності через метамову за посередництва суб'єктної мови письменниця Зекович створила дискурс, в якому будь-яка спроба підпорядковує філософську думку метамовному плану таким чином, щоб метафізика не була предметом сорому, оскільки відомо, що багато метафізиків дійшли своїх висновків шляхом розуміння складних концептуальних проблем (Ауер, 1990, 168).

Світ, у якому віртуальний образ негативно впливає на реальність, — це, на жаль, жорстоке явище соціологічного середовища, якому Таня Зекович присвятила текст «Новий стереотип турбо-фолк культури», у якому на прикладі реакцій інтелектуалки, нездатної усунути рак соціального характеру із медійного неба, відображає це явище. Цитуючи вірші окремих виконавців новоспечених пісень, вона дає оголений текст без супровідних музичних аранжувань та популярних носіїв звуку. Свідомо і без вагань вказує на явище, яке подається засобами масової інформації у «повному пакеті», що давно перетнув споживчі рамки провінційного гедонізму. Роль засобів масової інформації раніше мала освітню мету, у той час як

з малих екранів демонструвалися наукові передачі, дидактично розроблені для наймолодших, з «піною» моральної отрути.

Питання про те, чому людям потрібна омана, чому знову оновлюються події відомої притчі «Новий костюм короля», залишається без відповіді Татяни Зекович, а мислення є доказом того, що ми — розумні істоти і, таким чином, це дає нам можливість особистого вибору. «Власне, знання ніколи не можуть увійти настільки глибоко, щоб особистість більше не була оповита таємницею» (Касперс, 1987, 27).

Характерно, що ця письменниця постмодерністської прози звертається у своїх літературних текстах як до гномічного виразу: «*то була гра тухлої кобили на горбі Всесвіту*» (Зекович, 2021, 25), так і до щільного модерністського текстового ткацтва, де панує високий ступінь вищого літературного вираження в поєднанні лірично забарвлених речень. Синтаксичне ціле рясніє глибоко продуманими виразами, які формуються в синтаксичних зворотах у вирази фантазмагоричної сутності, що потребують часу на глибоке осмислення. Поетизація тексту зумовлена ліричним нагромадженням. Такі оповідання, як «Розгубленість» та «Шестикутна тиша» можна зарахувати до жанру поезії у прозі. У «центрифусі» темпусу цієї письменниці домінуючою є константа про швидкоплинність часу та перехідність усіх існуючих форм життя, а найбільш очевидним протистоянням перехідності є розум, божественна субстанція й дар, оскільки розум — це слово і буква і сила бою, якою мінливість можна зупинити, а незмінність змінити: вакуум думки, протиставлений тимчасовій мінливості.

Аналізуючи літературний дискурс Татяни Зекович, помітний так званий «захисний каскад» (Schauer & Elbert, 2015), який розвивається в конкретних ситуаціях і який залежить від типу та близькості небезпеки, від попереднього досвіду й оцінок власних ресурсів для опозиції (вік, стать, фізичне тіло, стан). Тобто протистояння — це стратегія активного подолання певних небезпек (або уникнення боротьби). У випадку з доробком Зекович боротьба літерами на папері доводить її рішучість зіткнутися з наслідками транзиції, протистояти їм, називати їх справжніми іменами та піддавати гротескним насмішкам. Вочевидь це манера письма, яка вказує на джерело загрози, у той час як усі відчуття напружені (Кемпбелл, 1997) і підтверджують теорії Кенона (Кенон, 1929) про боротьбу з небезпеками та про вибір втечі чи боротьби.

Враховуючи те, що ми майже щодня піддаємось впливу медіаспіну, у новелах «Короткі оповідання» та «Реакції» Татяни Зекович натра-

пляємо на світ відображення самої письменниці. Різка в словах, відмірено критична, з дозою «жіночого презирства», вона розповідає нам про красу професії освітян, похмуре повсякденне життя, про політичну сцену, збагачену езотеричними стилістичними витонченнями, зубожінням та знеціненням за допомогою усвідомленого вираження, але в мірі, в якій мистецтво не переходить меж фікції, в якій реальність не впливає на творчість, але сугестивно розкладає буття творіння і дає неймовірне поєднання стилістичного порядку з-під пера талановитої інтелектуалки. Навіть у повсякденних діалогах Татяна Зекович не знає тривіальності, можна сказати, не визнає середнього, тому що життя — це спокуса вище середнього, а вміння розповісти про переживання вимагає еkleктики свободи, яка не переходить межі розумного, не йде у поєднанні з політичним, не ображає, проте у манері перевіреного художника високого стилю вона висловлює індивідуальність власних прагнень та суспільних асоціацій. Її «Темний аналіз», безперечно, є нашим світлим майбутнім, а божевільні вірші стають невід'ємною частиною життя людей і, можливо, «першою допомогою» у хвилини екзистенціальної кризи, тривоги та все більш повного відчуження.

Висновки. Тексти книги «Прекрасні літери» являють собою пропозиції для роздумів та вираження самосвідомості, незважаючи на будь-яку цензуру, але водночас чинячи опір соціальній маргіналізації та знецінюючи традиційне. Тобто зі своїми філософемами Татяна Зекович будує ідею пізнання про природу реальності на метафізичних аксіомах. Це її спосіб культурного спротиву, який у спосіб іронічний, часто навіть сатиричний, протистоїть шаблонній ідеології та обмеженню свободи особистості. У той час, коли література перестала бути соціально залученою і коли взяли верх недолугі субпосередності, Татяна Зекович протиставляється аномаліям суспільства, що тоне в глибині фолку, в якому аморальні явища наповнені новими назвами, такими як «старлетки» і, власне, актуальності набуває думка Рембо, про те, що якби ми називали явища їхніми справжніми іменами, тільки тоді ми отримали б задоволення від тексту. Давно запанувала посередність, а отже, і духовне зубожіння людей, які, як і герої комедії Брешана «Гамлет у Мрдуші Доньой», є примітивними, а причини примітивності слід шукати, знову ж таки, у твердженні Брешана, яке асоціюється з організацією держави згідно з теорією Платона.

Враховуючи виняткову стилістичну та художню цінність рукопису, беручи до уваги широку ерудицію письменниці та керуючись її екзистенційними імпульсами, що викриста-

лізовані та зрозумілі у текстах цієї книги, з сугестивністю засобів виразності, рукопис знайде свою широку читацьку аудиторію, яка не зможе протистояти гостроті спостережень

та чіткості виразу, підтверджуючи вислів К. Ясперса: «Світ у цілому не слід вважати розумним, але я можу розумно постати у ньому» (Ясперс, 1989, 145).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айер. А. Філософія 20 століття. Сараєво: Світлость, 1968.
2. Брача Х. С. Вільне око, політ, бій, переляк, непритомність: перспективи адаптації до спектру реакцій на гострий стрес. *Спектри ЦНС*. 2004. № 9. С. 679–685.
3. Джасперс К. Філософська автобіографія. Новий Сад: Светові, 1987.
4. Зекович Татяна. *Lijera slova, Lijepaslova, Svilaprodukcija* — Cetinje, 2021.
5. Кемпбелл Б. А., Вуд Г. і Мак-Брід Т. Витоки орієнтування та оборонних відповідей: Еволюційна перспектива. *P.J. Ланг, Р.Ф. Сіммонс і М.Т. Балабан*. Увага та орієнтування: сенсорні та мотиваційні процеси. Хіллсдейл, Нью-Джерсі: Ерльбаум, 1997. С. 41–67.
6. Кеннон В. Б. Тілесні зміни при болю, голоді, страху і гніві. 2-ге вид. Епплтон, Нью-Йорк, 1929.
7. Шушніч Д. Методологія. Чигоя, Белград, 1999.
8. Ясперс К. Філософія, I. К. З. Стойновича. Сремські Карловці, 1989.
9. Schauer M., & Elbert T. Дисоціація після травматичного стресу. *Journal of Psychology*. 2018. № 218 (2). С. 109–127
10. Schauer, M., & Elbert, T. (2015). Dissociation Following Traumatic Stress. *Journal of Psychology*, 218 (2), 109–127.

REFERENCES

1. Ayer, A. (1968). *Filosofia 20 stolittia* [Philosophy in the Twentieth Century]. «Svitlost», Sarajevo.
2. Bracha, X. S. (2004). Vilne oko, polit, bii, pereliak, neprytomnist: perspektivy adaptatsii do spektru reaktsii na hostryi stres. *Spektry TsNS*, 9, 679–685.
3. Zekovjč, Tatjana (2021). *Lijera slova, Lijepaslova, Svilaprodukcija* — Cetinje [in Croatian].
4. Cannon, W. B. (1929). Bodily Changes in Pain, hunger, fear and rage: An account of recent researches into the function of emotional excitement. Epplton, New-York [in English].
5. Campbell B. A., Wood, G., McBride, T. (1997). Origins of Orienting and Defensive Responses: An evolutionary perspective. In: Lang P.J., Simons R. F., Balaban M., editors. *Attention and Orienting: Sensory and Motivational Processes*, Erlbaum; Mahwah, NJ, pp. 41–67 [in English].
6. Jaspers, K. (1987). *Filozofska autobiografija*. Novi Sad [in Croatian].
7. Jaspers, K. (1989). *Filozofija*. Stojanovića, Sremski Karlovci [in Croatian].
8. Shushnich, D. (1999). *Metodologiya*. Chygoya, Belgrad.
9. Schauer, M., & Elbert, T. (2015). Dissociation Following Traumatic Stress. *Journal of Psychology*, 218 (2), 109–127 [in English].

Andriana Nikolic,

University of Montenegro in Cetinje (Republic of Montenegro)
ORCID ID 0000-0002-8412-8671
e-mail: friendlyhand@t-com.me

Ilna Chaika-Lukovich,

Borys Hrinchenko University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID 0000-0001-5668-8850
e-mail: i.chaikalukovych@kubg.edu.ua

LITERATURE OF RESISTANCE FROM THE STANDPOINT OF DIACHRONY, MODERNITY AND PERSPECTIVE

Given the current situation in the countries of the former Yugoslavia, new types of social relations, a new, in an economic sense, post-industrial society, it is an indisputable fact that we are facing the same

events that analysts say belong to the neoliberal order, and that we, as a collective, are members of this social system through our individual participation. Montenegrin culture, like all Western civilization, is in a state of postmodernism. In the context of Montenegro, this phenomenon is most fully represented in literature. In this paper, we will try to reveal the role of the individual in resisting everyday events with the help of the literary word, bearing in mind that postmodernism is aimed at breaking down the boundaries between high and mass culture, the penetration of commerce into culture. We based our research on the interdisciplinarity of this phenomenon, as postmodernism changes the attitude towards identity. Thanks to the artistic embodiment, we will understand the author's position, whether we really have civil liberties and whether women are those who loudly oppose the diseases of the transition period, while men still occupy key positions in Montenegrin society. A new literary phenomenon, a new collection of short stories by Tatiana Tanya Zekovych, will show us the vision of a woman intellectual who, in writing, fights against stereotypes, so the prose texts in her book have different themes and represent the author's views of the social reality. In her stories, in the form of essays, the author speaks openly about social anomalies, without shame or fear noting that she sees herself as part of the biased literature. The purpose of this work is to introduce the reader to the work of the Montenegrin writer, whose book has no Ukrainian translation, to present the main ideas of the author, her literary attempts to critically rethink reality through postmodern artistic expression at the level of themes, ideas and artistic means.

Key words: resistance literature, collection of short stories, postmodernist principles of writing.

Стаття надійшла до редакції 12.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Повар Марина,

Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди (Харків, Україна)

ORCID ID 0000-0002-4769-7429

e-mail: marina.povar@ukr.net

ТАБУ: ЗАБОРОНЕНІ ТЕМИ В РОМАНІ «СОЛОДКА ДАРУСЯ» М. МАТІОС

У статті було розглянуто табу як поняття, що несе певні заборони та яке з плином часу зазнавало суттєвих змін. Табу накладалося на певні теми, норми поведінки, слова, знаки тощо. Актуальність роботи полягала у потребі з'ясувати вплив табу на долю людей, їхні вчинки та його прочитання в руслі постколоніальної літератури. Метою нашої студії було дослідити витоки табу та виявити їх через систему національно-психологічних факторів у романі «Солодка Даруся» М. Матіос. Методи наукового дослідження: теоретичний аналіз (розгляд провідних теоретичних понять); системний аналіз (зібрання та групування фактичного матеріалу); описовий метод (описування рис зображення табу у творі). У статті представлена спроба тлумачення табу з сучасних позицій та його втілення у художньому просторі твору. Питання табу прийшло зі сфери лінгвістики й психології, у яких ґрунтовні розвідки здійснили Ю. Дем'янова, Ю. Єловська, І. Ігнатенко, Л. Курагіна, М. Лановик, Р. Рада, З. Фройд та ін. У результаті дослідження виявилось, що табу на обговорення української історії, минулих подій, а саме діяльності УПА в романі «Солодка Даруся» М. Матіос, простежується на різних рівнях: соціальному, психологічному, культурному, національному. Письменниця порушує теми, які замовчувалися, були заборонені для аналізу: окупація західних земель України радянською владою, жорстокі розправи з повстанцями, вивіз людей до Сибіру, колективізація. Відтворення цих подій у сюжеті роману спонукає авторку до пошуку реалістичного зображення табуованих тем та досягання емоційно-експресивного ефекту. Це забезпечує наявність напруги у творі й примушує до інтелектуальної та емоційної роботи реципієнта. Табу в романі показано як розмикання звичних рамок сприйняття дійсності. Персонажі твору болісно переживають життєві драми, які визначаються психологічними, суспільними, культурними табу, що впливають на долю головних героїв роману. Отже, у своїх роботах М. Матіос намагається дійти до розуміння витоків подій сьогоденності через аналіз, артикулювання минулого. Ці події пов'язані не лише з політичними, а й з моральними, соціальними, культурними факторами. Зазначимо, що саме ця проблематика притаманна постколоніальній літературі й висвітлення окреслених проблем є особливістю цього напрямку. Провідною темою, яка хвилює письменницю і яку вона намагається вирішити у своєму творі, є питання табу. У романі «Солодка Даруся» М. Матіос табу здійснює роль викриття розбіжностей у житті людини, межі допустимого, рівень моральних чеснот та вчинків. У перспективі варто розглянути інші табу, які простежуються в певних словах, символах, поведінці, традиціях, наприклад, на приватне життя, особисту думку, «інакшість» тощо. Усе це дає простір для наступних досліджень та аналізу творчості М. Матіос.

Ключові слова: табу, заборона, культурна традиція, суспільно-політичні норми, знаки-заборони, релігія, суспільна думка.

Поняття «табу» в різних народів та в різні часи тлумачилося певним чином залежно від обставин. Релігія, культура, соціум і навіть клімат впливали на світобачення людини, а отже, і на певні уявлення про світоустрій. У далекі часи суспільство вірувало у неземні сили і, щоб задобрити їх, вдавалося до певних мовних знаків-заборон, які не можна було проговорювати або робити якісь певні дії. Проте з часом суспільна думка змінювалася, і табу стає

«моральними нормами і етичними приписами суспільства» (Фройд, 1993). Навіть у сучасному світі, де все менше стає місця забороненому, все ж таки є певні табу залежно від місця проживання, релігії, культури, традицій. У праці «Тотем і табу» З. Фройд досліджує психологічні й соціумні закони у племенах та порівнює із сучасною маленькою дитиною. У племенах існував тотемізм. Люди поклонялися тотему, боялися його та дотримувалися законів. Віра

в тотем давала відчуття безпеки та порядку (Фройд, 2013, с. 234).

Якщо брати українську культуру і традицію, то ще з давніх часів у міфології формувався перелік табу на певні слова, поведінку тощо. З плином часу цей перелік переглядався, змінювався. Наприклад, у добу язичництва табу накладалося на зневажливе ставлення до святинь, богів, обрядів тощо. З плином часу, а саме із запровадженням християнства, табу визначали згідно з християнськими віруваннями: табу на деякі моделі поведінки (поклоніння різним богам, дошлюбні відносини, заборона працювати під час релігійних свят тощо). У радянський період табу стосувалося заборони релігії, політичної свободи, національної самоідентифікації, вільного вибору (Гримич, 2013). Саме ці проблеми порушує М. Матіос у своєму творі «Солодка Даруся». Табу як багатовимірний концепт тягlosti у часі, який впливає на націю, її історію та розвиток, а також майбутнє. Також варто зацентувати увагу на постколоніальному синдромі, який простежується в тексті. Авторка порушує проблему травми та її подолання на прикладі головної героїні, проте це переростає у панорамний показ травми цілого покоління, цілої країни. Тож актуальність цієї проблеми полягає у простеженні впливу табу, а також постколоніальної літератури на націю та її наслідки на долю людини.

Метою розвідки є на прикладі роману «Солодка Даруся» М. Матіос виокремити табу в контексті постколоніальної літератури. Для реалізації мети необхідно розв'язати такі завдання:

1) окреслити доміанти впливу табу через систему національно-психологічних факторів, традицій;

2) з'ясувати їхню роль у розвитку постколоніальної літератури;

3) проаналізувати особливості зображення та художнє втілення проблеми табу у творі.

У розвідці Р. Ради простежується генеза поняття «табу» від самого початку, коли мореплавець Дж. Кук став на полінезійську землю й почув це слово, яке означає заборону чогось, що не можна робити (Рада, 2001). Тож після повернення на батьківщину, в Англію, це слово швидко поширилося в англomовному середовищі.

В «Українській малій енциклопедії» Є. Онацький стверджує, що поняття «табу» походить від маляйського слова, а точніше від кореня «та» — маркувати, значити, та паростка «бу», що означає основну ідею: «особливо відзначений». Своім значенням це слово відповідає латинському «сацер» у його подвійному значенні — святий і заклятий, і тому недотор-

каний (Українська мала енциклопедія, 1966, с. 1871). Як бачимо, табу вважалося сакральним, магічним; порушення, яке викликало осуд та всілякі негаразди.

Дослідники неодноразово зверталися до феномену табу: лінгвісти й етнографи, історики й психоаналітики широко висвітлювали цю проблему, проте кожна епоха вносить свої корективи в тлумачення цього поняття. Українські та зарубіжні лінгвісти Ю. Винничук, С. Григораш, Ю. Дем'янова, Д. Зеленін, Ю. Єловська, І. Ігнатенко, Л. Курагіна, М. Лановик, Н. Мечковська, Р. Рада та ін. аналізували табу з різних позицій, проте однастайності не досягли. Варто зазначити, що час ставить свої акценти в тлумаченні цього поняття: культурні традиції, суспільно-політичні норми, релігія. На сучасному етапі це проявляється у цензурі, етикеті, нормах поведінки.

Л. Курагіна зазначає, що головною метою табу є не виключення самого поняття, а уникання слова, яке його позначає (Курагіна, 2016, с. 52). Авторка наголошує на тому, що «така специфіка насамперед пояснюється історичними витоками табу, які вказують на переконання людини у наявності прямого зв'язку між словом та реальністю». Можемо констатувати, що слова мають магічну силу, вплив, тому їх вживання є дуже обережним і дозованим. Теж саме стосується й певних тем, на які в певний період часу суспільство накладало табу. Яскравим прикладом може слугувати роман «Солодка Даруся» М. Матіос.

Події у творі розгортаються у селі Черемошне на Буковині у довоєнний та післявоєнний періоди окупації радянськими військами. У драмі на три життя, як зазначає письменниця, ми бачимо трагічні долі Дарусі, Івана Цвичка, Михайла та Матронки. За короткий проміжок часу змінюються кілька режимів: румунський, польський, німецький, радянський, кожен з яких залишив свій відбиток у душах і долях людей. Це позначилося на поведінці, вчинках, розмовах, думках, що можна було робити, обговорювати або ні. Як зауважував П. Загребельний, «письменниця Марія Матіос романом “Солодка Даруся” сміливо і рішуче відкинула правила політичної обережності й суспільних табу — і на свій страх і ризик здійснила жорстоку мандрівку в наше криваве, й не менш жорстоке історичне пекло, в безодню, куди лячно зазирати» (Загребельний, 2004)

Розглянемо більш детально, які саме суспільні табу М. Матіос не побоялася висвітлити у своєму романі. Перш за все, це засекречення історії: письменниця здійснила екскурс в минуле і висвітлила ті темні місця, які довго замовчува-

лися і ретельно приховувалися радянською владою. Дикість, жорстокість, нелюдське ставлення до мешканців Буковини радянських солдат — це показ незручної і роками перекрученої правди, яку було заборонено показувати й висвітлювати.

Маленька художня деталь: «Від минулої осені, відколи на Галицію прийшли совіти, на той бік утекло пару люду і з Михайлового села. Чого? Для чого? Що їм вийшло з тої втечі — Бог знає. Але ніхто більше не чув — не видів від них ні привіту, ні одвіту і ніякого іншого знаку, так, ніби людей віднесла вода без сліду...» (Матіос, 2011, с. 110). Через втечу людей авторка передає атмосферу невизначеності та передчуття чогось непоправного, катастрофічного, що не мине безслідно. Ці штрихи показують цілу панораму історії українського народу: залякування, репресії, катування, терор усіх, хто був не згодний з політикою радянської влади; і всі ці засоби зробити людину покірною та безвольною були застосовані більшовиками як на Західній Україні, так і на Східній. Саме про ці події мовчали в офіційній Москві, не писали в підручниках та на сторінках газет, не виголошувалося на високих трибунах, бо це було табу в радянські часи.

Із вуст одного з персонажів твору Лазаря Капетутера — господаря корчми, чуємо пророчі слова: «...ці нові батяри із зірками і карабінами прийшли надовго... [...] Присягаюся своєю лисою головою, що вони ще дадуть нам жару...» (Матіос, 2011, с. 113). У цих рядках відчуваються важкі думки щодо майбутнього, і це виступає великим контрастом до офіційної історії про те, що радянську владу радо зустрічали. М. Матіос показала правду такою, якою вона була: без купюр, без прикрас.

Ще більш розгорнуту характеристику «советів» ми бачимо в репліці іншого персонажа — Василя: «...як надумую, що нас усіх тут чекає, то й камінь би плакав. Ти подивися на оцю голоднечу, що забралася в наш край! Скажи, мені, Міську, срібний, що вони нам можуть зробити доброго і що можуть дати доброго, коли самі мало не голими сраками світять?!» (Матіос, 2011, с. 116). Зовнішня характеристика новоприбульців дає розуміння того, що від цих людей добра чекати не варто. Адже зовнішність передає внутрішній стан людини, її звички, світогляд, мислення, поведінку. Найбіднішими і малоосвіченими найлегше маніпулювати, робити гвинтиками системи, тому таких і ставили на відповідальні пости, що й бачимо в романі «Солодка Даруся». Василя далі у своєму монолозі порівнює владу польську й румунську з радянською: «А хоча би згадай нашого двірника Їлашка, що дідичем ніколи не міг бути. Чоло-

віче, чи ти видів колись їх коло людей як будь, із латками, помняцканими, ніби їх пси тягли? Та ніколи! А ти пам'ятаєш, як від ріки можна було видіти польських панів з того боку, завсіди виквасованих, як до шлюбу? То також була влада... [...] То що ти собі думаєш, таке обірване і ніяке, як оце, що плює перед дзвіницею, і не знає, де йому нуп рубали, може бути май ліпше чи добріше, як румунський жандарм чи учений дідич?» (Матіос, 2011, с. 116–117). У цих словах висловлено докір та вирок радянській владі, яка не знає своєї історії, не має культури, життєвих цінностей, позбавлена свободи особистості.

Для гуцулів екзистенційні питання життя і смерті, страху, свободи, відчаю, зрештою, виживання стояли гостро і кожен обирав свій шлях. Поряд з пристосуванцями були відважні, вільні духом люди, які не корилися експансії «советів»: Михайло, що віддав продукти воїнам УПА; Юрко Огронник, його сина з дівчиною, замордованих на смерть, поклали біля сільради з простреленими скронями. Усе це свідчить про жахливу реальність, яку творили більшовики, і гуцули опинилися в лещатах цієї історії. Тож зі сторінок цього роману український народ довідується про заборонену правду, реальні події, які відбувалися за радянської влади.

Слід також звернути увагу на тему «заборонених слів», бо саме вони є маркерами, за допомогою яких читач дізнається про внутрішній і зовнішній конфлікти головної героїні. Внутрішній конфлікт Дарусі полягає в тому, що вона має провину без вини: маленькою дівчинкою ненавмисне видала батька, який допомагав УПА, радянській владі. Спокусившись цукеркою від енкаведиста, Даруся на все життя забороняє собі говорити, спокутуючи таким чином свій гріх. Табу проявляється як протест, як відмежування від зовнішнього світу та його впливу, при цьому зосереджуючись на своїх відчуттях й емоціях.

Художній образ «німоти» Дарусі подається як докір суспільству, історичним подіям, долі. Даруся мовчить, ні з ким не розмовляє, заглиблена тільки у свій простір, у який нікого не впускає. Проте є одне місце, де головна героїня починає говорити — це могила батька: «Ніхто, жодна душа у світі не знає, що Дарусі лиш тут розв'язуються уста. Іноді вона думає, що й сама не знає про це» (Матіос, 2011, с. 28). Могила батька — це сакральне місце для неї, де вона може бути собою. І навіть слова-табу, відмова від спілкування — усе це відходить на другий план, коли Даруся біля могили тата.

Проте був у житті дівчини й один проблиск: зустріч з Іваном Цвичоком та їхнє взаємне кохання. Саме це почуття стало порятунком

для Дарусі від дитячої травми. Завдяки коханню Івана вона проходила шлях подолання психологічної травми. Авторка, заглиблюючись у нетрі психології людини, показує, що через любов, співпереживання та милосердя можна знайти душевний спокій. У ширшому розумінні — через співпереживання та усвідомлення своєї історії український народ, на думку письменниці, має шанс подолати всі травми, існуючі на сьогодні.

Цей образ «німоти» розростається до масштабних узагальнень нашої історії, де українці були або пасіонарними, активними борцями, або впадали в «німоту» й тікали у свій світ, ставали пасивними учасниками історичних подій.

Таким чином, відчитування образу «німоти», травми та її подолання постає в контексті посттоталітарної літератури, яка декодує заборонені теми, пропонуючи реципієнту самому зануритися в нетрі людської психології та стра-

хів. Постає цілий комплекс проблем, які порушує авторка у своєму творі: травма, пасивність, асоціальність, комплекс провини як наслідок «трагічної історії», маргінальність як протест, життя — це страждання й нагадування «ніколи знову», врешті, це німий докір суспільству й поневолювачам про те, що долі людей й історичні події взаємопов'язані.

Отже, ми визначили поняття табу та проаналізували на прикладі роману «Солодка Даруся» М. Матіос, де авторка порушила заборонені теми — прихід радянської влади на Буковину та її жакливий вплив на долі людей, проблему травми та її подолання — які були табу для обговорення та аналізу.

Перспектива подальшого розгляду та дослідження передбачатиме розширений аналіз табу, оскільки твір різноплановий і багато тем у перспективі розтлумачення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гримич М.В. Язичництво. Енциклопедія історії України. Т. 10. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Yazychnytstvo>
2. Загребельний П. Лист до членів Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка, грудень, 2004.
3. Курагіна Л. П. Табу як лінгвістичне явище (на прикладі німецької лінгвокультури). *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки: Науковий журнал*. 2016. № 1. С. 51–56.
4. Матіос М. Солодка Даруся. Львів: ЛА «ПІРАМІДА». 2011. 200 с.
5. Онацький Євген. Українська мала енциклопедія: [у 8 т., 16 кн.] Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1957–1967. Кн. 8: Літери Уш – Я, 1966.
6. Фрейд З. Тотем и табу. Санкт-Петербург. 2013.
7. Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. Москва, 1993. 173 с.
8. Rada R. *Tabus und Euphemismen in der deutschen Gegenwartssprache: mit besonderer Berücksichtigung der Eigenschaften von Euphemismen*. Budapest, 2001.

REFERENCES

1. Hrymch, M. V. (2013). Yazychnytstvo. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, T. 10 [in Ukrainian]. <http://www.history.org.ua/?termin=Yazychnytstvo>
2. Zahrebelnyi, P. (2004). *Lyst do chleniv Komitetu z Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka*, hruden, 2004 [in Ukrainian].
3. Kurahina, L. P. (2016). Tabu yak lnhvistychnye yavyshche (na prykladi nimetskoii lnhvokultury). *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hohgolia. Filologichni nauky: Naukovyi zhurnal*, 1, 51–56 [in Ukrainian].
4. Matios, M. (2011). *Solodka Darusia*. Lviv [in Ukrainian].
5. Onatskyi, Ye. (Red). (1966). *Ukrainska mala entsyklopediia*. T. 8, Buenos-Aires [in Ukrainian].
6. Freud, S. (2013). *Totem i tabu*. Sankt-Peterburg [in Russian].
7. Freud, S. (1993). *Chelovek po imeni Moisei i monoteisticheskaia religiia*. Moskva [in Russian].
8. Rada, R. (2001). *Tabus und Euphemismen in der deutschen Gegenwartssprache: mit besonderer Berücksichtigung der Eigenschaften von Euphemismen*. Budapest [in German].

Maryna Povar,

H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Kharkiv, Ukraine)

**TABOO: TABOO TOPICS
IN THE NOVEL «SWEET DARUSIA» BY M. MATIOS**

The article considered taboo as a concept that carries certain prohibitions and which has undergone significant changes over time. Taboos were imposed on certain topics, norms of behavior, words, sign, and so on. The aim of our study was to investigate the origins of taboos and identify them through a system of national psychological factors in the novel «Sweet Darussia» by M. Matios. The article presents an attempt to interpret taboos from modern positions and its embodiment in the artistic space of the work. The issue of taboos came from the field of linguistics and psychology, where thorough research was conducted by Yu. Demianova, Ye. Yelovska, I. Ignatenko, L. Kuragina, M. Lanovyk, R. Rada, S. Freud and others. As a result of the study, it turned out that the taboo on the discussion of Ukrainian history, past events, namely the activities of the UPA in the novel can be traced at different levels: social, psychological, cultural, national. The author raises topics that have been silenced and banned for analysis: the occupation of the western lands of Ukraine by the Soviet authorities, brutal massacres of insurgents, deportation to Siberia, collectivization. The reproduction of these events in the plot of the novel encourages the author to search for a realistic image of taboo topics and achieve an emotionally expressive effect. This ensures the presence of tension in the work and encourages the intellectual and emotional work of the recipient. The taboo in the novel is shown as the opening of the usual framework of perception of reality. The characters of the work painfully experience life dramas, which are determined by psychological, social, cultural taboos that affect the fate of the main characters of the novel. In the future, it is worth considering other taboos that can be traced in certain words, symbols, behavior, traditions, such as taboos on privacy, personal opinion, «otherness» and so on. All this gives space for further research and analysis of the work of M. Matios.

Key words: *taboo, prohibition, cultural tradition, socio-political norms, prohibition signs, religion, public opinion.*

Стаття надійшла до редакції 09.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Половинкіна Марія,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0001-6583-5250

e-mail: m.polovynkina@kubg.edu.ua

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ О. ТОКАРЧУК «БІГУНИ»

Стаття присвячена проблемі ідентичності в романі польської письменниці, лауреатки Нобелівської премії Ольги Токарчук «Бігуни». Актуальність теми зумовлена активною увагою суспільства до поняття ідентичності та її пошуку в XXI ст. Під час роботи були застосовані аналіз, індукція, дедукція, описовий і контекстологічний методи. Новизна роботи полягає у розгляді аспектів роману, не досліджених раніше, а також у новому погляді на особливості такого поняття, як ідентичність. У статті проаналізовано різні варіанти трактування цього терміна в українській, англійській та польській мовах, звернуто увагу на його семантичну трансформацію; досліджено окремі фрагменти роману «Бігуни», особливості ідентичності деяких героїв цього твору та розуміння ними зазначеного терміна; встановлено ключову роль усвідомлення власного існування як складової ідентичності; проаналізовано роль мови у формуванні самосвідомості, а також вплив самоідентифікації на буття індивідуума; показано можливість існування ідентичності не тільки homo sapiens, але й інших живих істот, а також неістот; встановлено роль предметів у категоризації індивідуумів. Дослідження засвідчило, що важливим чинником формування як зовнішньої, так і внутрішньої ідентичності є мова, при цьому допускається будь-яка форма вираження (як усна, так і писемна). Водночас наявність мови не є обов'язковою умовою появи ідентичності, оскільки це поняття може трактуватися дуже широко та приписуватися не тільки суб'єктам, але й об'єктам. Процес ідентифікації може супроводжуватися використанням додаткових предметів, які полегшують категоризацію. Зміни у самоідентифікації можуть спричинювати кардинальні зміни буття індивідуума та ставати поштовхом до його переходу в небуття. Робота має чималу перспективу. Зокрема, в межах подальших досліджень плануємо проаналізувати інші фрагменти роману «Бігуни» з точки зору теорії ідентичності, а також вибудувати схему формування самоусвідомлення.

Ключові слова: ідентичність, Ольга Токарчук, роман «Бігуни», польська література.

Проблема ідентичності є однією з базових психологічно-філософських проблем, оскільки торкається самої суті людського ества, поняття «Я». Ця тема неодноразово досліджувалася вченими з різних сфер: соціологами, психологами, мовознавцями, літературознавцями, філософами тощо. У цій статті ми хочемо розглянути зазначене питання в межах роману лауреатки Нобелівської премії Ольги Токарчук «Бігуни».

Дослідження фахівців на тему ідентичності є досить різноплановими. Так, К. Вашчинська порівнювала різні види ідентичності — групову, суспільну, культурну та ін., а також вивчала значення самого терміна (Waszczyńska, 2014). Окрему увагу в її праці приділено ролі локусу у формуванні самосвідомості. Дослідниця звертає увагу на те, що поява проблеми ідентичності пов'язана із суспільними змінами XVIII–XIX ст., завдяки яким індивідуум звільнився від нав'язаного

йому соціального призначення. У сучасному світі також відбуваються зміни, поширюється анонімність, через що виникає потреба нового способу самовизначення (Waszczyńska, 2014). К. Квапіс та Е. Бригола пропонують емотивно-рефлексійний підхід до розуміння цієї теми (Kwapis & Brygola, 2013). У межах цього підходу автори визначають джерела ідентичності, процес її формування та функції, які вона виконує. На думку зазначених дослідників, ідентичність є унікальним способом самовизначення, що вказує на тяжіння до особистої автономії та внутрішньої інтеграції. Р. Абделал, Й. М. Херрера, А. Й. Джонстон і Р. МакДермотт розглядають ідентичність як концепт (Abdelal та ін., 2006). На їхній погляд, вона варіюється та змінюється у двох аспектах — відповідно до суті та відповідно до полеміки; при цьому категорія «суть» описує значення, а «полеміка» співвідноситься з рівнем узгодженості всередині групи стосовно суті.

Сам роман «Бігуни» теж неодноразово став матеріалом для досліджень, що значно сприяло отриманню Ольгою Токарчук Нобелівської премії. У Польщі, зокрема, цей твір аналізувала Б. Тригар, чия робота присвячена постфеноменологічній нарації. Дослідниця зазначає, що у сучасному рухливому світі, який так яскраво показує О. Токарчук, стираються межі між суб'єктом і навколишнім середовищем; водночас ідентичність стає для людини певним завданням, яке необхідно виконати (Trygar, 2015). Отже, нескінченну подорож, описану в романі, можемо розуміти як безперервний пошук себе та своєї ідентичності.

Серед українських дослідників відзначимо М. Шульгун, яка вибрала саме «Бігунів» для вивчення проблеми самопошуку та самовизначення (Шульгун, 2019). Авторка, розглядаючи твір крізь призму постмодерністичного дискурсу, аналізує вплив тілесності на формування індивідуальності. Разом із тим її підхід та сфера уваги відрізняються від наших. У статті ми розглядаємо аспекти та фрагменти «Бігунів», не досліджені М. Шульгун та іншими авторами, а отже, робота має наукову новизну.

Слід зазначити, що термін «ідентичність» може розумітися по-різному. Так, словник іншомовних слів визначає його як «тотожність, рівнозначність предметів або понять (від *середньолат. identicus < idem — той самий*)» (Пустовіт, 2000, с. 450), а «Академічний тлумачний словник української мови» — як «тотожність» (Словник української мови: Д. — А), тобто «цілкова схожість чого-небудь, подібність одного до одного за своєю суттю й зовнішніми ознаками та виявом» (Словник української мови: Д. — В). Разом із тим у сучасній науці цей термін вживається також і в інших значеннях. Ідентичність — це й персональна тотожність, відповідь на питання «Хто я є?» (Єгупов, 2015, с. 144). Тлумачний словник польської мови пояснює аналогічну лексему *tożsamość* як «буття таким самим; те, що хтось є таким самим або щось є таким самим, ідентичним, однаковим» (тут і далі переклад наш); *czyjaś tożsamość* — «факт, що хтось є тією особою, за яку себе видає, факт, що хтось має таке, а не інше прізвисько» (Sobol, 2002, с. 1035). Дослідниця Й. Пшикленк звертає увагу на зміну значення цього слова у польській мові (Przyklenk, 2017, с. 63). Так, його первісне розуміння фактично збігалося зі значеннями, які подають українські словники (див. вище) — ключовою семою для нього була «однаковість». Разом із тим у першій половині ХХ ст. починають з'являтися такі словосполучення, як *tożsamość narodowa*, *tożsamość kulturowa*, *kryzys tożsamości*, що свідчить про певний семантич-

ний зсув. Й. Пшикленк вирізняє п'ять сучасних значень цього терміна, серед яких у контексті нашого дослідження найбільш влучним видається таке: «усвідомлення себе, своїх рис і власної відмінності» (Przyklenk, 2017, с. 63). Можна простежити певну подібність такого розуміння до тлумачення, яке подає «Енциклопедія Польської академії наук». Згідно з даними цього ресурсу, «одиниці (індивідууми) та групи неминує підлягати під час свого існування численним змінам, однак зберігають певні сталі риси, які свідчать про те, ким або чим вони є, і тим самим вирізняють їх серед інших одиниць та груп» (Encyklopedia PWN, б. д.). Це пояснення якнайточніше співвідноситься з ідеєю вічного руху та пошуку себе в цьому процесі, що червоною ниткою проходить крізь увесь роман О. Токарчук «Бігуни» („Bieguni”). Рухаючись, подорожуючи, вирушаючи в незвідане, герої твору неодмінно стикнуться з певними труднощами, які змінять їх назавжди, однак не зачеплять внутрішнього стрижня, усвідомлення власного «Я». Саме цей стрижень і є опорою у сучасному мінливому світі, саме він формує основу психологічного здоров'я людини. Що б не сталося, найголовнішою лишається самосвідомість, без якої не існує особистості. О. Токарчук підкреслює це декілька разів коротким реченням: «Я є». Серед 116 заголовків мініісторій, які формують роман, повторюється лише ця назва — «Я є» („Jestem”, новели 1 й 112), і такий акцент ми вважаємо не випадковим. Ствердження власного існування є основою усвідомлення себе як живої істоти, причому істоти розумної. І саме воно є тим психологічним якорем, що дає змогу втримати рівновагу та подолати всі протиріччя. Цікава алюзія з'являється в есе „*Mówić! Mówić!*”: „*Mówię, więc jestem?*” (Tokarczuk, 2009, с. 200). У цій фразі одразу розпізнається надзвичайно відома, дещо змінена сентенція Рене Декарта “*Cogito ergo sum*”. Для головної героїні саме мовлення виступає ключовим показником існування. Це підтверджується також назвою попередньої історії: „*Najsilniejszym mięśniem człowieka jest język*”, де спостерігаємо певну гру слів — *język* як «язик» та як «мова» (розуміння мови як «м'яза», звичайно, є метафоричним). Якщо язик — найсильніший орган, то мова — чи не найпотужніша зброя. Ось чому героїня вибирає саме її одним із найголовніших факторів існування. Зважаючи на таку важливість мови для людського життя, доходимо висновку про те, що вона має вплив і на формування ідентичності.

Саме через усне мовлення, численні діалоги з іншими подорожніми головна героїня отримує змогу зрозуміти людей та їхню природу,

ідентифікувати та розділити. Жінка вірить, що всі мандрівники так само, як і вона, усвідомлюють свою сутність. Вочевидь, самоідентифікуватися допомагають «три подорожні питання»: звідки ти родом? Звідки приїхав? Куди їдеш? Ці питання вона неодноразово згадує у своїх оповідах, зазначаючи, що їх ставить одне одному значна кількість мандрівників. Завдяки цьому формуються вертикальна на горизонтальна осі, в межах яких і креслиться «графік ідентичності». На нашу думку, зазначені питання можуть бути застосовані для ідентифікації та самоідентифікації не лише тих, хто подорожує, але й усіх інших, адже усвідомлення свого походження (минулого), нинішньої відправної точки (теперішнього) та мети (майбутнього) задає вектор, необхідний для розуміння напрямку руху, а отже, і самого життя.

Окрім усного мовлення в «Бігунах» згадується і писемне. У романі декілька разів порушується тема листів: так, Філіп Верхеєн пише листи до своєї ампутованої ноги, а Юзефіна Соліман — до австрійського імператора Франца І. В історії цієї жінки, як і в історії пана Верхеєна, фігурує мертво тіло, а саме труп її батька-африканця Анджело Солімана, з якого було зроблено опудало. Причиною такого жорстокого поводження з тілом стала власне ідентичність пана Солімана, його походження та незвичайний для Європи вигляд. Слід зауважити, що деякі дослідники розрізняють ідентичність об'єктивну (зовнішню) та суб'єктивну (внутрішню) (Waszczyńska, 2014). Перша відповідає на питання «Ким є індивідуум?» та базується на сприйнятті особи тими, хто її оточує; в основі другої, натомість, лежить саме власне бачення себе. Незважаючи на те, що у новій подобі Анджело Соліман усе ще зберігав свою зовнішність, його внутрішня ідентичність зникла з приходом смерті, залишивши місце лише зовнішній. О. Токарчук включає в роман три листи Юзефіни. Ця магічна, божественна цифра підкреслює опозицію «буття — небуття» та перехід померлого пана Анджело в інший світ. Разом із тим його тіло не було поховане, а отже, фізично, зовнішньо він усе ще лишився в цьому світі, перетнувши лише межу «суб'єкт — об'єкт». Кількаразове повторення цієї теми в листах Юзефіни допомагає також наголосити на проблемі расової дискримінації, яка, на жаль, і досі поширена в нашому світі.

Тема листів з'являється також в історії „Strefa Voga”. Саме через листування відновлює контакт з головною героїнею, біологом за освітою, її колишній коханий, що бореться з тяжким недугом. Жінка стає його провідником у потойбіччя, потайки від інших роблячи йому

евтаназію. Ідентифікуючи себе як безнадійно хворого, чоловік втрачає віру в одужання, і тому лише смерть бачиться йому спасінням. Зміна самоідентифікації («здоровий» — «безнадійно хворий») сприяє кардинальній зміні життя, і в цьому разі призводить до добровільної смерті. У канву оповіді вміло вплетений зворотній відлік, що асоціюється із закінченням етапу (тут — земного існування) та підсилює емоційність нарації.

Цифри мають важливе значення в есе „Dziewięć”. За дивним збігом обставин в одному готелі постійно губиться ключ від дев'ятого номеру. Головна героїня не стає винятком і випадково забирає цей предмет із собою, а отже, готель знову його втрачає. Оповідачка припускає, що такі повторювані події можуть бути не випадковими: існує імовірність того, що працівник рецепції несвідомо вибирає для кімнати № 9 розсіяних та негідних довіри мешканців, а значить, поселяючи цих людей у відповідний номер, таким чином їх ідентифікує. Ключ стає певним маркером, вказівкою на характеристику людини, і саме ця мітка виділяє одних пожителів серед інших. Отже, прояв зовнішньої ідентичності може мати не тільки ментальну чи вербальну форму, він може супроводжуватися також фізичною формою, підкріплюватися певними об'єктами, що сприяють сортуванню та ідентифікації осіб.

Для головної героїні існування починається лише в момент отримання в аеропорту печатки в паспорт, а отже, без подорожей воно просто неможливе. Вона цілковито усвідомлює свою залежність від постійних змін. Зважаючи на наявність у неї чітких уявлень про себе та свої особливості, можемо припустити, що її ідентичність сформована, що йдеться про психологічно зрілу жінку. Протягом дії роману самоусвідомлення героїні не змінюється, проте навряд чи можна говорити про те, що ідентичність сформована остаточно й безповоротно. Як зазначають дослідники, ця структура може зазнавати змін навіть після повного формування (Kwapis & Wrygoła, 2013), яке зазвичай настає у дорослому віці. Таким чином, досягнення фінальної стадії у цьому аспекті не видається реальним.

Згадані вище аеропорти зі зрозумілих причин стають для героїні головним осередком життя. Вона навіть персоніфікує ці місця, говорячи про те, що вони «емансипували настільки, що вже мають власну ідентичність» (Tokarczuk, 2009, с. 64). На нашу думку, ця ідея цікава та оригінальна. Вона відкриває для нас значно ширший простір досліджень, оскільки ставить питання про те, чи є ідентичність суто людською прерогативою, чи можуть її також мати

тварини, об'єкти тощо, хоча б у переносному значенні. Цікаво, що одна з другорядних персонажів, Олександра, надає тваринам особливу роль у цьому світі. Вона висловлює суперечливу й оригінальну думку про те, що Бог насправді є твариною, яка постійно жертвує собою заради людей, помирає, годує їх своїм тілом, зносить страждання та знущання, щоб показати свою безмежну любов. Підносячи тварин до рівня Бога, Олександра таким чином ніби наділяє їх свідомістю та здатністю мати власну ідентичність. На нашу думку, і тварини, і предмети неживої природи часто мають об'єктивну ідентичність, оскільки оцінюються соціумом. Разом із тим предметам неживої природи суб'єктивна ідентичність може бути властива лише у художніх творах (за умови, що в них відбувається їх персоніфікація). Ймовірно, тварини можуть мати цей вид ідентичності, проте ступінь її прояву буде залежати від ступеня розвитку особини та її мозку. Існує вірогідність того, що тварина здатна ідентифікувати себе як члена певної зграї, як вожака, як матір тощо, а також протиставляти себе іншій групі — наприклад, за типом харчування («я — хижак», «це — травоїдні»). Вочевидь, ця ідентичність не є такою ж, як і людська, оскільки лише людині властива свідомість. Разом із тим люди та групи людей спроможні мати ідентичність, не знаючи про це (Киященко, 2013). Таким чином, усвідомлення не є ключовим фактором формування цього поняття. На відміну від тварини, людині властивий розвинутий мовленнєвий апарат, проте вербальний фактор не є обов'язковим для виникнення ідентичності — вона притаманна у тому числі особам з мовними та слу-

ховими порушеннями. Ранній вік дитини та її ще несформоване мовлення також не стають на перешкоді виникненню у неї самосвідомості й певного сприйняття себе. Щоправда, у такому разі ми не говоримо про повноцінну, зрілу ідентичність, оскільки для її оформлення необхідний досить довгий проміжок часу.

Отже, на підставі матеріалу, викладеному в романі «Бігуни», можемо дійти таких висновків. Важливим чинником формування як зовнішньої, так і внутрішньої ідентичності є мова, оскільки саме через неї відбувається більшість актів комунікації, що сприяють як пізнанню загальному, так і самопізнанню, при цьому допускається будь-яка форма вираження (як усна, так і писемна). Водночас наявність мови не є обов'язковою умовою появи ідентичності, оскільки це поняття може трактуватися дуже широко та приписуватися не тільки суб'єктам, але й об'єктам. Процес ідентифікації себе та тих, хто оточує, може супроводжуватися використанням додаткових предметів чи елементів, які стають певними маркерами, що полегшують категоризацію. Зміни у самоідентифікації можуть спричинювати кардинальні зміни буття індивідуума та ставати поштовхом до його переходу в небуття. Безперервний рух і пошук нових вражень має зв'язок із довготривалим процесом пошуку себе та відповіді на питанням «Ким я є?». Разом із тим рух не може існувати без певних пауз, періодів відпочинку. В контексті подорожей вони розглядаються як зупинки в готелях чи тимчасове повернення додому, а в психологічному плані — як звернення до базового твердження, якоря, що формує наріжний камінь людської свідомості: «Я є».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єгупов. М. В. Ідентичність як ціннісна основа світогляду сучасної вітчизняної вищої школи. *Вісник Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Філософія*. 2015. № 45, ч. 1. С. 143–154.
2. Киященко Н. И. Нулевая идентичность. *Философия и культура*. 2013. № 12 (12). С. 1747–1756.
3. Словник іншомовних слів / уклад. Л. О. Пустовіт. К.: Довіра. 2000. 1017 с.
4. Словник української мови (б. д.-а) / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. Головна сторінка. URL: <http://www.inmo.org.ua/sum.html?wrд=ідентичність>
5. Словник української мови. (б. д.-б) / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні | Головна сторінка. URL: <http://www.inmo.org.ua/sum.html?wrд=тотожність>
6. Шульгун М. Е. Тілесність як екзистенційний пошук себе: О. Токарчук «Бігуни». *Contemporary literary studies*. 2019. № 16. С. 208–213.
7. Abdelal R. Herrera, Y. M., Johnston, A. I., & McDermott, R. Identity as a Variable. *Perspectives on Politics*. 2006. № 4(04).
8. Encyklopedia Polskiego Wydawnictwa Naukowego (б. д.). URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/to%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87.html>
9. Kwapis K., & Brygoła, E. Tożsamość osobista w ujęciu emotywno-refleksyjnym: zawartość, funkcje i procesy kształtowania tożsamości. *Opuscula sociologica*. 2013. № 4. С. 33–49.

10. Popularny słownik języka polskiego PWN / Sobol, E. (ed.). Wydawnictwo Naukowe PWN. 2000.
11. Przyklenk J. Od identyczności do różnicy — uwagi o pojęciu tożsamości w najnowszej historii polszczyzny. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія*. 2017. № 18. С. 61–70.
12. Tokarczuk O. *Bieguni*. Wydawnictwo Literackie. 2009.
13. Trygar B. Post-fenomenologiczna narracja w powieści “Bieguni” Olgi Tokarczuk. *Tematy i konteksty*. 2015. № 5 (10). С. 18–30.
14. Waszczyńska K. Wokół problematyki tożsamości. *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*. 2014. № 6. С. 48–73.

REFERENCES

1. Abdelal, R., Herrera, Y. M., Johnston, A. I., & McDermott, R. (2006). Identity as a Variable. *Perspectives on Politics*, 4(04) [in English].
2. Encyklopedia Polskiego Wydawnictwa Naukowego. [in Polish].
<https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/to%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87.html>
3. Iehupov, M. V. (2015). Identychnist yak tsinnisna osnova svitohliadu suchasnoi vitchyznianoi vyshchoi shkoly. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Filosofiia* (Issue 45, (Vol. 1)), 143–154 [in Ukrainian].
4. Kiiashchenko, N. I. (2013). Nulevała identichnost. *Filosofiia i kultura*, 12(12), 1747–1756 [in Russian].
5. Kwapis, K., & Brygoła, E. (2013). Tożsamość osobista w ujęciu emotywno-refleksyjnym: zawartość, funkcje i procesy kształtowania tożsamości. *Opuscula sociologica*, 4, 33–49 [in Polish].
6. Przyklenk, J. (2017). Od identyczności do różnicy — uwagi o pojęciu tożsamości w najnowszej historii polszczyzny. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia «Kulturolohiia»*, 18, 61–70 [in Polish].
7. Pustovit, L. (Red.). (2000). *Slovnnyk inshomovnykh sliv*. Dovira [in Ukrainian].
8. Shulhun, M. E. (2019). Tilesnist yak ekzystensitsiinyi poshuk sebe: O. Tokarchuk «Bihuny». *Contemporary Literary Studies*, 16, 208–213 [in Ukrainian].
9. *Slovnnyk ukrainskoi movy* (b. d.-a). Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni. Holovna storinka [in Ukrainian].
<http://www.inmo.org.ua/sum.html?wrд=идентичність>
10. *Slovnnyk ukrainskoi movy*. (b. d.-b). Instytut movoznavstva im. O. O. Potebni. Holovna storinka [in Ukrainian].
<http://www.inmo.org.ua/sum.html?wrд=тотожність>
11. Sobol, E. (Ред.). (2002). *Popularny słownik języka polskiego PWN*. Wydawnictwo Naukowe PWN [in Polish].
12. Tokarczuk, O. (2009). *Bieguni*. Wydawnictwo Literackie [in Polish].
13. Trygar, B. (2015). Post-fenomenologiczna narracja w powieści “Bieguni” Olgi Tokarczuk. *Tematy i konteksty*, 5 (10), 18–30 [in Polish].
14. Waszczyńska, K. (2014). Wokół problematyki tożsamości. *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, 6, 48–73 [in Polish].

Mariia Polovynkina,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-6583-5250

e-mail: m.polovynkina@kubg.edu.ua

THE PROBLEM OF IDENTITY IN OLGA TOKARCZUK'S NOVEL «FLIGHTS»

The article is devoted to the problem of identity in the novel «Flights» by the Polish writer, Nobel Prize winner Olga Tokarczuk. The relevance of the topic can be explained by the active attention of society to the concept of identity and its search in the 21st century. The object of study is the novel «Flights» and the subject is the problem of identity, which is presented in this novel. Analysis, induction, deduction, descriptive and contextual methods were used during the work. The novelty of the article lies in considering aspects of the novel that have not been studied before and in proposing a new

look at the features of such a concept as identity. The article analyzes different interpretations of this term in Ukrainian, English and Polish, draws attention to its semantic transformation; some fragments of the «Flights», identity features of several heroes of this novel and their understanding of the corresponding term have been investigated; the key role of awareness of one's own existence as a component of identity has been established; the role of language in the formation of self-consciousness has been analyzed, as well as the influence of self-identification on the existence of an individual; the possibility of the existence of identity not only for homo sapiens, but also for other living beings, as well as non-beings, has been shown; the role of objects in the categorization of individuals has been established. The research has shown that language (with any form of expression — both oral and written) is an important factor in the formation of both external and internal identity. At the same time, the presence of language is not a necessary condition for the emergence of identity, as this concept can be interpreted very broadly and attributed not only to subjects but also to objects. The identification process may be accompanied by the use of additional items that facilitate categorization. Changes in self-identification can cause radical changes in the existence and become the impetus for his transition into non-existence. The work has considerable prospects. In particular we plan to analyze other fragments of the novel «Flights» in terms of identity theory, as well as to build a scheme for the formation of self-awareness.

Key words: identity, Olga Tokarczuk, novel «Flights», Polish literature.

Стаття надійшла до редакції 04.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.11>
УДК 82.09

Руснак Ірина,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID iD 0000-0001-8355-7389

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

«ДОБРОВОЛЬЦІ ДОБРЕ ЗНАЮТЬ, ЗА ЩО Б'ЮТЬСЯ І ВМИРАЮТЬ...»

(Рецензія: *Роздольська Ірина. Літературний феномен Українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління: монографія. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2020. — 444 с.)*

У 2021 р. у видавництві Львівського національного університету імені Івана Франка вийшла друком монографія Ірини Роздольської про унікальний художній досвід Українських січових стрільців. Книга, як означено в анотації, стане в пригоді літературознавцям, культурологам, пресознавцям, історикам, політологам, філософам, загалом усім, хто прагне пізнати першу половину ХХ ст. в усьому розмаїтті політичних, ідеологічних та естетичних пошуків.

Початок ХХ ст. був напружено-героїчним і болісно-травматичним для бездержавної української нації. Розчленована між двома протидіючими силами воєнної арени, вона разом з іншими вступила у Першу світову війну. Напередодні Великої війни в Галичині відбувалася активна розбудова національно-суспільного життя: з'явилася низка українських економічних, культурних, освітніх установ, розвивалася політична преса, шкільництво, народні читальні. Політичний світогляд галичан шліфували численні політичні партії; молодь гуртувалася навколо пожежно-руханкових товариств «Січ» і «Соколи», які плекали шляхетність духу, взаємодопомогу, відвагу й жертвовність. Згодом з'явилися військові гуртки «Пласту», де юнаки та юнки проходили військовий вишкіл. У такій атмосфері виростала перша українська військова формація новітньої доби — Українські січові стрільці, у середовищі яких і народилася осмис-

лена й інтерпретована в монографії Ірини Роздольської стрілецька література.

Дослідження названого феномену в українській гуманітаристиці має свої першопочатки. Відправними акордами стали літературознавчі розвідки М. Ільницького, Ю. Коваліва, О. Кузьменко, Н. Мафтин, Т. Салиги, С. Хороба й інших дослідників. Не менш вагомим був вихід у світ антології «Стрілецька Голгофа» (1992), де вперше в окремому томі репрезентовано стрілецьку спадщину широкому загалу. Видання повертало із забуття імена письменників-стрільців, ознайомлювало з перлинами стрілецької поезії, пропонувало коментарі, біографічні шкці про найяскравіших представників покоління. Усе це готувало ґрунт для появи студії комплексного характеру, яка б на теоретичному і функціональному рівнях представила сучасну історико-літературну візію феномену Січових стрільців — «війська, попереду якого ішли, мов генерали, поети» (Е. Козак). Таким солідним дослідженням, на мою думку, стала рецензована монографія Ірина Роздольської. Перед авторкою постало складне завдання — здійснити системну і послідовну реконструкцію окресленого явища; осмислити стрілецьку життєтворчість як окремий генераційний феномен, злютований із національно-визвольним чином Українських січових стрільців і завданнями національно-державницької стратегії 1914–

1939 рр., із урахуванням його межової творчої природи, продиктованої розташуванням поміж двома полюсами — «політикою та естетикою» (Роздольська, 2020, с. 9). Майстерно занурившись у художній матеріал, авторка не заблукала серед численних літературних об'єднань, клубів, груп, імен, якими густо наповнене інтерпретаційне поле монографії. Основними орієнтирами у мистецькому багатоголосі доби було вибрано принцип історизму, порівняльно-історичний метод і структурно-генераційний підхід, сприйнятий дослідницею придатною теоретико-літературною та історико-літературною методологічною пропозицією «<...> щодо структурної диференціації літературного потоку першої половини ХХ століття в українській літературі, особливо для формацій, глибоко занурених у соціально-історичний час, у нашому випадку військової спільноти Українських січових стрільців, яка функціонувала на перетині вертикалі історичного часу та горизонталі соціальних і національних контекстів» (Роздольська, 2020, с. 11).

Уже у вступі науковиця означила органічну неподільність маркованих зв'язком з національно-визвольними змаганнями замовчуваних тривалий час сторінок історії української літератури ХХ ст. На її думку, «стрілецька літературна творчість, поезія українського Резистансу (УПА) (І. Яремчук), а нині «революційна лірика Майдану» (Г. Горішна) становлять специфічні, суспільно заангажовані феномени, які «виламуються» із потоку власне літератури як літератури і формують цілу лінію такого письменства, що постає на межі, на зламі історії, у вихорі геополітичних змін ХХ–ХХІ століть, що також є науковою лакуною» (Роздольська, 2020, с. 7). Філігранно вибудованим духовним містком між початками ХХ і ХХІ ст. авторка потвердила актуальність дослідження для нашого часу.

У рецензованій монографії всебічно розкрито проблему літературного буття січового стрілецтва як військового покоління. Ірина Роздольська скрупульозно рухається від теоретико-методологічних пошуків і засновків у першому розділі до реалізації власної гіпотези щодо об'єкта досліджень, представленої в наступних чотирьох розділах монографії.

Концепт генерації як автономного утворення на перетині вертикалі історичного часу і горизонталі соціального середовища структурує думку в рецензованій монографічній розвідці. Використавши засадничі категорії, що впливають на формування окремого покоління (вік, хронологічні межі існування, соціальну біографію, спільну ідеологію, стиль тощо), дослідниця окреслила власну точку зору на аналізоване

явище, пояснила специфіку літературної реалізації військової генерації, яка в силу своєї природи вийшла за рамки виключно військового формування Легіону УСС, а буттєво реалізувала себе поколінневою ланкою у своєму «тут і тепер» упродовж усього періоду Визвольної війни, а потім і в міжвоєнну добу. У монографії з'ясовано історико-культурні та соціальні обставини «місяцрозташування» (К. Маннгейм) стрілецького покоління, початки входження «на кін» історії, схарактеризовано основний ідейний імператив, що став детермінантою стрілецької свідомості й визначив напрямок творчості, обрії художнього світу кожного з митців.

Цікаві спостереження допомогли авторці реконструювати траєкторію стрілецького літературного функціонування крізь призму літературно-видавничих кіл, товариств, союзів. Пресове стрілецьке видання науковиця трактувала як специфічний формат літературної групи. І. Роздольська вперше вводить в обіг окремі літературно марковані імена, твори, вперше здійснює їх літературознавчу інтерпретацію. Привертає увагу глибокий аналіз пресового дискурсу доби, зокрема огляд військових стрілецьких видань, серед яких — «Стрілець», «Стрілецький календар-альманах»; інформаційно-літературних часописів, зокрема «Вісника Пресової Кватири», тижневика «Будучина». Не оминає дослідниця і літературно-мистецьких видань, аналізує основні тенденції та тематичні напрями двотижневика «Шляхи», місячників «Світ» і «Червона Калина», сатиричних часописів «Бомба» і «Самопал», газети «Самохотник» тощо. Окремі зі згаданих пресових органів отримують у монографії нові смислові акценти.

У рецензованій книзі вправно простежено, як кореспондує поколіннева ланка Січових стрільців у вертикалі історичного часу, кого вона обрала за своїх попередників і наступників. «Батьками покоління» у стрілецькій генераційній свідомості Ірина Роздольська вважає Тараса Шевченка й Івана Франка, з благословення яких автори-воєнки здійснювали власну визвольну місію і потребували комунікації «крізь час» із наставниками. Дописи митців стрілецької генерації, що в загалі були націлені на «про memoria», актуалізацію і збереження пам'яті про українських геніїв, запропоновано сприймати як *стрілецькі меморати*. У семантичному полі означеного терміна авторку привабило те, що в ньому «<...> превалює інтенція осмислити культурне надбання та зафіксувати його в національній пам'яті та передати майбутньому поколінню» (Роздольська, 2020, с. 272).

Погляд на січових стрільців як на генераційний феномен дав змогу Ірині Роздольській представити взаємини стрілецтва і молодомузівців як дещо «старших братів», причетних, побратимів, зрозуміти роль останніх у літературній траєкторії військової когорти.

Новизну рецензованої монографічної студії визначає не тільки залучення до наукової інтерпретації маловідомих пресових органів, персоналій, текстів, архівних матеріалів. Аналізуючи літературно-критичні розвідки авторів зі стрілецького середовища, авторка вперше в сучасному літературознавстві окреслила явище стрілецької літературної критики; як окремі повноцінні сфери духового життя військового покоління визначила стрілецьку шевченкіану і франкіану. Життєву налаштованість Січових стрільців в умовах воєнного катастрофізму 1914–1920-х років І. Роздольська характеризує через концепт «трагічний оптимізм» (Д. Донцов) і трактує її як одне із джерел світогляду письменників-вісниківців міжвоєнної доби. Зрештою, авторка віднаходить стрілецький слід у відродженні «Літературно-Наукового Вістника» 1922 р. Позиція дослідниці щодо генетично-типологічного зв'язку стрілецького письменства з митцями-вісниківцями міжвоєнної доби заслуговує беззастережної підтримки.

Свій сенс мають думки авторки рецензованої монографії про два військові покоління в одному часово-літературному континуумі. Репрезентовані вони у розвідці Ірини Роздольської, з одного боку, Січовими стрільцями, з іншого, — вояками Армії УНР. Чітко окресливши означену типологічну проблему, науковиця увиразнила і зіставила основні світоглядно-літературні точки генераційної тожсамості обох феноменів. Спільною для них, на її думку, була власна національна ідентифікація через українську мову, феномен Тараса Шевченка, українські державницькі та військові традиції. Різнилися ж ці військові покоління «<...> національно-екзистенційним охопленням історичного хронотопу національного дому» (Роздольська, с. 375). Армії, репрезентантами яких були Січові стрільці та інтерновані вояки, проходили свій вишкіл у різних політичних системах, і ця різниця оприявнила себе одразу після об'єднання військовиків в одне ціле. «В актуальному їхньому тогочасі, — продовжує дослідниця, — історія розкривалася по-іншому — кожна армія вела власну траєкторію героїчного чину, позначеного кров'ю жертв і героїв, місцями, місцями

вічної слави і вічного смутку. Коли придивимося до героїчного хронотопу років національно-державницького змагу, зартикульованого в художньому слові, побачимо означені відмінності» (Роздольська, с. 375).

Важливо наголосити, що науковий пошук Ірини Роздольської не був легким, оскільки для заглиблення в вибрану проблему дослідниця студіювала окрім літературознавчих і фольклористичних історичні, пресознавчі, мистецтвознавчі джерела, залучала до аналізу спогади Січових стрільців, рукописні стрілецькі видання, що нерідко не мали постійного місця і періодичності видання. Загалом монографія Ірини Роздольської масштабна не тільки постановкою проблеми, а й викінченням її осягненням. З одного боку, рецензована праця слугує певним підсумком гетерогенних досліджень художньої спадщини Українських січових стрільців, а з іншого — виводить осмислення стрілецького художнього дискурсу на новий рівень.

Монографічне дослідження оснащено добротним списком використаних джерел, що налічує 436 позицій; для зручності користування його доповнено списком скорочень, іменним покажчиком і розлогою англійською аотацією. Особистісне начало в науковому дискурсі оприявлене у «Слові вдячності», адресованому авторкою всім причетним до появи рецензованого дослідження. Не зайве буде наголосити, що доступність монографії забезпечено не тільки паперовим накладом (всього лишень 300 примірників), скільки її розміщенням у відкритому доступі в електронній бібліотеці «Чтиво» (https://chtyvo.org.ua/authors/Rozdolska_Iryna/Literaturnyi_fenomen_Ukrainskykh_Sichovykh_Striltsiv_funktsionuvannia_ta_struktura_pokolinnia/).

Підсумовуючи, зазначу, що монографія Ірини Роздольської матиме вдячного читача і не тільки з наукових кіл. У книзі йдеться про когорту талановитих митців, які творили в буремні роки Визвольних змагань і карбували у Слові пульсацію гарячої крові та вояцьку мрію про *свою Українську Державу*. «Добровольці добре знають, за що б'ються і вмирають», — стверджує народна січова пісня. Саме високими моральними цінностями, героїчним наставленням і великою жагою життя надихає стрілецька поетична спадщина сучасних українців, на долю яких випало захищати і вберігати від зовнішнього напасника *свою Українську Державу*.

Стаття надійшла до редакції 18.10.21.
Прийнято до друку 08.11.21.

Tetiana Virchenko,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-7953-2285

e-mail: t.vurchenko@kubg.edu.ua

CONTEMPORARY INTERPRETATION OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN LITERARY STUDIES

(Рецензія: Демська-Будзуляк Л. (2019) *Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс*. — Київ: Смолоскуп, ISBN 978-617-7622-24-5 / Review: Demska-Budzuliak, L. *Ukrainske literaturoznavstvo vid idei do tekstu: neoklasychnyi dyskurs*. Kyiv: Smoloskyp, ISBN 978-617-7622-24-5)

Nowadays, the Ukrainian literary studies have few “pure” theoretical works, most of them are of synthetic nature and are built on the border between theory and history of literature. Although this phenomenon showcases certain advantages, the problem is that there is no way to trace the process of constructing a theory by a researcher. In her pursuit to answer the question “What methodology does modern humanities require?” Ewa Domańska notes accurately: “Methodologies of theory; a methodology that will show how to build a theory from the ground up; a methodology that comes from in-depth analysis of research material” (Domanska, 2012, p. 204).

I think peer is a strong evidence of that. The well-known literary critic Lesia Demska-Budzuliak not only identified all the problems of modern humanities but also defined her scholarly mission: “to theoretically comprehend the ways of formation of modern Ukrainian literary studies of the first third of the 20th century as a academic /intellectual practice” (Demska-Budzuliak, 2019, p. 19).

The unique findings presented, for the most part, by the scientific practice of neo-classical discourse scholars (M. Zerov, V. Petrov, and P. Filippovich), should have determined the particular approach in the structuring of the narrative. After all the representatives of the Ukrainian literary neo-classicism have given a significant role to the form, the mastery of which testifies to the mastery of style. Instead, we see a traditional structure of synthetic research. The first chapter, “Tradition and Modernity in Ukrainian Literary Studies”, is devoted to the state-of-the-art review, the expression of the trends of modern literary studies. Demska-Budzuliak introduces two models of scholarly studies: structural, employed by Ukrainian academics and functional/interpretive, exercised by Western scholars. Undoubtedly, the latter has many positive points and only in the presence of a functional approach is there a reason to talk about

holistic research. This is expected from the peer-reviewed study.

The second (“Ukrainian Literary Studies in Intellectual Practices of Cultural Modernization (end of 19th — first third of 20th century)”) and the third (“Theory and Method of Neoclassical Discourse in Ukrainian Literary Studies”) chapters are an attempt to characterize the modern period of Ukrainian literary studies in the historical plane. A notable feature of modern literary studies is its encyclopedic nature. Encyclopedic nature itself is an advantage of peer-reviewed work. The genesis of Ukrainian modern literary studies went hand-in-hand with literary scholarly criticism. Scholars work hard to “create a symbolic space for the national culture of the new state” (p. 225). Thus a transition from traditional to modern literary criticism occurs celebrated by the work of M. Zerov “New Ukrainian Writing”. The development of textology and contextual studies is observed. Apart from that, “representatives of the neoclassical discourse of literary criticism propose their own historical canon, several authors whose texts differ from the populist ones with their aesthetic views” (Demska-Budzuliak, 2019, p. 254).

The fourth (“The Intellectual Life of Neoclassical Discourse of Ukrainian Literary Studies”) and the fifth (“Formation of the Modern Literary Canon by Neoclassical Scholars”) chapters discuss a theoretical proposal that crystallized the model of “theoretical analysis of text from a morphological approach” (Demska-Budzuliak, 2019, p. 345), translation theory “as an opportunity to recode the cultural identity of Ukrainian literature through the inoculation of new forms (themes, subjects, genres, technical means)” (Demska-Budzuliak, 2019, pp. 351–352), new principles of the canon, including the interpretative nature of the text.

Of course, all the patterns observed and named by the researcher do not raise any objections. But perhaps a more beneficial step would be a scholarly

narrative built on a different principle. New vectors of observation would be revealed to readers if the subchapters and chapters were based on those aspects (the process of modernization and the image of the philologist) that make up the resulting portrait of neoclassical literary studies. That way the cause and effect and the cause and comparative relationships would be expressed as M. Kostova-Panayotova states in the article "The Priorities of the Priority": "Furthermore, these disciplines can no longer be just separate forms of knowledge, but they should be generated by a new, global, comparative episteme and aim at global-comparative knowledge. And finally, the understanding of the means and criteria according to which the scholars from the past epochs grounded their claims to veracity should be part of our own understanding of what truth is" (Kostova-Panayotova, 2018, p. 90).

For example, the work would be strengthened by structural units built on the criteria that defined matrix of Ukrainian literature history of that time; the methodological paradigm for the analysis of a fictional text. This would allow, not in individuals, but in structural categories to express evolutionary changes, after all, as Janusz Slavinsky rightly points out "reflection on a research instrument is no longer the beginning of the build-up movement; it produces the opposite effect" (Janusz Slavinsky, 2017, p. 3). Putting the principles of formation of the literary canon under the microscope's lens would concentrate the readers' attention and would widen their horizons: from heredity, gravity and tradition continuation associated with populism — to the free choice of cultural tradition, to the canonization of the texts that "caused by time awareness, have the inner potential to form a cultural perspective" (Demska-Budzuliak, 2019, p. 396). In this way, the freedom of thought of the modernists would become more noticeable, and the historical path to understanding literature as a powerful means of forming national identity would become clearer.

REFERENCES

1. Demska-Budzuliak, L. (2019). *Ukrainske literaturoznavstvo vid idei do tekstu: neoklasychnyi dyskurs*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
2. Domanska, E. (2012). *Istoriia ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule*. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
3. Kostova-Panayotova, M. (2018). The Priorities of the Priority. *Ezikovsyyat*, 16, 2, 88–91 [in English].
4. Slavinskyi, Y. (2017). Metodolohichni zvolikannia. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 1(17) [in Ukrainian].

The approaches to understanding the history of Ukrainian literature evolve, too. So, O. Ogonovsky defines the three factors as fundamental: the presence of a fundamental basis (history of the people, the language, the outlook on the world), internal factors of self-development, and dominant reading methods (biographical, aesthetic). In the understanding of the essence of the history of Ukrainian literature by M. Zerov we encounter other factors that have a more pronounced literary color: aesthetic styles (their circulation) and the literary awareness of the era.

The previous scholarly literary studies from the times of I. Franko, when the aesthetic and psychological analyses of individual works had been dominant, changed and prevailed the morphological approach, which enabled to "focus on the question of the formation of national cultural classics and the formation/revision of the literary canon" (Demska-Budzuliak, 2019, p. 240). The genetic, structural-functional and historic methods have become determinant.

A new way of comprehending literature also required new qualities of a philologist — a person with a professional education, a formed aesthetic awareness and the ability to work with foreign texts. However, the evolution of this image in the peer-reviewed monograph remains dashed.

Contemporary literary studies have been replenished with a holistic, systematic work that requires thoughtful reading, a compelling research that provokes thought, re-reading and the creative heritage of neoclassics, and their scholarly achievements. Scientific exploration is based on the contrast, the opposing of two models, where the development of the second would be impossible without the formation of the first. The reviewed monograph is undoubtedly an intellectual breakthrough, so therefore, I'd like to congratulate Ms. Lesia Demska-Budzuliak and the affiliated university.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демська-Будзуляк. Л. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Київ: Смолоскип, 2019. 600 с.
2. Доманська. Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
3. Kostova-Panayotova, M. (2018). The Priorities of the Priority. *Ezikovsvyat*. 2018. №16(2). С. 88–91.
4. Славінський. Я. Методологічні зволікання. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 1(17).

Стаття надійшла до редакції 09.10.21.

Прийнято до друку 08.11.21.

Кубг.edu.ua

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ**

**LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS**

**Збірник наукових статей
(філологічні науки)**

№ 18, 2021

Матеріали публікуються в редакції редакційної колегії

Кубг.edu.ua

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 *Л.В. Потравка, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Н.В. Клименко

Підписано до друку ????.202? р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. ????. Наклад 100 пр. Зам. № ?-???

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.